



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

**EL “MITO” DE BAD BUNNY**  
**EL DISCURSO AMATORIO DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO**

Diego Lorenzo Aedo Betancourt

Programa Especial de Titulación Licenciatura en Artes,

Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Profesora guía: Patricia Díaz Inostroza

26 de Junio de 2023

Santiago, Chile

## Dedicatoria

Agradezco a mi tía Marta, por regalarme tanto amor que ni la muerte pudo ponerle freno a su causal. Agradezco a mi abuela, a mi madre y a mi padre, por su esfuerzo e inteligencia, por haberse esforzado toda la vida por construir dignidad, esa que se nos intenta arrebatarse, desde el primer hasta el último aliento, cuando se nace en casa de subalternxs. Por eso agradezco su inteligencia y el ñeque para desarrollarla incluso cuando las condiciones fueron adversas. Yo no he tenido que trabajar hasta el agotamiento toda mi vida, tampoco he tenido que desarrollar mi inteligencia entre condiciones adversas. He sido protegido y amado desde antes de mi primer aliento. No siempre fui consciente de la importancia del esfuerzo, del valor de ese trabajo, de ese ñeque, de esa fuerza transmitida por generaciones de esfuerzo. Valorarlo me ha impulsado más allá de mis miedos e inseguridades. Cuando trabajo, cuando me esfuerzo lo hago con toda esta herencia en la cuerpa. Por eso declaro que esta investigación es fruto de nuestro esfuerzo, de nuestra lucha por construir la dignidad negada. Por eso, y por todo el amor y cobijo, les estoy infinitamente agradecido y les amo con locura.

# Índice

<b>Índice</b>	<b>3</b>
<b>Introducción</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>Planteamiento del Problema</b>	<b>7</b>
Estado de la Cuestión	7
Problematización	10
Justificación	12
Preguntas de Investigación	13
Objetivos	14
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>Marco teórico</b>	<b>15</b>
Música urbana	15
Person, performance personae y character	17
El mito en la industria musical	19
Diégesis	20
Nuevas masculinidades	21
Feminismo como campo de acción masculina	28

**CAPÍTULO 3**

<b>Marco metodológico</b>	<b>30</b>
---------------------------	-----------

**CAPÍTULO 4**

<b>Análisis de canciones</b>	<b>32</b>
------------------------------	-----------

Amorfoda	33
----------	----

Yo perreo sola	44
----------------	----

Titi me pregunto	64
------------------	----

**CAPÍTULO 5**

<b>Masculinidad oblicua y “Amorfoda”</b>	<b>81</b>
--	-----------

La masculinidad como mandato/contrato	81
---------------------------------------	----

Lo problemático del amorfoda	82
------------------------------	----

Masculinidad oblicua	85
----------------------	----

**CAPÍTULO 6**

<b>Las dos caras del mito</b>	<b>89</b>
-------------------------------	-----------

Mito y performance personae	90
-----------------------------	----

Mito, exégesis y masculinidad	92
-------------------------------	----

<b>Conclusiones</b>	<b>95</b>
---------------------	-----------

<b>Bibliografía</b>	<b>99</b>
---------------------	-----------

## Introducción

El presente trabajo de tesis surge a partir del interés por los asuntos de género en relación al ámbito masculino, particularmente en el espacio de la música popular. Luego de constatar que en un amplio espectro de músicos masculinos existe solo un reducido grupo de artistas que tocan temáticas de género y que, además, revisa su masculinidad en relación a otras identidades sexo-genericas, nuestro interes se acrecentó ostensiblemente al indagar casos problematicos o limitrofes, donde la discusion estaba viva y en plena tensión.

En un primer acercamiento intentamos hacer un catálogo en torno a artistas que entraban en esta categoría y que fueran del mundo latino (incluyendo España). Catalogamos en este grupo a C. Tangana, La Moral Distraída, Los Tres, Planeta No, Luca Bocci y Bad Bunny, entre otros. Tras un somero análisis nos resultó altamente interesante y potencialmente fructífero abordar el último caso. Esta valoración surge al considerar algunos elementos particulares: en torno al artista existe un amplio debate en los medios, redes sociales y circuito académico.

Antes de llegar al artista seleccionado, nos llamó también la atención C. Tangana, ya que este cantante incluía en sus videoclips cuerpos trans, pero el mantenía una clara identidad masculina tradicional, no así Bad Bunny, el cual, nos parece problemático considerando que transgrede los cánones estéticos tradicionales de masculinidad, incluso llegando al punto de travestirse (en el presente estudio veremos que en realidad se trata de una corporización de mujer).

Otro argumento que pesó en nuestra decisión fue el hecho de que Bad Bunny es latino y por tanto pertenece a nuestro ámbito cultural latinoamericano. Esto es importante a

nivel interseccional porque lo ubica en una región más polémica aún. Donde como investigador hombre me compromete más directamente.

Asuntos como lo que llamaremos más adelante la “canción expandida” y el modo en que Bad Bunny trabaja con la industria musical, nos resultaron también más cercanos a nuestra experiencia profesional en la cultura y el arte.

El texto de la tesis se organiza en siete capítulos. En el primer capítulo se presenta el problema a tratar y los objetivos de la investigación; en el segundo capítulo, se abordan las herramientas teóricas a emplear; en el tercer capítulo, se expone el marco metodológico; en el cuarto capítulo, se analiza el corpus de canciones / videoclips del artista; en el quinto capítulo, se profundiza el análisis ampliado a conceptos generales relacionados con la masculinidad y los contenidos de las canciones analizadas; en el sexto capítulo, se revisa parte de lo que da título a la tesis: el mito masculino y su abordaje en el trabajo musical de Bad Bunny. Finalmente se presentan las conclusiones del trabajo.

## CAPÍTULO 1

### Planteamiento del Problema

#### Estado de la Cuestión

Diversos artículos de prensa y textos académicos presentan al músico reguetonero puertorriqueño Bad Bunny<sup>1</sup> como un activista por los derechos de las mujeres y sus disidencias (mujeres trans), inserto en el ámbito de la música urbana. Tal noción se extiende también a diversos artículos de opinión y comentarios que circulan por las redes sociales. Por otra parte, es considerablemente menor la cantidad de textos que postulan un enfoque crítico respecto de esta imagen. Sorprende, además, que casi la totalidad de estos textos académicos están escritos por mujeres y que en el caso de aquellos con un enfoque crítico no hayamos podido encontrar, al menos en castellano, ninguno escrito por un hombre.

Confirmando lo anterior, dimos con tres estudios sobre BB. El primero de ellos corresponde a la tesis “Bad Bunny’s purple washing as gender violence in reggaeton” escrita por la docente e investigadora especialista en estudios de género Dairine Hoban (2021), quien propone una visión crítica del uso de los discursos feministas y queer por parte del artista puertorriqueño. De acuerdo a la investigadora, la estrategia desarrollada en la producción de Bunny corresponde a lo que ella denomina un acto de “purple washing”, un concepto que se define como: “ el proceso de instrumentalización de las luchas feministas con la finalidad de legitimar políticas de exclusión contra poblaciones minorizadas, habitualmente de corte racista. La paradoja es que estas poblaciones minorizadas también incluyen mujeres” (Vasallo, 2016). Hoban (2021) utiliza este concepto para postular que la imagen feminista que Bad Bunny crea de sí mismo no ayuda en nada a la realización de las consignas del movimiento feminista, sino muy por el contrario genera una falsa sensación de mejora en las desigualdades de género, al tiempo que perpetúa la invisibilización y objetualización del género femenino.

---

<sup>1</sup> En adelante, según amerite, ocuparemos la sigla BB para referirnos a Bad Bunny

El segundo encontrado en nuestra pesquisa corresponde al trabajo de tesis “Yo Perreo Sola: Producción de Subjetividades Feministas en Colombia a través del Reggaetón” de Johanna Uribe (2021). Esta investigadora, desde un enfoque del derecho y el *management* en la industria musical investiga el trabajo de Bad Bunny y considera problemático pronunciarse a favor o en contra de su alcance transformador. En el mencionado trabajo afirma: “reconozco que es un artista que se permite cuestionar, por lo menos en “Yo perreo sola”, el *statu quo* del reggaetón pero no logra irrumpirlo<sup>2</sup> totalmente” (Uribe Molina, 2021, p. 71).

El tercer estudio encontrado también corresponde a una investigadora. Se trata del trabajo “Nociones de género, música urbana y cultura popular: Cómo el fenómeno Bad Bunny está redefiniendo la masculinidad” de la antropóloga y socióloga puertorriqueña Sarah Platt (2018). En su texto presentado al 1er Coloquio sobre Hombres y Masculinidades, realizado en la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras el 25 de octubre de 2018) dedica un capítulo completo a revisar de qué manera el fenómeno Bad Bunny está redefiniendo la masculinidad. En el mencionado apartado afirma:

Pensar que hace una década sería impensable que un exponente de música urbana pudiese acoger un estilo tan contrario al estandarte de la moda de reguetón. Hoy día vemos al líder de un movimiento auto definido como ‘la nueva religión’ que se pinta las uñas, tiene el pecho peludo, usa un micrófono de color rosado, viste con estampados muy coloridos y con gafas de mujer y, a diario redefine la masculinidad dentro de un género homofóbico de por sí”. (Platt, 2018, p. 8)

---

<sup>2</sup> El término “irrumpirlo” está tomado fielmente del texto original de la cita, no obstante, creemos la autora quiso decir “interrumpirlo”.

En cuanto a los artículos de prensa revisados, consideramos valioso el artículo de Carina del Valle Shorske para *New York Times Magazine*, meses después de que Bad Bunny lanzara su segundo álbum de estudio: “YHLQMDLG” (sigla que significa “Yo hago lo que me da la gana”). Tras aportar algunos datos sobre el artista, señala:

Benito usualmente condena la violencia de género en Twitter y en la televisión en vivo, pero mucha de su abogacía toma la forma de arte performativo: “perreando” travestido de drag en el videoclip de “Yo perreo sola”, usando una falda en “The tonight show” para lamentar públicamente el asesinato de Alexa Negrón, una mujer trans de Toa Baja. (del Valle, 2020)

Esto explica una faceta importante del activismo de género de BB: ocurre primordialmente dentro de un contexto performativo (videoclips o presentaciones en vivo) y no en un contexto político social, excepto en las muy ocasionales declaraciones dadas por el artista a la prensa. Justamente, en una entrevista concedida a la periodista Carina Chocano para la revista norteamericana *GQ*, Bunny explica su visión sobre la ropa y la moda:

Todo el mundo tiene que encontrarse cómodo con lo que es y con lo que siente. ¿Qué define ser un hombre, qué define lo masculino y qué define lo femenino? Me cuesta adjudicar un determinado género a la ropa. Para mí, un vestido es un vestido. Si llevo un vestido: ¿Dejaría de ser el vestido de una mujer? ¿O al contrario? Pues no. Es un vestido, y punto. No es de hombre ni de mujer. (Martínez, 2022)

Más adelante, en la misma entrevista, la periodista Carina Chocano opina sobre Bunny: “su compromiso de ver el mundo a través de una perspectiva feminista se extiende también a sus canciones”. Opinión que aparece como una de las cuestiones centrales a problematizar en nuestro trabajo. Se trata de una imagen construida sobre el artista

puertorriqueño que se repite en distintos artículos revisados, en los cuales se le atribuye un rol de activismo feminista comunicado a través de sus producciones musicales.

Esta opinión, sin embargo, no es compartida del todo por otros artistas, más aún, existe un grupo (inferior en cantidad de los que lo consideran un activista) que crítica este desempeño. Incluso, algunas colegas de la música urbana han señalado que el público le ha dado a Bad Bunny un valor como aliado feminista que en realidad el músico no tiene. Un ejemplo de ello son las declaraciones de la cantautora La Doña en el artículo del *New York Times*:

Cecilia Cassandra Peña-Govea cree que nos hemos apoderado de Bad Bunny como un símbolo y hemos extraído de él más significado político del que puede atribuirse a sí mismo. Sus actitudes flexibles hacia el género y la sexualidad le deben mucho al espíritu de la época: ha emergido como una estrella en las redes, donde sus compañeros generacionales ponen la X en Latinx y exigen responsabilidad tanto a las estrellas del pop como a los políticos.” (del Valle, 2020)

### **Problematización**

El músico puertorriqueño Bad Bunny ha sido considerado por diversos agentes culturales (artículos académicos y de opinión, notas de prensa y opiniones al interior de las redes sociales) como un símbolo de la “ruptura” que algunos exponentes de la canción están teniendo respecto a las hegemonías patriarcales de género en el contexto de la música popular. A la luz de las nuevas masculinidades y las lógicas trans, el llamado “fenómeno de Bad Bunny” parece reunir características singulares en una narrativa amorosa con líricas que parecen alejarse de la tradición patriarcal, una performance en el escenario y en sus videoclips que lo distancian de los estereotipos de género tradicionales

(gestos y vestuarios tradicionalmente femeninos que lo posicionan como hombre cis-género y heterosexual dentro del terreno de “lo trans”) y cierta “deconstrucción” de la música urbana en relación a cómo el músico elabora su discurso musical y su personalidad pública.

Cisgénero (a veces cissexual o abreviado como cis) es una palabra utilizada para describir a una persona cuya identidad de género y sexo asignado al nacer son el mismo. “Soy biológicamente hombre y me siento como tal”. En relación a esta denominación social, la personalidad pública del cantante ha hecho explícita su postura. Ha declarado ser hombre heterosexual y que considera a la vestimenta y al maquillaje como cuestiones no asociadas a un género (sexual) específico.

La lírica narrativa y musical de Bad Bunny que pretendemos investigar (mediante un corpus reducido) presenta también aspectos singulares: cierta interpretación del mito androcéntrico de don Juan en la canción “Tití me preguntó” (2022) y cierta subversión del motivo del rapto en la misma canción (al revés del rapto femenino tradicional, el hombre es aquí el raptado); cierta incorporación de consignas feministas en “Yo perreo sola” (2020) y una revisión del motivo del amor romántico tradicional en “Amorfoda” (2018).

Ante ello, proponemos abordar el trabajo musical del referido intérprete y compositor desde una perspectiva crítica que nos permita describir y evaluar algunos aspectos formales y de contenido a la luz de una posible deconstrucción musical de la narrativa amoratoria tradicional, rescatando tanto las subversiones como las posibles reproducciones del modelo hegemónico, así como también las tensiones y conflictos que estén atravesando su trabajo creativo, artístico y comercial.

¿Qué tanto subvierte y qué tanto replica Bad Bunny el discurso tradicional de género dentro de la canción amoratoria?, ¿En qué aspectos Bad Bunny replica los estereotipos de género y en qué aspectos los rompe o subvierte?

Si entendemos por mito la manera en que las sociedades instalan de manera profunda e incuestionable su cosmovisión, y la música como la manera en que estas maneras de ser se instalan en las subjetividades e imaginarios de la sociedad, cabe preguntarse ¿cómo algo tan reproductor puede a su vez subvertir lo que transmite? De alguna manera, la música popular y especialmente el género reguetón a instalado una manera tradicional masculina de entender las relaciones sexo-genericas. Bad Bunny es un buen ejemplo de ello: un mito musical. Esto acaso pudiera ser una forma de plantear la problemática que deseamos examinar: ¿cómo es que un discurso creativo, producido en una industria que promueve los valores del consumo musical de manera usualmente irreflexiva, puede ahora trasladar y hacer circular nuevos valores sociales y culturales sin renunciar a los canales de circulación reproductivos? Si hay algún tipo de parodia dentro de las formas musicales analizadas, ¿cómo se resuelve la tensión entre imitación y subversión?

### **Justificación**

En las últimas dos décadas ha ocurrido un considerable aumento en la cantidad de textos académicos y de opinión que tratan sobre los estudios de género, sobre la diversidad de discursos e identidades de género, sobre cómo se relacionan entre sí, sobre cómo están presentes en diversos aspectos de la vida cotidiana, en diversos objetos de consumo cultural. Dentro de esta enormidad de discursos el más antiguo y difundido es el del feminismo. Este ha analizado y denunciado por diversos medios la dominación del discurso de género masculino y como este ha dominado a la comunidad femenina. Al mismo tiempo el feminismo ha liderado un proceso de “empoderamiento femenino”, reclamando sus derechos sociales, laborales y éticos. Entre los muchos espacios en los que el feminismo ha extendido sus raíces se encuentra la música popular. Diversas artistas a partir del siglo XX han utilizado estos discursos feministas como contenido de sus producciones musicales.

Con el tiempo esto ha devenido en un aumento del consumo de producciones musicales con un discurso feminista, formando un nuevo mercado dedicado a consumir este tipo de producciones, esto puede ocurrir muchas veces en etapas específicas de un artista, no teniendo que ser una constante en sus carreras. Para esta nueva audiencia ha aparecido en la última década un creciente número de artistas masculinos que incorporan discursos feministas dentro de sus producciones musicales (artistas como La Moral Distraída, Bad Bunny, etc.). Ante ello, creemos necesario y oportuno un análisis musicológico y fenomenológico de las producciones musicales realizadas por varones, especialmente de aquellos que ostensiblemente presentan esta práctica discursiva. Es lo que pretendemos hacer con parte de la producción musical de BB.

Además, como se explicita en el Estado de la cuestión, existe una abundante cantidad de artículos de prensa que refuerzan la noción de Bad Bunny como un activista en la batalla del feminismo y las disidencias, aunque estudios académicos refutan o relativizan dicha noción. Debemos consignar también que hay estudios académicos que valoran su aporte como agente de cambio.

### **Preguntas de Investigación**

#### **Principal**

1. ¿Es Bad Bunny un fenómeno musical-mediático que revoluciona las ideas de masculinidad en la música popular?

#### **Secundarias**

1. ¿Qué discursos de género están presentes en las canciones de Bad Bunny?
2. ¿Están en concordancia estas canciones con los discursos propuestos por el feminismo y las “nuevas masculinidades”?

3. ¿Los videoclips y la puesta en escena de Bad Bunny aportan discursos reproductores de la masculinidad hegemónica o permiten interrumpir algunos de sus efectos?

### **Objetivos**

#### **General**

1. Analizar las ideas de masculinidad presentes en las producciones musicales (considerando su aspecto escénico y audiovisual) del artista Bad Bunny.

#### **Específicos**

1. Identificar de qué manera operan los discursos de género presentes en las producciones musicales del artista Bad Bunny.

2. Analizar estos discursos de género tanto desde la perspectiva feminista como desde la perspectiva de las nuevas masculinidades.

3. Revisar qué elementos reproductores y/o interruptores de la masculinidad hegemónica se encuentran operando en los videoclips y canciones a analizar.

## **CAPÍTULO 2**

### **Marco teórico**

#### **Música urbana**

Para hablar de la música urbana lo primero que necesitamos explicar es el espacio dentro de la cual se desarrolla: la cultura popular. La música urbana es parte de lo que se conoce coloquialmente como música popular o sencillamente pop. Sin embargo, existen muchas formas de definir lo que es la cultura popular. John Storey entrega diversas definiciones al respecto, de las cuales se vuelve conveniente para esta investigación la que procede de los planteamientos de Antonio Gramsci y su concepto de hegemonía. Gramsci utiliza el término “hegemonía” para referirse al modo como los grupos dominantes de la sociedad, a través de un proceso de liderazgo intelectual y moral, intentan ganarse el consentimiento de los grupos subordinados de la sociedad (Storey, 2002). Dentro de esta noción de cultura popular existen dos grupos en evidente conflicto: dominantes y subordinados. La cultura popular pasaría a ser un terreno de intercambio y negociación entre ambos. De esta manera resulta problemático definir de manera absoluta que es la música popular, y por ende, se vuelve igual de complejo delimitar qué es la música urbana.

En el caso de esta última no existe una definición conceptual académica, por lo cual utilizaremos su acepción como denominación de mercado. Fue acuñada inicialmente en Estados Unidos en los años ´70 y ´80 para referirse al hip-hop, nacido y desarrollado en las zonas urbanas. Desde la década del 2000 el concepto se expandió para abarcar “ritmos latinos y otras fórmulas musicales en esos mismos contextos. El reguetón, originario de Centroamérica, y el trap, vertiente del rap nacida en Atlanta y vinculada al narcotráfico” (MusicaPopular.cl).

## Reguetón

El reguetón<sup>3</sup>, de acuerdo a Priscila Carballo (2012) es un estilo de música nacido en Puerto Rico como derivación del Reggae jamaicano y el Rap norteamericano. Ambos estilos surgieron dentro de los barrios marginales (guetos) habitados por descendientes afroamericanos en sus respectivos países. Este estilo (reguetón) es realizado principalmente por hombres<sup>4</sup> los cuales son mestizos generalmente morenos o mulatos, y de procedencia popular, lo cual se evidencia en los contenidos de las canciones” (Carballo Villagra, 2012, p. 92) y son en su mayoría puertorriqueños<sup>5</sup>. Esto explica, en parte, la mezcla de inglés y español propia del vocabulario propio del reguetón, considerando la situación de Puerto Rico como estado libre asociado a los Estados Unidos. Dentro de la lírica del reguetón podemos encontrar, según Carballo (2012), tres temáticas principales:

- a) Mujeres y sexo: Referente al binomio temático recurrente en la música latina, pero que en este caso es mucho más explícita a nivel discursivo y visual. Según la autora esto está relacionado con la “idea del ‘macho latinoamericano’ rodeado por múltiples mujeres y deseado, que está dispuesto a abordarlas a todas sexualmente” (p. 93)
- b) Violencia: Referente a la violencia callejera, individual y grupal, como relato y como pelea simbólica entre cantantes. Esta es una temática recurrente en el rap y funciona como reafirmación de la identidad masculina desde la idea de la violencia como prueba de virilidad.
- c) Identidad: Referente a la identidad latina masculina y sus implicancias nacionales y supranacionales. Esta identidad se cruza con el bienestar material expresado en “cuatro elementos recurrentes que rodean al cantante

---

<sup>3</sup> De acuerdo a la RAE el género musical reguetón es una “música de origen caribeño e influencia afroamericana, que se caracteriza por un estilo recitativo y un ritmo sincopado producido electrónicamente”. En su diccionario agrega que el vocablo *reggaeton* es un “término acuñado por el panameño M. Ellis en los años ochenta del siglo XX, y este del ingl. *reggae* 'reggae' y *-ón*<sup>1</sup>.

<sup>4</sup> Las excepciones femeninas son, por ejemplo, Ivy Queen (Puerto Rico), Karol G (Colombia) y Becky G (México), entre otras.

<sup>5</sup> Algunos ejemplos son: Daddy Yankee, Tego Calderón, Wisin & Yandel, Calle 13 y Bad Bunny.

en los videos que son: dinero (dólares específicamente), joyas, autos lujosos, mansiones, y mujeres” (p. 94).

Es interesante que todas estas temáticas son abordadas desde la perspectiva de hombres jóvenes provenientes de barrios empobrecidos o marginales, en muchos casos racializados, los cuales han obtenido un ascenso económico gracias a su carrera musical. Una imagen que podría ilustrar todas estas temáticas de manera conjunta sería: “el cantante en el centro de la imagen, mostrando sus anillos y cadenas, rodeado de varias mujeres, y teniendo como fondo una mansión o paisaje tropical, y con dos carros último modelo a cada lado” (Carballo Villagra, 2012, p. 95).

Para la autora estos contenidos discursivos corresponden a una construcción de identidad masculina que se define como: heterosexual, promiscuo, violento y con acceso a recursos económicos. Estos hacen referencia a “un hombre que cumple de manera cabal con los encargos masculinos del patriarcado” (Carballo Villagra, 2012, p. 96).

### **Person, performance personae y character**

Estos tres conceptos forman parte de un contrato estético y comunicativo que coordina y regula el sistema artístico en que un cantante opera. Se trata de un contrato que establece los niveles de la performance musical escénica.

Entre los antecedentes que dan lugar a esta organización tripartita se encuentra el enfoque de Herbert Mead. Según este autor existe una distinción entre el “I” y el “me”. El “self” (el yo mismo) se construye a partir de las relaciones y negociaciones entre estas dos entidades: el *I* y el *me*. Mead explica: “el *I* [el yo interior] es la respuesta del organismo a las actitudes de los demás; el *me* [el yo exterior] es el conjunto organizado de actitudes de los demás que uno mismo asume” (Mead, 1934, p. 175).

Tomando en consideración las negociaciones y conflictos que los sujetos tienen con su imagen interna y externa, el investigador Philip Auslander (2006) ha propuesto un modo de entender las complejas relaciones estéticas y sociales que se dan en el campo de la performance y el mundo musical, vinculadas a lo que podríamos llamar la “identidad musical” del artista.

Para referirse a lo que un cantante realiza sobre un escenario Auslander examina el modo en que se dan las identidades de los músicos. Distingue entre la identidad del músico como personalidad social de su yo como sujeto biográfico real. A lo primero el autor denomina “*performance personae*”, mientras que a lo segundo denomina “*person*”. Adicionalmente, en muchos casos existe una tercera entidad: el “*character*”, es decir, el personaje ficticio que puede aparecer en alguna de las interpretaciones u obras del *performance personae*.

NOCIÓN	EXPLICACIÓN
<i>Person</i>	traducido como persona real, se refiere al intérprete como ser humano que habita un mundo cotidiano. Es la entidad sólo conocida por sus cercanos, en general desconocida por sus receptores y fruto de obsesión para sus fans.
<i>Performance personae</i>	La persona de la performance o <i>personae</i> , la construcción social realizada por el intérprete y el equipo humano de la industria musical. Es el conocido por el público y la entidad que habita en los conciertos, entrevistas, videoclips y mercadotecnia. Si bien en décadas anteriores esta construcción recae en el equipo de la industria más que en el intérprete, en la última década este aspecto es cada vez más central en el trabajo del intérprete.
<i>Character</i>	El personaje o, en palabras de Frith, la personalidad de la canción, se refiere a una entidad requerida por la canción al momento de ser interpretada. Es un personaje enactado por el “ <i>personae</i> ”, este puede ser “el narrador implícito de la canción o el sujeto descrito en la canción. También es posible que el intérprete encarne más de un personaje en una canción en particular”

**Figura 1:** Tabla categorías de Auslander

## El mito en la industria musical

El mito según la definición semiológica propuesta por Roland Barthes (1980) es un mecanismo que remueve la cualidad histórica de las cosas, desconectándolas de la coyuntura. Esto quiere decir, es un proceso que naturaliza y eterniza lo que es intencional y contingente, es decir, lo fundamenta como tal, de manera que es eliminado el origen histórico en el proceso de mitificación. La cosa pasa a estar fuera del tiempo, pasa a existir en la atemporalidad del tiempo mítico (Barthes, 129). Para Barthes este proceso no solo se restringe a lo verbal (oral o escrito) sino que puede involucrar insumos de diferente orden, como son “la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos [la música incluida en el], la publicidad” (Barthes, 108), etc., es decir todo lo que pueda servir de soporte para el sistema mítico.

En la industria musical se da un proceso similar al ocurrido en el cine con respecto a la construcción de las personalidades artísticas o bajo el concepto de *divas* o *divos*. Es lo que se conoce como “Star system”(sistema de estrellas). En este el artista desliga su *person* de su *performance personae*, se corta todo vínculo y con ello la estrella (*performance personae*) se presenta ante la audiencia como un ser autónomo que existe dentro de un panteón constituido por muchas otras *estrellas*, las cuales viven dentro de una atemporalidad rutilante<sup>6</sup>. Paralelamente, la audiencia exige conocer datos biográficos de esta estrella, de su *person*, de manera que se pueda humanizar, en cierta medida, a este ser divino. Pero por otro lado, es necesario mantener este “culto” a las *estrellas*, por parte de los fans, para lo cual el *performance personae* debe tener siempre una distancia entre él y su público, así como también entre él como sujeto biográfico-histórico y él como personalidad artística.

---

<sup>6</sup> Rutilar (brillar) fue un efecto intencionalmente producido, mediante el maquillaje y la luz, por los cineastas en el apogeo del *star system*. Esto daba a los actores y actrices un aura celestial, sobrenatural, divina.

La concepción anteriormente descrita (propuesta por Barthes) corresponde a una de las acepciones que tomaremos del mito para revisar el caso de BB. Sin embargo, existe otra acepción posible a partir de la concepción de Paul Ricoeur acerca del mito: pensarlo como una manera de comprender la existencia humana. De acuerdo al pensador francés, el mito permite explicarnos nuestro destino o modo de existencia. Cada relato mítico se convierte en una especie de espejo frente al cual podemos identificarnos y entendernos. Podríamos decir, en este sentido, que el mito se vuelve historizable al ser leído en cada existencia humana particular.

### **Diégesis**

La noción de diégesis es una valiosa herramienta de análisis postulada en el ámbito de los estudios sobre la narración, que se ha aplicado también al análisis cinematográfico, así por ejemplo, en las películas suele denominarse sonido diegético a todo aquello que forme parte de la historia representada. Entonces, si algún personaje está tocando algún instrumento musical o reproduce un disco de vinilo en una escena filmada, el sonido resultante es diegético. Si, en cambio, el sonido no parece provenir de la escena en cuestión, entonces resulta extra-diegético.

Para efectos de lo cinematográfico, se le ha definido como “la operación de estructurar una realidad, pero también como la construcción mental elaborada por el espectador del film” (Jacquinot, 1977, como se citó en Pablos, 2009, p. 11), esto es, como el mundo imaginario que el espectador ve y al cual le asigna un estatus de realidad, ya sea ésta fantástica, realista, escatológica, maravillosa, onírica, etc.

Emplearemos esta categoría a la hora de analizar los videoclips seleccionados para el corpus investigado, aplicándola a la narración visual y al ámbito sonoro de las piezas audiovisuales.

## Nuevas masculinidades

Lo primero que nos parece de importancia al momento de hablar de nuevas masculinidades es la evidente carencia de material de estudio. Lo segundo es lo complejo que resulta definir las masculinidades por investigadores masculinos, al respecto R.W.

Connell (2015) señala:

Si consideramos que se trata de una forma de conocimiento creada por el mismo poder, que es su objeto de estudio, ¿que podemos esperar de una ciencia de la masculinidad? Cualquier conocimiento de este tipo tendrá los mismos compromisos éticos que tendría una ciencia que estudiara la raza y que hubiera sido creada por imperialistas, o una ciencia del capitalismo producida por capitalistas. (p. 32)

En efecto, ser juez y parte es un problema nada fácil de resolver a la hora de la autocrítica que un examen de la masculinidad supone cuando el sujeto investigador es varón.

El concepto de “nuevas masculinidades” es de uso cotidiano más que académico, es por ello que su alcance es amplio y diverso. En términos generales, este concepto surge para definir a las diversas opciones de masculinidad que difieren del entendido tradicional de lo masculino, entendido como una noción unitaria y patriarcal. El concepto de “nuevas masculinidades” se sitúa en el contexto de los estudios de género, específicamente en los estudios de la masculinidad. En general el concepto se ha desplazado desde un cuestionamiento de los enfoques esencialistas (religioso y biológico) hacia una perspectiva cultural. Ángels Carabí aplica a los hombres el mismo presupuesto que Simon de Beauvoir (1949) había señalado para las mujeres: “no se nace mujer, una se convierte en mujer”, que en el caso del hombre implicaría que la masculinidad es también un constructo socio-cultural<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> “No se nace hombre, uno se convierte en hombre[...] Hace 10 años ya que David Gilmore en *Manhood in the making: Cultural concepts of masculinity* (1990) demostró que el concepto de

La masculinidad se ha definido culturalmente de manera negativa. Según Carabí (Carabí & Segarra, 2000, p.19), basándose en Lynne Segal (1990), la identidad masculina es aquella que no es femenina, ni étnica, ni homosexual, porque de serlo quedaría asociada a la inferioridad. Todas estas características le corresponden a “otredades” negadas y rechazadas como una manera de reafirmación masculina. Por ello Carabí (2000) afirma: “para autoafirmarse [la masculinidad] ha optado por configurar sociedades sexistas [...] y homofóbicas. Para autoafirmarse mediante la creación de esas ‘otredades’ que, a modo de espejo, han reflejado los deseos del varón y han aglutinado sus miedos y limitaciones” (p. 19).

Desde la crítica feminista esta masculinidad unitaria entro en crisis al perder su lugar de categoría única. Las “otredades” inferiores (homosexuales, étnicas y feminizadas) marginadas por la hegemonía masculina pasaron a ser nuevas categorías de masculinidad. De ahí que el concepto de masculino en singular pasará a su forma plural para hablar de “nuevas masculinidades”. Esta noción la identifica Connell con lo que él llama masculinidades múltiples<sup>8</sup>.

De acuerdo a la concepción sociológica de Connell, según la cual los patrones de masculinidad están categorizados según su capacidad de ejercer poder en una estructura gramsciana de hegemonía, habrían cuatro categorías de masculinidad:

- a) Hegemónica: es aquella que garantiza o considera que garantiza la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres. Esta categoría se construye en la práctica social y no corresponde a una esencia previamente dada.

---

masculinidad es plural y variable según las culturas, que no siempre resulta necesario y que, lejos de ser una verdad esencial, es un constructo social” (Ángels Carabí, 2000).

<sup>8</sup> “Conforme vamos reconociendo las relaciones que se establecen entre el género, la clase y la raza, también se ha vuelto común reconocer masculinidades múltiples: blancas y negras, obreras y de clase media” (p. 115-116 masculinidades).

Para Connell esta masculinidad supone un ideal que pocos hombres pueden alcanzar. Además, ocurre que en muchos casos no son los hombres más poderosos lo que portan este tipo de masculinidad, sin embargo, conforman un colectivo muy convincente de masculinidad.

- b) Subordinada: es aquella que se encuentra en una situación de subordinación respecto a una masculinidad hegemónica. Históricamente esta categoría a sido habitada por los hombres homosexuales, debido a que “para la ideología patriarcal, la homosexualidad es el deposito de todo aquello que la masculinidad hegemónica desecha simbólicamente” (Connell, 2015, 119). En esta categoría también se incluyen a los niños y hombres que poseen algún rasgo que los acerca a la feminidad.
- c) Cómplice: Es aquella que se ubica en una complicidad con la masculinidad hegemónica. De acuerdo a Connell estas masculinidades: “se construyen en formas que aprovechan los dividendos del patriarcado, sin las tensiones o riesgos que conlleva estar en la vanguardia del patriarcado” (Connell, 2015, 120). Los hombres de masculinidad cómplice muchas veces no realizan actos de violencia ni tampoco imponen su autoridad, sin embargo, aún así colaboran a perpetuar la hegemonía patriarcal.
- d) Marginada: Es aquella que se relaciona con autoridad, clase y raza. Se utiliza el término marginación para referirse a la subordinación de una masculinidad frente a otra por factores de clase o raza.

Estas cuatro categorías no son de tipo absoluto. Para Connell, por el contrario, son configuraciones generadas en situaciones particulares y en una estructura de relaciones porosas y mutables. Esta visión sumada a la concepción de las masculinidades como algo múltiple es quizás uno de los primeros acercamientos de carácter académico al concepto de nuevas masculinidades.

Para Connell la jerarquía de masculinidades supone una hegemonía que no se cuestiona a sí misma (bajo el problema de que no se puede ser juez y parte), por lo cual su categorización deja poco espacio explicativo a la movilidad o transformación de la masculinidad. Avanzando hacia ese espacio es que nos parece útil ampliar la mirada hacia el enfoque del sociólogo uruguayo Sebastián Fonseca.

Según Fonseca (2021) y basándose en el jurista español Octavio Salazar Benitez, habría cuatro tipos de masculinidades según el grado de machismo: Un machismo tradicional (grado 1), antifeminista, que rechaza al feminismo por considerarlo una ideología; un segundo tipo (grado 2) que sin ser antifeminista mantiene los patrones de conducta tradicionales; un tercer grupo (grado 3) donde se ubica el varón que: “sin ser del todo consciente, ni por supuesto asumirlo como un compromiso ideológico, ha modificado parte de sus actitudes y comportamientos, acercándose poco a poco a una masculinidad diversa<sup>9</sup>”; finalmente, un cuarto nivel (grado 4) donde se ubicaría el estado más avanzado de varones que han asumido la lucha por la igualdad como parte de su militancia, iniciando una revisión crítica de su identidad personal y pública.

Cuadro comparativo					
Connell	Hegemonica	Subalterna	Cómplice	Marginada	
Fonseca	Grado 1		Grado 2 y 3		Grado 4

**Figura 2:** Tabla comparativa categorías Connell y Fonseca

<sup>9</sup> (Salazar, p. 22-23, como se citó en Fonseca, 2021, p. 30).

A estas clasificaciones, creemos, se podría sumar el enfoque cultural de Raymond Williams, para profundizar en la visión de cómo han cambiado diacrónicamente las masculinidades.

### **Dominante, residual y emergente**

Para Raymond Williams el análisis histórico no debe realizarse sobre un enfoque estático o sincrónico del sistema dominante, sino sobre el proceso cultural de transformación. En esta diacronía veremos existen diversos movimientos y tendencias que se interrelacionan de manera compleja. Para realizar este tipo de análisis, que Williams denomina “análisis trascendental”, el autor propone tres tipos de relaciones dinámicas:

- a) Dominante: Es la cultura hegemónica. Williams no ahonda en la descripción de esta categoría, sino que la explica en oposición a las otras dos categorías presentadas.
- b) Residual: Es la cultura que fue originada (aunque no exclusivamente) en el pasado , pero que en parte se manifiesta en el presente como residuo. En otras palabras, lo residual: “por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo –y a menudo ni eso– como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente” (Williams, 1997, p.144). En ocasiones lo residual resulta asimilado por la cultura dominante a través de mecanismos de reinterpretación, disolución, proyección, exclusión e inclusión discriminada. Siempre y cuando, no implique un riesgo para la cultura dominante.
- c) Emergente: Es la cultura que incluye “nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” (Williams, 1997, p.145). El autor advierte que esta novedad no se refiere a una nueva fase de la cultura dominante, sino que a elementos que son alternativos o de oposición a ella. Lo emergente puede ser asimilado por la cultura dominante a través

de un proceso que lo condiciona y lo limita. Esta asimilación supone formas que son facsímiles de la práctica cultural genuinamente emergente.

Además de los tres tipos de relaciones dinámicas previamente nombrados, Williams propone dos conceptos para entender las nociones de estabilidad y cambio: lo arcaico y lo pre-emergente. Lo primero sería para Williams lo que fue dominante y ya no lo es, pues ha quedado en el pasado absoluto y su única manera de acceder al presente es a través de lo residual. Por otro lado y en el otro extremo, lo pre-emergente es aquello que aún no tiene nombre o denominación para ser identificado como emergente. Debido a su falta de denominación es imposible de ser asimilado aún por la cultura dominante.

La cultura se estaría debatiendo en un permanente conflicto entre las formas de lo asimilable y lo no asimilable por parte de la cultura dominante.

En la figura 3 podemos ver una tabla que explica las categorías propuestas por Williams en relación a su ubicación temporal.

Pasado		Presente	Futuro	
Arcaica	Residual	Dominante	Emergente	Pre-emergente
La más antigua y olvidada	Remanentes de una cultura anterior que se manifiestan en el presente	Hegemónica y dominante en el presente	La novedad alternativa u opuesta a lo dominante	La novedad que existe sin ser capaz aún de articularse
No le interesa a la cultura dominante	Existen elementos que pueden ser asimilados por la cultura dominante	Se construye a través de la asimilación de lo residual y lo emergente	Existen elementos que pueden ser asimilados por la cultura dominante	Es imposible de asimilar para la cultura dominante
Puede volver al presente a través de lo residual	Lo que no se asimila es una complicación para la cultura dominante	Es la que asimila	Lo que no se asimila es una complicación para la cultura dominante	Siempre es una complicación para la cultura dominante

**Figura 3:** Categorías de Williams

Hemos traído a colación la propuesta de Raymond Williams porque creemos que las masculinidades se encuentran sujetas a estas mismas “relaciones dinámicas” y habría por tanto una masculinidad dominante, una residual y una emergente. Junto a ellas co-existirían una masculinidad arcaica que existe en el pasado y que convive con el presente de manera residual. Creemos que existiría, asimismo, una utopía nostálgica de los varones que desearían volver a esa masculinidad arcaica, por imposible que sea esto. Tal anhelo podría estar asociado al movimiento mitopoético propuesto por Robert Bly y revisado por Flood<sup>10</sup>. Por otro lado, en el polo de lo emergente, habría una masculinidad enteramente nueva que aún no tiene nominación y que por tanto socialmente no ha sido consignada y, por ello, siendo invisible, resulta imposible de asimilar por lo dominante. Esta sería la masculinidad pre-emergente.

### **Masculinidad anti-sexista liberal**

A partir de un enfoque inductivo, Michael Flood (1996) examina el llamado “Men’s Movements” (movimientos de hombres), describiendo cuatro corrientes:

- a) Anti-sexistas o pro-feministas: Esta corriente reconoce que los “modelos habituales y dominantes de masculinidad son opresivos para las mujeres, así como restrictivos para los hombres. Se concibe la sociedad como atravesada por injusticias y desigualdades basadas en el género. Los hombres deben responsabilizarse de su propio comportamiento y actitudes sexistas y trabajar para cambiar el sexismo de los hombres en general. Los hombres y grupos en la línea anti-sexista apoyan diversos planteamientos feministas sobre la sociedad” (Espada, s/f).

---

<sup>10</sup> Robert Bly (1990) propuso el modelo mitopoético en su libro “Hombres de hierro: el libro de la nueva masculinidad”. Dicho modelo es revisado por Michael Flood (1998) en su artículo: Men’s Movements.

Flood incluye en su descripción las apreciaciones de Kenneth Clatterbaugh, quien distingue entre el pro-feminismo radical y el pro-feminismo liberal. Los profeministas radicales enfatizan sus privilegios de masculinidad y su dominio agresivo sobre las mujeres. Por otra parte, “los hombres profeministas liberales ponen el acento en que los hombres así como las mujeres están constreñidos por los roles de género, e incluso algunos afirman que los hombres, como las mujeres, están “oprimidos” (Espada, s/f).

- b) Liberación de los hombres: esta corriente reconoce el daño que les infringe a los hombres el rol sexual masculino, promueven grupos de autoayuda.
- c) Espirituales o mito poéticos: esta corriente enfatiza la perspectiva espiritual y el trabajo interior de los hombres. Siguen el pensamiento psicoanalítico de Karl Jung y la categoría mitopoética propuesta por Robert Bly. La masculinidad sería un arquetipo inconsciente, mítico.
- d) Derechos de los hombres y derechos de los padres: esta corriente asume el daño del rol, la liberación masculina y culpan a las mujeres o al feminismo por el daño causado a los hombres, victimizándose y promoviendo programas de defensa de la paternidad y de lo que acusan como abuso femenino.

### **Feminismo como campo de acción masculina**

Para hablar del discurso presente en la música de Bad Bunny es necesario revisar la situación de un ente dominante (masculino) hablando sobre o para un ente subordinado (femenino). Para ello quizá sea pertinente revisar los postulados de la filósofa india Gayatri Spivak. Para esta autora, el campo femenino se ha vuelto un territorio en disputa, resultando muchas veces instrumental a las discusiones masculinas:

En cierta lectura la figura de la mujer es ampliamente instrumental al cambio de función de los sistemas discursivos, como es el caso de la movilización insurgente. Nuestro grupo rara vez se plantea los problemas de la mecánica de esta instrumentalidad. Para los insurgentes, en su mayoría masculinos, es un campo discursivo tan importante como la religión. (Spivak, 1998)

A partir de esta situación en que lo femenino se vuelve insumo de lo masculino es que ha surgido la noción de "masculinidad híbrida". En las complejas negociaciones de género, los hombres de masculinidad hegemónica estarían incorporando aspectos de lo normativamente femenino y de las masculinidades subalternas. En tal proceso ocurre una paradoja: la adopción de estos insumos identitarios estarían simultáneamente difuminando y reforzando la hegemonía de género. Al mismo tiempo, y por lo mismo, surgen las preguntas acerca de si se trata de un proceso reproductor o, por el contrario, transformador en términos socio-genéricos.

Las masculinidades híbridas se pueden definir como "la incorporación selectiva de elementos de identidad típicamente asociados con diversas masculinidades marginadas y subordinadas, y en ocasiones con feminidades, en las actuaciones e identidades de género de hombres privilegiados" (Bridges y Pascoe 2014). Esta línea de investigación intenta comprender cómo los hombres están incorporando cada vez más elementos de códigos culturales de diversos "Otros", incluyendo lo "femenino", en sus proyectos de identidad (Miyazaki, 2023, p. 127).

## CAPÍTULO 3

### Marco metodológico

La presente investigación es de enfoque cualitativo, de tipo descriptivo y de diseño fenomenológico hermenéutico, tomando como fenómeno central los discursos de género presentes en las producciones musicales del artista Bad Bunny.

Este diseño de investigación es correspondiente con el problema en cuestión, debido a que lo que se requiere es observar, describir e interpretar datos que ayuden a entender el contenido de los discursos de género desde una perspectiva tanto feminista como desde las “nuevas masculinidades”. Para ello se investigará un corpus reducido de canciones y sus correspondientes videoclips.

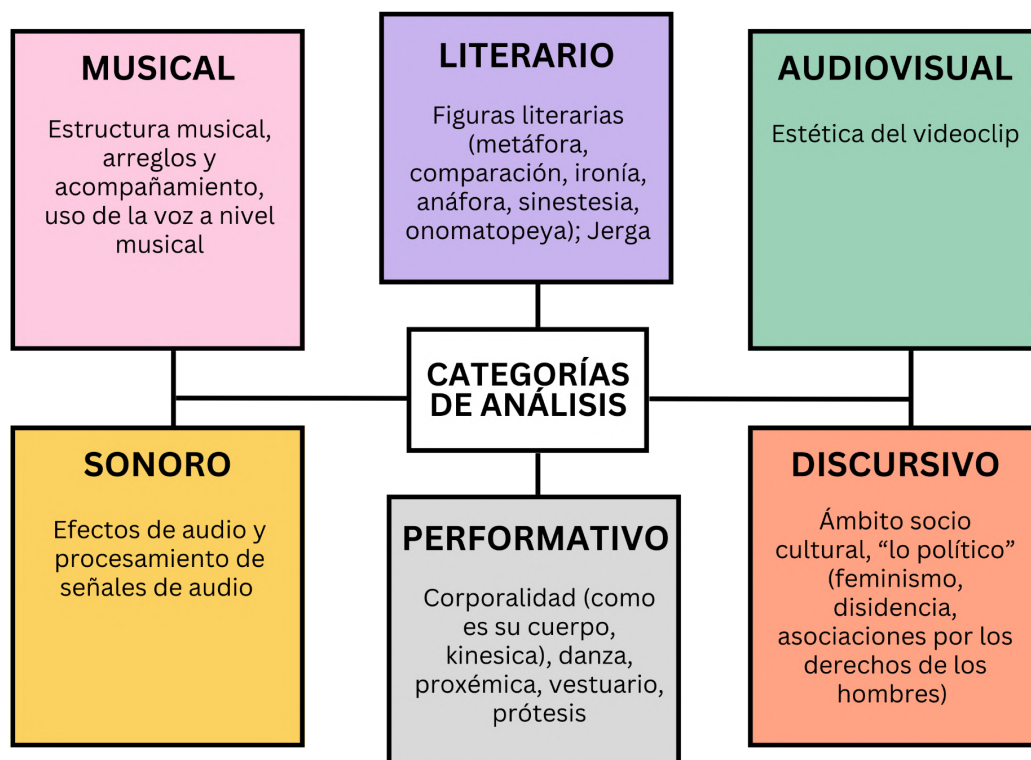
Tomando como referencia de análisis de canciones las categorías propuestas por Juan Pablo Gonzalez (2009), las cuales hemos ampliado con la categoría discursiva, dado que se hace necesario considerar las cuestiones culturales implicadas y los ámbitos de circulación de la canción. En esta ampliación hacia lo discursivo incluiremos los aspectos relacionados con la intratextualidad, es decir, las citas que el propio autor hace de sí mismo en su obra o las referencias internas en la obra misma. Agregaremos a la intratextualidad, las referencias que el texto de la canción pueda hacer hacia otros textos, externos a ella, ya sea a referencias musicales o culturales diversas, consideradas como intertextualidad. Ambas relaciones textuales (intra en inter) nos permitirán comprender mejor el entramado que configuran las canciones del corpus analizado y las coordenadas culturales presentes en ellas<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup>“Habría también que considerar los distintos tipos de intertextualidad [...] intertextualidad general o externa (que se produce entre textos de diversos autores) [e] intratextualidad (entre textos de un mismo autor)”. (Estrella Bolaños, 2005, p.16)

Además, para el caso específico de Bad Bunny se hace necesario incluir, no sólo el ámbito de la circulación de la canción, sino también el diseño publicitario que esta supone.

Dada la integración de todas estas categorías en la producción musical y además el perfil del creador no basta con restringirse al examen del objeto estético. Parece ser insuficiente dado que Bad Bunny no solo integra todas las categorías de análisis, sino que agrega una coherencia y complementariedad entre la canción, el videoclip y los visualizers. Más aún, cuando el artista proyecta su “personalidad artística” (*performance personae*) como una expansión de su trabajo musical, dado que no se presenta nunca ante los medios como Benito Martinez, sino siempre como Bad Bunny. Entendemos entonces, que abordaremos el corpus seleccionado asumiendo que estas tres canciones se insertan en lo que denominaremos “canción expandida” entendiendo por ésta una formulación estética que supone en su diseño, no solo la variable musical sino también la variable publicitaria, a través de visualizers, entrevistas, videos promocionales, etc...



**Figura 4:** Esquema categorías de análisis

## CAPÍTULO 4

### Análisis de canciones

Para el siguiente análisis sobre un corpus reducido de tres canciones lanzadas al mercado entre los años 2018 y 2022, seguiremos la metodología ya expuesta anteriormente. Para el caso no se trata sólo de considerar la canción sino también el *performance personae* de BB y la proyección de este en la circulación de la producción musical misma. Todo lo anterior forma parte de una noción que propondremos que es la de “canción expandida”.

En el caso de BB nos encontramos con una construcción intratextual que vincula las diferentes canciones, creando una trama entre ellas como si fuera una saga de entregas parciales. El diseño publicitario considera esto y trabaja a partir de ello, volviéndose parte de la trama misma. Así, por ejemplo, encontraremos que en el primer video analizado, escuchamos dentro del mundo diegético, y como parte de su ámbito sonoro, la canción “Dime si tu te acuerdas”(2018) que saldrá a la luz pública con posterioridad al video donde aparece. Igualmente, el cantante (BB) realiza videos promocionales donde juega con su *person* y su *performance persoane*, pasando ambos a ser parte de la trama intratextual de las canciones, o dicho de otro modo, introduce la campaña publicitaria como parte de la saga en la cual se inserta la canción promocionada (en esta caso el disco “Un verano sin ti”).

De acuerdo a lo anteriormente señalado es que consideramos necesario incluir algunos elementos de la información biográfica de BB, que nos permiten entender esta noción de “canción expandida”, que incluye la canción misma, el videoclip y los visualizers; y que, además, funciona en relación de una estrategia de promoción publicitaria, diseñada conjuntamente.

Benito Antonio Martínez Ocasio (Almirante Sur, Vega Baja, Estados Unidos; 10 de marzo de 1994) es un artista puertorriqueño que debutó el año 2016 con un single titulado



La estructura armónica, como podemos ver en la figura 5, está conformada por cuatro acordes con una duración de un compás cada uno. Es interpretada por un piano y se repite igual durante la totalidad de la canción. Es interesante el uso de séptimas en la mayoría de los acordes, lo cual le da un color armónico moderno, el cual es poco común en el estilo de música reguetón. No existe acompañamiento rítmico por lo cual el ritmo armónico se hace cargo de esta función. Debido a la cadencia rítmica y melódica esta canción entra dentro de lo que se conoce como balada pop.

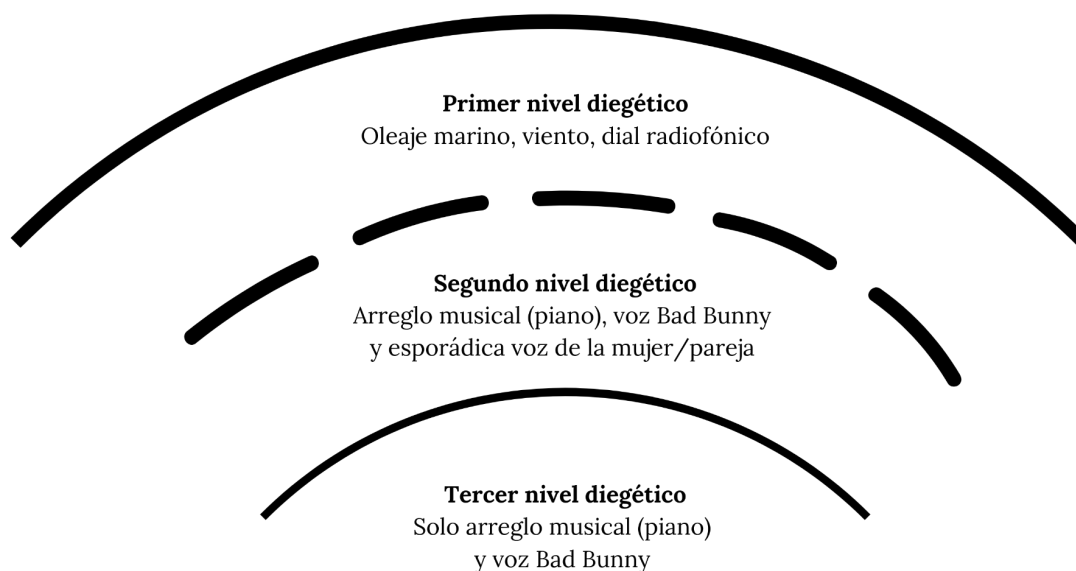
### **Intro**

Al principio no hay letra, se nos presenta un paisaje sonoro donde escuchamos el oleaje del mar, el viento, y el cambio de un dial radiofónico que da paso a una canción que suena desde dentro de un auto ubicado sobre la arena, en un paisaje de bosque a orillas de una playa. Al interior del automóvil se ve a una mujer sentada en las piernas de Bad Bunny en una relación amorosa. La canción que suena en el mencionado automóvil corresponde a “Dime si tu te acuerdas”, single lanzado por el artista algunas semanas después de “Amorfoda”.

Este paisaje sonoro y natural corresponde a un primer nivel diegético dentro del universo de la canción y oficia de introducción o ambientación inicial.

Este primer nivel diegético se ve interrumpido por un sonido de cambio de dial radiofónico que apaga toda referencia sonora externa a lo que sigue: un beat de piano que marca el comienzo de la canción. Este sonido de piano resulta extradiegético respecto a la locación natural donde se desarrolla la escena y con él aparece el segundo nivel de diégesis de la canción. La secuencia fílmica de acercamiento a la ventana del auto deja ver a Bad Bunny apartándose de una mujer/pareja, la cual pasa al asiento del copiloto, mientras prosigue el piano sonando y él comienza a cantar la primera estrofa de la canción. Este segundo nivel diegético está compuesto por el arreglo musical, la voz de Bad Bunny y una

momentánea aparición de la voz de la joven del video que penetra desde el nivel diegético anterior. Hay un momento en que el cantante parece mirar a la cámara, rompiendo con ello este segundo nivel diegético y abriendo al mismo tiempo un tercer nivel diegético, donde ya sólo escucharemos el arreglo musical (con el piano) y la voz de Bunny.



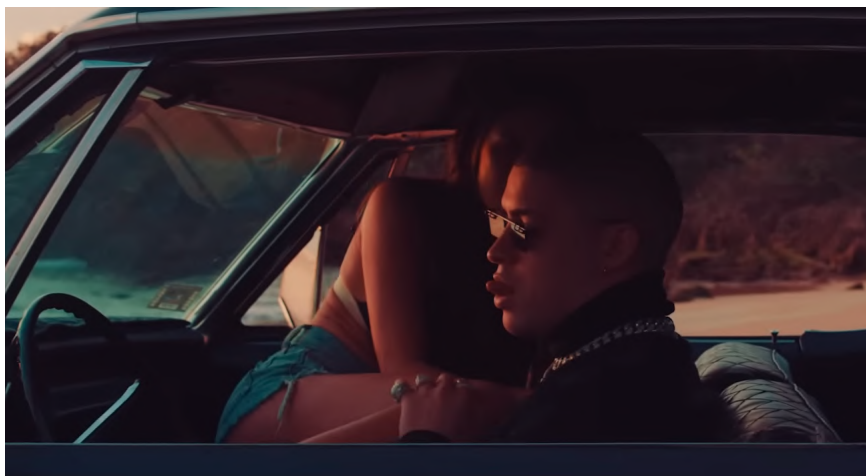
**Figura 6:** Esquema niveles diegéticos “Amorfoda”

## Vídeo

El vídeo comienza con un paisaje de playa al atardecer. Un paneo hacia la derecha nos lleva hasta un auto estacionado frente al mar. Dentro de éste podemos ver, gracias a un acercamiento, a dos personas (Bad Bunny) y una joven sin nombre (de aquí en adelante SN). BB y SN se están besando apasionadamente y forman hasta este punto, en el primer nivel de diégesis de la canción, una pareja que se ama. El paso al segundo nivel de diégesis supone un cambio de comportamiento. SN pasa a estar molesta y comienza a increpar a su pareja (BB) desde el asiento del copiloto. Por su parte, BB muestra una expresión de molestia ante este cambio de actitud de su pareja. Esta es la única expresión facial que BB mostrará hasta bastante avanzado el vídeo.



**Figura 7:** Primera escena “Amorfoda”: paneo



**Figura 8:** Primera escena “Amorfoda”: primer plano

### Primer coro

No quiero que más nadie me hable de amor

Ya me cansé, to' esos trucos ya me los sé

Esos dolores los pasé (yeh, yeh, yeh)

El primer párrafo del coro nos habla del “estado terminal” en que se encuentra el hablante o voz cantante con respecto al amor. Ha llegado a un punto de no retorno debido al cansancio que supone haber vivido decepciones amorosas que le han ocasionado “dolores”. Dice estar cansado de “esos trucos”, lo cual supone asumir el amor como resultado ilusorio de engaño, trampa o artimaña ingeniosa. Descubierta el truco, se acaba la ilusión y sucede

el dolor. Desengañado, el hablante o voz cantante se niega a ser nuevamente presa del truco amoroso.

### **Vídeo**

El comienzo del coro marca también el comienzo del tercer nivel de diégesis de la canción, donde BB empieza a cantar a la cámara y constituyéndose en un hablante/cantante intradiegético, pues parece conectarse con el audio-espectador al dirigirse hacia afuera del mundo diegético, permaneciendo no obstante como un cuerpo dentro de la misma diégesis escénica. Mientras él le canta a la cámara, hay total indiferencia de SN, quien continúa con su reproche hacia BB, aunque ya en estos momentos ella y sus reproches pasen a ser parte del paisaje, al igual que el auto, el mar y la playa. Con ello se da paso a una perspectiva de mayor concentración en la interioridad o subjetividad emotiva de la voz cantante.

### **Verso**

Hoy te odio en el secreto, ante todo lo confieso  
Si pudiera te pidiera que devuelva' to' los besos que te di  
La' palabra' y todo el tiempo que perdí  
Me arrepiento una y mil veces de haber confiao' en ti (huh)

El párrafo comienza hablando de la emoción contraria al amor: el odio. Esto supone un paso desde el amor y su negativa al comienzo de la canción para descender hacia el odio. Además el hablante procede a exigirle la devolución de una serie de “inversiones amorosas”, como son sus besos, tiempo y palabras entregadas a ella. Observamos aquí una “economía del amor” donde estos objetos intangibles e inconmensurables se piden de vuelta, sin que ello parezca posible. Hay lo que parecería una retórica en el sentido de una fórmula discursiva infructuosa y formal cuyo protocolo hace ostensible el calado de la pérdida y de la inversión afectiva involucrada. De hecho, dadas las categorías de lo

solicitado en devolución por parte del hablante, un gasto amoroso no resarcible, el logro resulta inoficioso pues el daño es imposible de resarcir.

Quisiera que te sientas como yo me siento (siento)

Quisiera ser como tú, sin sentimiento

Quisiera sacarte de mi pensamiento

Quisiera cambiarle el final al cuento

Ahora el hablante nos habla de una inversión de roles, interpelando a la causante de su mal de amor en una actitud que irá creciendo en hostilidad. El se presenta como la víctima emocional, como sujeto perjudicado o dañado en la relación. Ella resulta ser la victimaria, sin sentimientos, desalmada, dañina, fría (sin sentimiento). Este anhelo de inversión no sólo explicita el rol de víctima del hablante, sino que hace explícita su deseo de ojalá “cambiar el final al cuento”, revelando en ello que tiene cierta conciencia de que hay un relato del cual está hablando y del cual forma parte. Una conciencia discursiva que se revelará fundamental para el final o desenlace de la canción.

### **Vídeo**

Para ambos párrafos o estrofas la acción se desarrolla fuera del auto. Durante el primero BB sale del auto y camina hasta llegar a sentarse al capó, durante este movimiento continúa cantando a la cámara, sin ninguna expresión en el rostro y realizando con los brazos los movimientos clásicos de un frontman de música urbana. Esto acrecienta la distancia entre BB y el contexto del videoclip, comportándose de la misma manera como lo haría sobre un escenario al cantar la canción en vivo. Durante la segunda estrofa SN sale del auto para continuar increpando a BB.

Las barras y los tragos han sido testigo'

Del dolor que me causaste y to' lo que hiciste conmigo

Un infeliz en el amor que aún no te supera  
Y que ahora camina solo sin nadie por to'as las acera'

### Letra

Se describe, en este tercer párrafo, un paisaje urbano caracterizado como un lugar con barra y tragos, presumiblemente, un espacio donde pasar la pena o intentan olvidar el dolor con licor. Allí el hablante o voz cantante se cobija para lidiar con el dolor que el amor le ha causado y que ahora lo ha sumido en un estado de soledad total. Tras salir de ahí (bar o discoteca) su vida nocturna prosigue en soledad, caminando solo «sin nadie por to'as las acera' ».

Preguntándole a Dios si en verdad el amor existe  
Y por qué si yo era tan bueno to'a esta mierda tú me hiciste  
Lo más cabrón es que tú ves todo como un chiste  
Siempre voy a maldecir el día en que naciste

En el cuarto párrafo se presentan dos preguntas. La primera se la hace a Dios y le pregunta sobre la existencia del amor, aquí se puede apreciar la concepción judeo-cristiana del amor que tiene el hablante. La segunda se la hace a SN y le pregunta sobre el por qué de tanto daño que le hizo, siendo que él es tan bueno. Al analizar estas dos preguntas en conjunto podemos entender la razón de la primera pregunta: Dentro de una concepción judeo-cristiana del amor el hombre bueno es merecedor del amor, BB es un hombre bueno por lo cual la única opción de que no haya recibido su merecimiento es porque el amor no existe, sin embargo, perdura algo de duda al respecto de parte del hablante y por ello le consulta a la fuente de conocimiento para estos temas; Dios.

Además podemos apreciar la continuidad de la caída de odio del hablante, primero al hablar de mierda y cabrón, segundo al catalogar de chiste la visión de SN y finalmente al

cruzar el umbral del odio para llegar a otro más bajo: la maldición. En el acto de maldecir BB se aleja cada vez más del amor del que hablaba inicialmente. Este acto, es además, parte del pensamiento bíblico de la canción, siendo la maldición la forma de Dios de condenar a Adán y Eva, de hecho, esta lírica réplica dicho mito. Adán (BB) es bueno pero fue seducido por Eva y por ello su maldición fue la de trabajar, aun así continúa teniendo bondad en su corazón. Por otra parte, una de las maldiciones de Eva (SN) consiste en estar siempre relacionada al mal (la serpiente), por lo cual es inherentemente mala.

### **Vídeo**

Durante el tercer párrafo la acción continua con BB cantándole a la cámara indiferente a los ataques de SN, mientras el primero se comienza a alejar del auto. En el cuarto párrafo ocurre un cambio, SN cambia su estado histérico por uno de arrepentimiento, corre hacia BB e intenta abrazarlo, sin embargo, este se niega y utiliza su jockey para alejarla. Esta es la primera interacción diegética que tiene con ella desde el comienzo del video. Ante este rechazo SN queda de pie mirando a BB.

Los chocolates que te di y todas las flores  
Se convierten hoy en día en pesadilla' y dolore'  
Ya yo perdí la fe de que tú mejore'  
Si después de la lluvia sale el arcoíri' pero sin colore', yeh

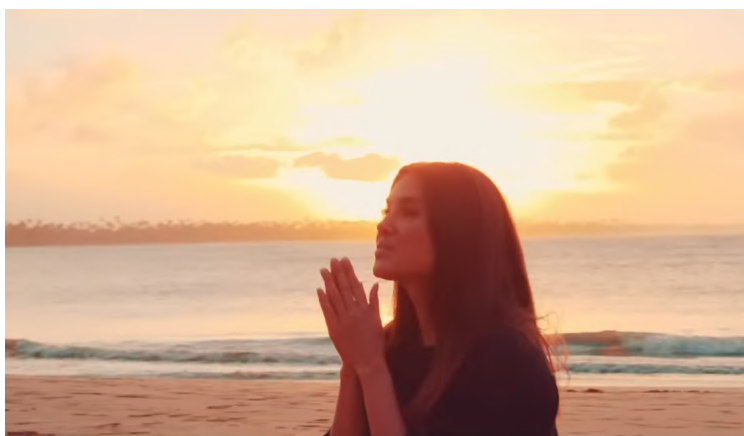
### **Letra**

El último párrafo continúa con el arrepentimiento del hablante, para luego dar paso a un nuevo episodio judeo-cristiano: la pérdida de la fé. Esta es la que impulsa al hablante a creer en ella, a creer en que podía mejorarse de su condición, por lo cual entendemos, que la maldad de ella es una condición que no tiene mejora posible. Este verso está conectado

con el siguiente, el cual parte con un condicional y que habla nuevamente de un episodio bíblico: el arcoiris después de la tormenta. Cuando Noé despertó sobre el monte Sinaí se encontró con un arcoiris de todos colores, símbolo del nuevo edén que Dios preparó para él y sus seguidores. Sin embargo el arcoiris del hablante carece de colores. Esto quiere decir que si bien existe este nuevo eden para él es imposible verlo, debido a que los dolores y manipulaciones que ella le causó le quitaron la visión. Esto supone una revisitación del tema bucólico, donde el paisaje responde, no al estado anímico del hablante, sino que al impedimento emocional del mismo.

### Vídeo

Durante este último párrafo podemos ver como el desprecio de BB llega a un nuevo nivel al levantarle el dedo del medio a SN, símbolo gestual irrespetuoso. Ante eso SN cae arrodillada al piso y levanta las palmas unidas, quedando en una postura de postración virginal, que en este caso supone arrepentimiento ante sus errores y faltas.



**Figura 9:** Penúltima escena “Amorfoda”: primer plano

### Segundo coro

La lírica del segundo coro es exactamente igual a la del primero.

## Vídeo

Al final del verso podemos ver detrás de BB un segundo auto junto con dos mujeres, las cuales están vestidas de forma provocativa, todo lo opuesto a SN, la cual está vestida con jeans y polera, mucho más cerca del ideal de mujer buena en la construcción judeo-cristiana. BB se acerca a la mujer que está afuera del asiento del volante y le da un beso en la boca, acto seguido procede a ir dando brincos hasta la puerta del copiloto. Entra al vehículo junto con las dos mujeres y la cámara nos muestra a la que está sentada al volante, mirando, a través de nosotros, a SN. Ella se quedó posiblemente en la playa y esta nueva mujer la mira con aires de superioridad, quizá con lástima. Estas dos nuevas mujeres representan un ideal cercano al de BB, están decepcionadas del amor y solo les interesan los vínculos de carácter sexual. Este nuevo auto simboliza el nuevo tipo de relaciones que tiene BB, una donde no existe el amor. Para finalizar podemos ver al auto alejándose de nosotros mientras se interna en la carretera.



**Figura 10:** Última escena “Amorfoda”: plano americano

Es interesante que el videoclip realice un viaje desde un paisaje natural a uno urbano, mientras que la lírica realiza el viaje opuesto, de lo urbano a lo natural. Esta lógica de oposición ocurre también entre la lírica, la música y el video. La letra nos habla de una

historia de discontinuidad, la pérdida de la fe en el amor. Sin embargo, tanto el video como la música se construyen sobre una lógica de continuidad: la música a través de su monoestructura musical y el video a través de su monoestructura visual (plano secuencia)



**Figura 11:** *Outro "Amorfoda"*

### **Análisis general del videoclip**

El vídeo comienza con una cita prospectiva, la canción que suena al comienzo es cantada por BB desde el futuro, debido a que este single (dime si tu te acuerdas) fue lanzado con posterioridad al que estamos analizando (amorfoda). Esto supone una yuxtaposición de dos diégesis en espacios temporales distintos: el presente con BB dentro del auto y la voz del BB del futuro que llega a través de la radio.

Parte del mito de BB es que existe una estructura de saga donde el conoce la totalidad de la historia pero va enunciando fragmentos temporalmente desordenados

## Yo perreo sola

“Yo perreo sola” es una canción del género Reggaeton que presenta una estructura armónica sencilla con ligeras variaciones.



**Figura 12:** Línea de bajo “Yo perreo sola”

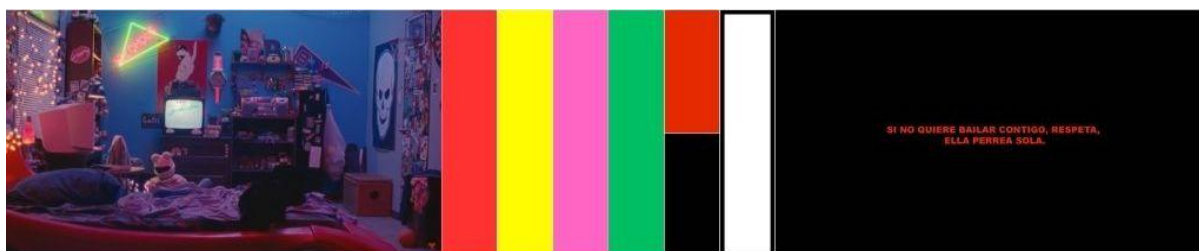


**Figura 13:** Motivo melódico instrumental y línea de bajo “Yo perreo sola”

### Análisis musical

La canción carece de acordes por lo cual la estructura armónica está dada por la línea de bajo. En la figura 12 podemos ver la línea de bajo que acompaña la introducción, la sección de pre-coro y la segunda mitad del primer verso. En la figura 13 se muestra el único motivo melódico instrumental tocado por un sintetizador, acompañado de la línea de bajo. Esta estructura aparece completa en los coros y en los versos queda el bajo solo (exceptuando la segunda mitad del primer verso donde es reemplazada por la figura 12). La totalidad de esta estructura está construida sobre un arpeggio de Em que utiliza notas de la escala de Mi eólico como notas de paso entre los grados principales. Estas estructuras melódicas son propias del reguetón, específicamente en su herencia de la música *dembow*, por lo cual es una canción cercana a las del reguetón de la primera época del género. A nivel rítmico existe una secuencia rítmica típica del reguetón que se repite uniformemente durante la totalidad de la canción, con algunas variaciones en los *breaks*.

El título de la canción está escrito en primera persona desde un hablante femenino, a pesar de ser escrita y cantada por un hombre. Desde el punto de vista sonoro-vocal, existe una voz de mujer, pero está invisibilizada (no aparece en los créditos ni en el video). En su lugar, BB realiza un lipsync de esta voz. Todo esto nos habla de la corporización de mujer realizada por el artista puertorriqueño, la cual comienza desde el título y se extiende a diversos aspectos de la canción.



**Figura 14:** Esquema de sucesión cromática del videoclip

## Intro

El videoclip comienza con una escena previa al comienzo de la canción misma. En esta podemos ver a un preadolescente viendo dibujos animados en un televisor y escuchando música desde unos audífonos conectados a un walkman al mismo tiempo. Se encuentra dentro de su habitación y esta está ambientada en la década de los noventas, esto lo podemos inferir en base a los objetos que decoran en espacio: televisor y pantalla de computador tipo CRT, juguetes, consola de videojuego Nintendo 64 y cintas VHS. Además en la pieza podemos ver un cartel de letras de neón con la sigla YHLQMDLG<sup>14</sup>, esto corresponde al título del álbum en que se inserta la canción que da título al video y constituye el primer desfase temporal del mismo<sup>15</sup>. Dicho álbum fue lanzado en 2020 mientras que el espacio de esta primera escena se ubica en la década de los noventas. Debido a que ambas temporalidades existen de manera paralela en la escena, podemos

<sup>14</sup> Yo hago lo que me da la gana.

<sup>15</sup> Vale la pena recordar que un desfase equivalente a este (asincronía) fue revisado en el análisis de la canción anterior (“Amorfoda”).

hablar de una paradoja temporal. El niño tiene puesto un gorro de conejo y los dibujos animados del televisor son protagonizados por un conejo rosado, esto sumado a la década en que se enmarca la habitación nos podría hacer pensar que el niño en cuestión es Bad Bunny en su etapa preadolescente. Sin embargo, esto fue desmentido por el artista: “El chamaquito no soy yo, ese chamaquito es un niño especial porque tiene visión, tiene el poder de ver más allá”. Todo lo que ha ocurrido hasta este punto constituye un primer nivel diegético.

Un segundo nivel diegético comienza cuando en el televisor aparece el título de la canción junto al logo de youtube. El niño se acerca a la pantalla la cual lo expulsa para luego mostrar una barra de carga. En este momento coexisten los dos planos diegéticos, uno dentro y otro fuera de la pantalla. Además estos dos planos existen en temporalidades distintas: el primero se ubica en la década de los noventa, el segundo, en el año 2020. Esto constituye la segunda paradoja temporal del vídeo. Una vez que la barra de carga llega al cien por ciento el segundo plano diegético se apodera del video. Este cambio supone además un cambio de resolución: de una analógica (CRT) a una digital.



**Figura 15:** Toma de la escena inicial

## Primer bloque

El primer bloque del video está constituido por las tres primeras escenas después de la introducción. En estas prima la visión femenina desde una perspectiva masculina. En las dos primeras escenas podemos escuchar la voz de una mujer cantando el precoro y el coro, sin embargo no la podemos ver. En su lugar, BB realiza un lipsync de su voz. Además cada escena se intercala con tomas de la escena anterior, en una lógica de sumatoria. Esta práctica se mantiene en la totalidad del bloque, su cese marca el final del bloque. Ahora procederemos a analizar cada una de las tres escenas por separado.



**Figura 16:** Esquema escénico del primer bloque

A continuación revisaremos brevemente cada una de las tres escenas que componen el primer bloque: la dominatrix (en rojo), la latina voluptuosa (en amarillo) y el *fashion doll* masculino (en rosado).

### La dominatrix

Ante' tú me pichaba'

Ahora yo picheo

Antes tú no quería'

Ahora yo no quiero (no, tranqui)

### Letra

En este primer párrafo, que corresponde al pre-coro, la hablante femenina se dirige a un interlocutor de género no especificado en primera persona. En este le habla sobre el

“picheo”, palabra que según Johanna Uribe (Yo perreo sola, p. 64) es una palabra de origen colombiano y hace alusión a ignorar a alguien. Por ende, este párrafo habla sobre una situación pasada en contra de una situación presente. Antes ella estaba en una situación de subalternidad (ignorada) pero ahora ella se posiciona en una situación de hegemonía (ignorar). Esto supone una inversión de roles que posiciona a la hablante femenina en una coordenada de poder por sobre su interlocutor. Este párrafo se repite idéntico una vez, sin embargo, en el final del mismo se le agrega la frase “no, tranqui”. Esto corresponde a una segunda negación (no) después de la primera negación del verso, sumado a una enunciación imperativa (tranqui). Esto coincide con el momento de manifestación de poder de la dominatrix en el video.



**Figura 17:** toma de la dominatrix y cuerpo de baile masculino

### Video

En el video podemos ver la primera corporización femenina de BB. Esta corresponde a una mujer vestida con un traje de látex rojo, lentes de sol y joyas. Esta estética es propia de una dominatrix o una femme fatal. Se encuentra de pie, bailando de manera sensual, sobre una estructura de varias capas de color rojo con una puerta negra tras de ella, la cual tiene recortadas dos cruces en su superficie. Esto puede ser tomado como una metáfora

visual de ella como guardián del rechazo femenino. Dicha metáfora se relaciona con la paleta de colores del equipo de baile de la escena: un grupo de hombres con pantalones negros y el torso descubierto. Estos se acercan a la dominatrix en actitud de acecho. Por lo cual podemos decir que su relación es de tipo negativo. Ella, en respuesta a este acecho, libera una “onda de choque” que los expulsa lejos de ella. Luego de expulsarlos continua bailando al ritmo de la música, sin darle mayor importancia al poder que acaba de ejercer.

### La latina voluptuosa



**Figura 18:** toma de la latina voluptuosa

### Letra

Yo perreo sola

Yo perreo sola

Yo perreo sola

Yo perreo sola

Este párrafo corresponde al coro y se compone por este único verso que se repite cuatro veces. Este hace alusión al baile conocido como perreo, el cual consiste en un baile de carácter sexual, usualmente bailado en pareja, pero que en este caso es realizado en

solitario. Corresponde, además, a una consigna feminista propia de la música urbana. Esta consigna el derecho de las mujeres a bailar en la discoteca en solitario o con sus amigas, sin verse afectadas por la violencia masculina, la cual es común en dichos contextos. Por ende, en este párrafo BB no solo corporiza a una mujer, sino que además se apropia de una consigna feminista. Todo esto mientras invisibiliza a la voz femenina que canta la sección.

### **Video**

Esta escena muestra la segunda corporización femenina de BB. En este caso, una mujer voluptuosa, efecto estético logrado a través de una prótesis, pelo largo y un vestido ajustado que deja ver la espalda, los brazos y las axilas, en las cuales se puede apreciar el vello corporal. Este vello constituye una segunda consigna feminista tomada por el artista: las mujeres no están obligadas a depilarse. Esta nueva mujer prosigue con el baile sensual de la escena anterior. Llama la atención que esta escena, a diferencia de la anterior, no posee cuerpo de baile ni escenografía, solo un fondo color amarillo. Esto funciona como un descanso visual y como un elemento de conexión con la siguiente escena.

### **El *fashion doll* masculino**



**Figura 19:** toma del *fashion doll* masculino

## Letra

Que ningún baboso se le pegue (¡no!)  
 La disco se prende cuando ella llegue (¡wuh!)  
 A los hombres los tienes de hobby  
 Una malcriá como Nairobi (¡ja, ja!)

Este párrafo da comienzo al verso, el cual está compuesto por cuatro párrafos, durante los cuales ocurre un cambio de interlocutor. Este nuevo hablante (BB) habla en tercera persona sobre la mujer que perrea sola (de aquí en adelante PS), la cual fue la interlocutora durante el precoro y coro. En esta primera parte del verso comienza con una amenaza hacía todos los “babosos”, que entendemos son los hombres que intentan bailar con ella, contra su voluntad. Esto lo podemos relacionar con el momento del pre coro, cuando la dominatrix expulsa a los hombres que se le intentan acercar, en otras palabra, los despega de ella. En el segundo verso nos habla de la importancia que supone PS para la discoteca y en el tercero nos habla de la visión que tiene de los hombres, son para ella un pasatiempo. El último verso, a modo de resumen, establece un vínculo de similitud entre PS y Nairobi, uno de los personajes de la serie española La casa de papel, la cual posee muchas de las cualidades nombradas durante el párrafo, incluida la última agregada: malcriada.

Y tú la ve' bebiendo de la botella  
 Los nene' y las nena' quieren con ella  
 Tiene má' de veinte, me enseñó la cédula (ajá)  
 Ey, del amor e'una incrédula (¡wuh!)

En los dos primeros versos la voz hablante continúa con la descripción de PS. Nos habla de que tanto hombres, como mujeres, están interesados en ella. Además PS bebe alcohol directamente de la botella, acción que prosigue con la noción de malcriada del

párrafo anterior. En el tercer verso se evidencia un diálogo entre ambos hablantes, PS le enseño su cédula de identidad a BB, esto evidencia la condición de narrador testigo de este hablante. En el último verso expresa la incredulidad de PS ante el amor, por lo cual entendemos que BB conoce la intimidad emocional de PS.

Ella está soltera antes que se pusiera de moda (¡ey!)

No cree en amor desde "Amorfoda" (¡no!)

El DJ la pone y se las sabe todas

Se trepa en la mesa y que se jodan (¡wuh!)

Continuando con la idea del último verso del párrafo anterior, ahora BB nos habla de que PS está soltera desde antes que la soltería estuviera de moda y además, que no cree en el amor desde la aparición de la canción "Amorfoda"<sup>16</sup>. Estos tres versos en conjunto nos hablan de que PS se comporta en base al concepto de amorfoda: rechaza el amor por una falta de fé y por ende se mantiene en su soltería. En los últimos dos versos continúa la descripción del vínculo de PS con la discoteque: conoce todas las pistas musicales que el DJ reproduce y se sube a la mesa a bailar dichas pistas, sin importarle la opinión del resto de integrantes de la fiesta. Estas características coinciden con el arquetipo de malcriada.

En el perreo no se quita (¡no!)

Fuma y se pone bellaquita

Te llama si te necesita

Pero por ahora está solita

Este último párrafo nos habla de la relación entre PS y el perreo, estilo de baile propio de la música reggaeton que tiene connotaciones sexuales, y del cual ella jamás se

---

<sup>16</sup> En el contexto de esta canción corresponde a una intratextualidad, en este caso entre dos canciones distintas del mismo autor (BB).

aleja, en otras palabras, es asidua de esta coreografía. En el segundo verso nos cuenta que cuando consume marihuana entra en una actitud bellaca, es importante denotar que este calificativo es similar al de malcriada, son adjetivos calificativos negativos que en este contexto hablan de la actitud libertina de PS. En los últimos dos versos se recalca el amorfoda, ella prefiere estar sola (bailar sola) y si llega a necesitar de un compañero de baile, lo llama. Esto nos habla del poder que tiene sobre el resto de integrantes de la discoteca, poder que tradicionalmente recae en el rol masculino.

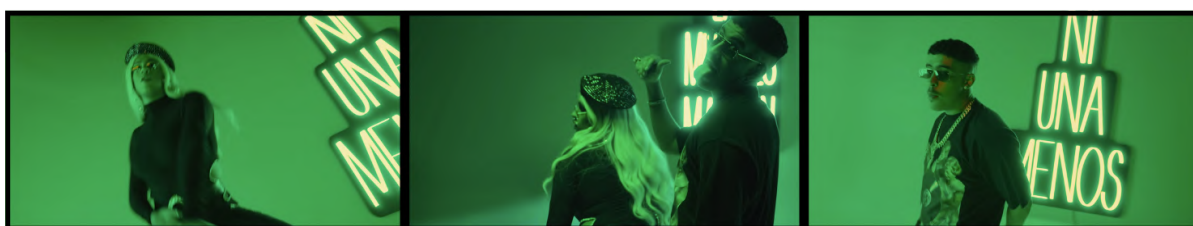
### **Video**

Esta escena es la última del primer bloque y nos presenta la primera versión masculina de BB. Sin embargo, esta es construida desde el imaginario femenino entendido desde la masculinidad, específicamente uno infantil cercano al mundo de los juguetes barbie. BB aparece vestido en una paleta de tonos rosas sobre un auto blanco, el fondo de la escena es color rosa y el suelo está plagado de flores. Algunas de estas flores poseen *physis* propia y bailan al compás de la música. Por ende, este cuadro es similar al primero (dominatrix) al poseer cuerpo de baile y escenografía, pero en este caso la relación es positiva, las flores bailarinas se mueven en resonancia con BB y este con ellas. Esto nos habla de un diferencial con la primera escena: al ser un hombre el sujeto de la escena el resto de sujetos se comportan positivamente con él, debido a que para lo masculino lo femenino no supone ningún peligro.

Durante la segunda mitad del verso empiezan a aparecer, rítmicamente, tomas de las escenas anteriores junto con una escena nueva. Esta aparece como un preámbulo debido a que es parte del segundo bloque, por lo cual esto es una enunciación de lo que viene.

## Segundo bloque

El segundo bloque del videoclip está constituido por una sola escena, donde aparece BB y su corporización femenina. La escena está cromatizada hacia el color verde. A diferencia del *fashion doll* masculino del primer bloque, aquí vemos al cantante en su versión masculina heteronormada. Desde el punto de vista musical, este bloque ingresa directamente al coro de la canción, sin pasar por el pre coro. En este segundo bloque se presenta la idea de BB como aliado feminista.



**Figura 20:** esquema de Bad Bunny (a la derecha del fotograma)  
y de su corporización femenina (a la izquierda)

## Letra

Ella perrea sola

Ella perrea sola

Ella perrea sola

Ella perrea sola

Este coro es idéntico al primer coro con la diferencia de que está cantado en tercera persona. Esto se potencia al ser la primera vez que es cantado por BB. Esto quiere decir, que es el primer coro donde no ocurre un lipsync. Además, se suma al rol descriptivo que el cantante tomó durante la totalidad de la canción.

## Video

En esta escena se nos presentan dos representaciones: una masculina y otra femenina, ambas de BB. En la primera vemos al cantante vestido con ropa negra y lentes de sol, en una actitud masculina, a diferencia de la versión masculina anterior. La segunda, es una nueva corporización femenina, también en tonos oscuros, con lentes y una boina. El fondo es de color verde y sobre el podemos ver dos frases escritas en luces de neón; las mujeres mandan y ni una menos. La primera es una frase típica del patriarcado, que hace alusión a la superioridad de poder del género femenino, sin embargo, este poder es otorgado por lo masculino y tradicionalmente está relegado a espacios domésticos. La segunda es una consigna feminista surgida en respuesta a los muchos casos de femicidios alrededor del planeta. Además, el verde es el color simbólico del feminismo, por lo cual en esta escena, ambas consignas están propuestas como feministas. Durante la escena podemos ver a ambas versiones de BB “perreando” entre si.

## Tercer bloque

El tercer y último bloque del videoclip está constituido por dos escenas que se intercalan sucesivamente. La primera de ella nos presenta a BB masculino bajo un enfoque heteronormado y sometido a un grupo de mujeres dominantes. La segunda, a BB en solitario, inserto en un ambiente aséptico y pandémico. En este bloque no existen corporizaciones femeninas hechas por varones.



**Figura 21:** esquema de Bad Bunny (sometido al plural dominatrix femenino), a la izquierda; a la derecha, Bad Bunny angelical en escena pandémica.

## El hombre demoníaco y el hombre angelical

Tiene una amiga problemática  
 Y otra que casi ni habla  
 Pero las tre' son una' diabla' (pr)  
 Y hoy se puso minifalda  
 Los phillie' en las Louis Vuitton los guarda

### Letra

Al comienzo de este párrafo, que corresponde al segundo verso, se nos presenta a las amigas de PS. Una es problemática y la otra es de pocas palabras, sin embargo, a pesar de sus diferencias (problemática, de pocas palabras y bellaca) las tres son “unas diabras”. En este caso funciona como un adjetivo calificativo que denota una conducta lasciva. En los últimos dos versos de este primer párrafo el hablante prosigue con su descripción de PS, ahora en tiempo presente al indicar que hoy está vestida con una falda corta y que porta una cartera marca Louis Vuitton, dentro de la cual tiene guardados los papelillos para enrollar marihuana.

Y me dice papi (papi, sí; yes, yes)  
 Ta bien dura como Natti (ah)  
 Borracha y loca, a ella no le importa (¡wuh!)  
 Vamo' a perrear, la vida es corta, ey (¡wuh!)  
 Y me dice, papi (papi, sí; yes, yes)  
 Ta bien dura como Natti (ah)  
 Despué' de las 12:00 no se comporta (ey)  
 Vamo' a perrear, la vida e'corta (¡wuh!)

Estos dos párrafos corresponden al puente entre el segundo verso y el pre coro. En este el hablante masculino comienza a relatar su relación durante la noche con PS. Además, podemos escuchar diversas intervenciones de una hablante femenina, en respuesta al relato del hablante masculino. En el primer par de versos PS se refiere a él como papi, expresión ampliamente utilizada en Centroamérica para referirse a un hombre , y le indica que su pene se encuentra “duro”, esto refiere a que se encuentra erecto. Podemos observar en el verso: “Ta bien dura como Natti” un juego de palabras en que BB juega con el calificativo dado a Natti Natasha como “la dura de las duras” y la referencia a la erección masculina. El juego consiste en activar en la palabra “duro” una polisemia: duro como rígido y turgente, referida al falo; y dura como franca y sin concesiones, referida al carácter. En el segundo par de versos el hablante relata el estado de ebriedad y euforia en que se encuentra PS, estado que no significa una molestia para ella, para luego hacer una invitación a “perrear”, en este caso para superar la tragedia que supone la duración limitada de la vida (“Vamo´a perrear, la vida es corta”).

El segundo párrafo es idéntico al primero, salvo por el tercer verso (“Borracha y loca, a ella no le importa / Después de las 12:00 no se comporta”). En este cambio de verso se nos habla que después de la medianoche PS pierde todo interés en comportarse “correctamente”, por el contrario, se encuentra en estado de ebriedad y desenfreno.



**Figura 22:** toma de Bad Bunny masculino bajo el dominio del concilio dominatrix

### Video

Durante la totalidad de este bloque podemos ver dos representaciones masculinas de BB. En la primera pareciera estar en el infierno, en un espacio de color rojo con una estructura escenografica donde se ubican varias mujeres sentadas en tronos, con cuernos sobre sus cabezas y una cadena en la mano de cada una. Estas cadenas atan a BB el cual está al centro del círculo, con el torso desnudo, una larga falda con diseño de tartán (diseño de falda escocesa) y unos lentes de rejilla que le limitan la visión. Además, está mojado y se mueve dentro de la limitación que le supone el encadenamiento. En la segunda representación podemos ver un espacio totalmente blanco y a BB vestido del mismo color, da la sensación de ser un hombre angelical, un niño bueno. Llama la atención que en el espacio blanco en que ocurre la escena aparecen “cosas que se mueven” que parecieran relacionarse con el COVID-19. Esto en relación al uso de alcohol gel por parte de BB.



**Figura 23:** toma de Bad Bunny en la escena aséptica y pandémica

### **Outro**

El final del videoclip corresponde al pre coro y coro de la canción. La lírica es idéntica a la del principio y es cantada nuevamente por una voz femenina. El video se construye como un montaje de tomas de todas las escenas anteriores, transicionando al ritmo de la música y con una cadencia cada vez más rápida durante el pre coro. En el coro la cadencia disminuye su intensidad y se centra principalmente en tomas de la latina voluptuosa y el hombre diabólico. Llama la atención que durante la totalidad de esta escena se intercalan las tomas con tomas nuevas donde aparecen, por primera vez, mujeres en el video. Estas están en el fondo amarillo, el cual le corresponde a la latina voluptuosa. Estas muchas mujeres que aparecen lo hacen bailando al ritmo de la canción.



**Figura 24:** mensaje final del videoclip

En los créditos de salida del videoclip, podemos leer la frase de la figura 24, y luego en los créditos el nombre de Benito Martínez como sujeto (persona) fuera de la diégesis, bajo el rol de director, como sujeto cívico.

### **Análisis general del videoclip**

La presente canción se ubica dentro del género (musical) de la música urbana, el cual se encuentra inmerso dentro de un contexto machista y heteronormado (en su mayoría), lo que Connell llama la “masculinidad hegemónica”. Esto es relevante para ubicar a la canción dentro de un contexto de género (sexo-afectivo).

Como pudimos ver en la revisión previa de “Yo perreo sola” la pieza sonora y visual se ha dividido en bloques. En ellos el *performance personae* no varía. Sin embargo, encontramos una variedad de *characters* a lo largo de la canción<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Las categorías de *person*, *performance personae* y *character* propuestas por Auslander pueden ser revisadas en el subcapítulo correspondiente (p. 16).

Teniendo estas coordenadas en cuenta, procedo a analizar cada bloque por separado: en el primer bloque vemos tres *characters*. La primera (la dominatrix) es de género femenino y la personalidad artística masculina (BB) emplea una voz, que podríamos llamar “protésica” porque hace uso de una prótesis vocal, y una vestimenta femenina con la cual encarna a una mujer. La prótesis vocal corresponde a la voz de la cantante Nesi, la cual no está reconocida en los créditos del video ni tampoco aparece corporalmente en el videoclip.

El segundo personaje femenino (la latina voluptuosa), hace uso nuevamente de la voz protésica y en este caso de un cuerpo también protésico. BB hace uso de una prótesis mamaria y de glúteos para acentuar una cierta “carnalidad” y verosimilitud estereotipada respecto de un cuerpo de mujer latina . Este uso protésico genera una relación de discordancia entre el *performance personae* masculino del cantante y el personaje femenino en cuestión, tomando en consideración el referente heteronormado que permite observar esta curiosa situación: similar a lo que ocurre cuando un actor se ubica dentro de un corpóreo o botarga, percibimos que el *I*<sup>18</sup> del cantante se ubica al interior de un cuerpo que no es el heteronormadamente propio.

El tercer personaje (*fashion doll* masculino) aparece en un espacio de colores rosados, sobre un vehículo deportivo blanco y en medio de un jardín de flores, obedeciendo al estereotipo cromático –color rosado– que la heteronorma asigna a las mujeres. Esta escena transmite una subjetividad estereotipadamente femenina, como la que transmite el mundo ideal de *Barbie*, en la cual el personaje se encuentra inmerso obedeciendo también a un supuesto ideal femenino (¿tradicional?)<sup>19</sup> de masculinidad.

---

<sup>18</sup> Las categorías de *I* y *me* propuestas por Mead pueden ser revisadas en el subcapítulo correspondiente (p. 15).

<sup>19</sup> En la lógica *Barbie*, el muñeco hombre Ken como posible referente intertextual del *fashion doll* masculino encarnado por BB, se identifica con los colores celeste y blanco. En este caso, el cantante viste de rosado, lo cual podría suponer una infracción a ese modelo cromático.

Durante este primer bloque cobra especial relevancia la frase “yo perreo sola”. Lingüísticamente la frase debiera ser enunciada por una mujer, sin embargo, pese a que la voz que escuchamos es femenina y que proviene desde un cuerpo femenino (alternativamente Dominatrix y Latina voluptuosa) percibimos que estos cuerpos proto-reales o protésicos son performados por el cantante.

El segundo bloque nos muestra dos personajes, pero la voz es solo de uno de ellos, la voz masculina de BB. El primer personaje es femenino y continúa con la lógica de corporización a través de un cuerpo protésico. El segundo es masculino y corresponde a una representación masculina heteronormada. Ambos personajes (el femenino y el masculino) son encarnados por BB. En el primer caso observamos una discordancia entre el *performance personae* y el *character*, cosa que no ocurre en el segundo caso, donde el género de ambos es masculino y por ende la relación es de tipo concordante. Lo nuevo de este bloque es que ambos personajes coexisten en la misma escena, siendo encarnados de manera discordante y concordante por BB.

Además, en este segundo bloque la frase “ella perrea sola” cobra especial importancia. Específicamente en el vocablo “ella”, ya que este pronombre es enunciado por la voz hablante (masculina) para referirse a una otredad (femenina). Así, entonces, la voz cantante habla en tercera persona para referirse a un “ella” que a su vez es encarnada por el *performance personae* que es el propio BB. En cierto sentido el mismo *personae* encarna a dos personajes al mismo tiempo (*character*). Por ende, podemos hablar de una identidad múltiple, según las categorías de Mead, entendiendo el *I* como *personae* y los *characters* cómo *me*.

En este segundo bloque vemos a los costados de la pareja danzante los textos: “las mujeres mandan” y “ni una menos”. El primero de ellos expresa dominio y poder, mientras que el segundo es una consigna contra el femicidio ejercido por el poder masculino.

Se pasa del bloque anterior, compuesto por colores estereotipadamente femeninos de acuerdo a la heteronorma patriarcal (rojo, amarillo y rosado), a un color asociado al activismo feminista no-heteronormado (representado por el verde).

El tercer bloque nos muestra dos personajes masculinos. En este caso la relación es de concordancia entre el *performance personae* masculino y los *characters* masculinos encarnados. Se trata de dos cuadros opuestos. El primero es un cuadro inquisitorial demoníaco, donde vemos a BB sujetado por siete cadenas a manos de siete mujeres que lo controlan. Estas mujeres retoman el modelo dominatrix de la primera escena del primer bloque, pero ahora se trata de siete mujeres, cornadas y sentadas en siete tronos que representan el poder que rodea al personaje sometido.

Estas siete diablitas de la escena del hombre demoníaco corresponden a personajes femeninos que se constituyen, al igual que el toyboy, desde la subjetividad masculina con la intención de representar la visión femenina.

Basándose en las categorías revisadas (Mead y Auslander) podemos encontrar momentos de concordancia y otros de discordancia, esto en relación a la diferencia de género entre el *I* y el *me*. Esta diferencia ocurre a nivel del personaje, la personalidad artística se mantiene estática en la figura de BB. El personaje, por otro lado, es dual. Existe un personaje masculino y otro femenino. El fememenino existe gracias a un cuerpo protésico, conformando un cuerpo proto-real, en otras palabras, la versión femenina del artista. Esto no es un ejercicio de travestismo, debido a que no hay traje o vestimenta. Este es un caso de corporización de un ente masculino a un cuerpo protésico femenino.

## Titi me pregunto

“Titi me pregunto” es una canción del género reggaeton de estructura armónica un poco más compleja que las dos anteriormente revisadas. La estructura armónica presenta una guitarra eléctrica con elementos rítmicos y armónicos propios de la salsa.

Posteriormente encontramos algunos elementos sonoros propios de la música electrónica (base rítmica y efectos sonoros asociados)



**Figura 25:** línea de bajo primer bloque

### Análisis musical

Esta canción comienza con una guitarra eléctrica al ritmo de la salsa que toca a modo de arpeggio la secuencia armónica (Fm / Eb / Db / C), esta corresponde a la única estructura armónica de la canción. Una vez concluida esta introducción aparece el bajo pedal en Mi que acompañará el primer coro y los versos del bloque 1. El resto de los coros de este bloque son acompañados por la línea de bajo de la figura 25. Rítmicamente encontramos una secuencia de percusión digital que encaja con la rítmica tradicional del reguetón.

### Primer bloque

El primer bloque, definido por su sentido literario o lírico (se consagra el “amorfoda” desde lo masculino), se estructura con cinco escenas. La primera escena corresponde a la intro o toma inicial; la segunda es la escena doméstica; la tercera, el trayecto urbano hasta la botillería; la cuarta, la barbería; la quinta y última, la escena del carnaval callejero.



**Figura 26:** a la izquierda *tilt-down* de la toma inicial. A la derecha fotogramas de la escena doméstica inicial.

El video comienza con un *tilt-down* desde una toma del cielo rodeado por un complejo de edificios residenciales hasta llegar a la toma de una niña y un niño, de pie frente a frente. Paralelamente ocurre una transición sonora que va desde ruido de ciudad y voces de niños hasta un ambiente de naturaleza e insectos, siguiendo el ritmo del *tilt-down*. Hay por tanto un desplazamiento diegético a nivel sonoro, mientras la locación física es la misma. En términos de la composición visual llama la atención el desplazamiento desde el cielo (altura) hacía la calle (lo terrenal). En contraste con la sonoridad que va desde lo urbano/mundano hacía lo natural/paradisiaco. Al terminar el *tilt* la cámara comienza a acercarse a los dos niños, podemos ver cómo el niño le está ofreciendo una rosa a la niña, lo que nos da a entender que se trata de una declaración de carácter romántico.

A continuación vemos la cara del niño en dos tomas, una en el exterior donde se encontraba y la otra al interior de un domicilio. Durante esta transición podemos escuchar una voz de mujer que dice lo siguiente:

Que lindo está ese nene de titi  
 Mira que grande tu esta`  
 ¿Tu tiene` mucha`novia verda`?  
 ¿Cuanta`novia`tu tiene`?

En seguida vemos a una niña que ingresa a un living hablándole a una mujer a quien identifica como Titi<sup>20</sup>. Esta niña le cuenta (a su tía) que ella tiene tres novias en la escuela, situación que la mujer reprueba para la niña (“te voy a dar un chancletazo”), pero que antes ha aceptado para el niño (“¿Tu tiene` mucha`novia verda`? / ¿Cuanta`novia`tu tiene`?”, expresiones de anuencia).

En términos de la sonoridad diegética la mujer procede a dar play a un reproductor de música, momento en el cual comenzamos a escuchar el tema en otro espacio diegético, que corresponde a la urbe de Nueva York. Saltamos del espacio doméstico a diversas tomas de la ciudad.



**Figura 27:** fotogramas escena 3 (trayecto a la botillería) y escena 5 (carnaval urbano).

Comienza a sonar una guitarra eléctrica acompañada por diversas tomas del Nueva York urbano las cuales van cambiando al ritmo de la música. El último acorde de la

<sup>20</sup> El término “Titi” es usado en Puerto Rico para referirse a una tía.

estructura coincide con el cartel de un taxi en movimiento y cuatro tomas rápidas que coinciden con los cuatro tiempos del compás en cuestión. La última toma es un poco más larga y coincide con un efecto sonoro de delay sobre las últimas notas de la progresión.

Escuchamos:

### **Pre-coro**

Ey, Tití me preguntó  
Si tengo muchas novia'  
Muchas novia'  
Hoy tengo a una, mañana otra  
Ey, pero no hay boda

### **Video**

Diversas tomas nos posicionan en algún barrio latino de Nueva York. BB, por su vestimenta (lo que parece ser ropa de casa) deambula como un vecino del sector. Ingresa a un almacén llamado “Juanitos”. Vemos que paga un bebestible con un billete de alto valor (100 dólares), dejando ver que puede derrochar mucho dinero.

### **Letra**

Los primeros tres versos corresponden a la pregunta que su tía le hace al comienzo del vídeo, mientras que los últimos dos corresponden a la respuesta que no entrega cuando era niño. Esto es una reafirmación del discurso de masculinidad, donde el hombre tiene muchas mujeres interesadas en él, pero él no se compromete con ninguna. Esta estrofa se repite dos veces.

### **Coro**

El coro tiene dos estrofas. La primera comienza cuando Bad Bunny abandona el almacén y comienza a bailar en la entrada del mismo, al tiempo que canta:

Me la' vo'a llevar a to'a  
 Pa' un VIP, un VIP, ey  
 Saluden a Tití  
 Vamo' a tirarno' un selfie  
 Say "Cheese", ey  
 Que sonrían las que ya les metí

En los dos primeros versos el artista explica que quiere llevar a todas sus novias a un salón VIP. Con esta sigla (very important person) se denomina en las discotecas a un salón al cual solo pueden acceder personas de relevancia social y económica, o exitosas.

En los dos versos siguientes da instrucciones a todas las novias para sacarse una selfie, para enviársela a su tía (como revela el verso: "Saluden a Tití"). En los últimos dos versos de esta estrofa, el cantante invita a sus novias a decir "cheese", expresión equivalente a la latina "sonrían". Solicita a continuación a aquellas que ya tuvieron sexo con él, que sonrian en la foto.

En esta secuencia, intercalada con las imágenes urbanas, vemos a personajes ostentando collares de oro, entre los cuales - pese a la alta velocidad que las vuelve imágenes subliminales - destaca la imagen de un niño que tras una observación más detenida resulta no ser un niño, sino un adulto enano<sup>21</sup>. Este aparece ostentando un collar cuyo colgante está constituido por el texto: "I'm not a baby" (no soy un bebe). En el posterior análisis ahondaremos en las connotaciones que esta frase y personaje tienen en el contenido de la canción.

---

<sup>21</sup> Este niño-adulto es en realidad un destacado showman e influencer dominicano llamado Yonathan Abreu, que utiliza el seudónimo de Pío la Ditingancia. Abreu padece una enfermedad que él mismo describe como "falta de hormonas del crecimiento", lo cual le da la apariencia de niño.



**Figura 28:** escena imagen de niño (adulto Yonathan Abreu)

La segunda estrofa se repite igual a la primera, excepto por el último verso que es reemplazado por: “Que sonrían las que ya se olvidaron de mí”. Este cambio nos revela el poco interés que el artista deposita en sus muchas novias. Hay una equivalencia métrica entre estos dos versos:

Que sonrían las que ya les metí (primera estrofa)

Que sonrían las que ya se olvidaron de mí (segunda estrofa)

La equivalencia y la diferencia (“ya les metí / ya se olvidaron de mí”) podría estar señalando que para la voz cantante la primera formulación hace alusión a algo positivo (placer, sexo, vinculación), mientras lo segundo hace referencia a algo negativo (olvido, desvinculación).

### **Verso**

La primera estrofa comienza con Bad Bunny cantándole a la cámara, para luego pasar a una escena dentro de una peluquería latina, probablemente puertorriqueña si tomamos en cuenta las banderas que están cubriendo a los clientes de la misma. A nivel

lirico los primeros cuatro versos hablan de las mujeres que le gustan al artista, dando diversos nombres (Gabriela, Patricia, Nicolle y Sofía), entre ellos el de su primera novia del Kinder: María y su primer amor: Thalia. La segunda estrofa comienza con los versos:

Tengo una colombiana  
Que me escribe to' los día'

Al momento de escuchar esta estrofa, la cámara realiza un pequeño paneo dentro de la peluquería para mostrar a una mujer bailando de espaldas a la cámara, moviendo su trasero de manera erotizada (twerk). En los siguientes versos de la estrofa continúa hablando de las diversas novias que tiene en diferentes lugares del planeta:

Y una mexicana que ni yo sabía  
Otra en San Antonio que me quiere todavía  
Y las de PR que todita' son mía'

En el primer verso observamos una posible hipérbole: llega a tal cantidad el número de novias, que ya no tiene conciencia (conocimiento) de todas las que posee. La figura de exageración se repite en el tercer verso que afirma que todas las mujeres de PR (Puerto Rico) son sus novias, enfatizando su posesión («son mía'»). La segunda estrofa continúa:

Una dominicana que es uva bombón  
Uva, uva bombón  
La de Barcelona que vino en avión  
Y dice que mi bicho está cabrón

Es interesante que entre el collage de tomas que muestran el barrio latino en sus diversas expresiones, al momento de decir “uva bombón” aparece un niño (personaje al cual

hemos aludido antes en relación al adulto enano pesquisado en el coro), con una cadena de oro y la bandera de Puerto Rico a modo de capa, cantando estos versos. Además cuando nombra a la novia de Barcelona que vino en avión se nos muestra una toma de un avión volando a la distancia como recurso ilustrativo en la diégesis del video. Los siguientes versos son los últimos de la segunda estrofa:

Yo dejo que jueguen  
 Con mi corazón  
 Quisiera mudarme  
 Con todas pa' una mansión  
 El día que me case te envió la invitación  
 Muchacho, deja eso, ey

Los dos primeros versos de esta estrofa hablan acerca de una actitud mezclada entre indolencia y amorfoda (temática tratada en la canción “Amorfoda” analizada anteriormente). Esto quiere decir que el cantante permite (autoriza) que “jueguen” con su corazón, dado que él está a salvo dada esta indolencia. En los siguientes dos versos de la estrofa, vemos otra marca de poder que nos muestra la relación entre BB y la pluralidad de novias: él quisiera tenerlas a todas en un espacio de lujo y poder, como es una mansión. Según la RAE mansión alude a una casa suntuosa, imagen congruente con la hipérbole anteriormente señalada. El tercer par de versos de esta estrofa nos presenta una denegación: él nunca se casará con ninguna de ellas.

El día que me case te envió la invitación  
 Muchacho, deja eso, ey

En el primero de estos versos, la voz hablante se dirige a un interlocutor, a quien dice va a invitar “el día que me case”. Esta condicionalidad presenta una ironía, afirmando algo

que sabemos nunca ocurrirá, ya que en el segundo verso, interpelando al receptor de la supuesta invitación, esta es desvirtuada (“Muchacho, deja eso, ey”). Además, en el primer coro analizado anteriormente ha señalado:

Hoy tengo a una, mañana otra  
Ey, pero no hay boda

### Pre-coro

La lírica del segundo pre-coro es idéntica a la del primero. La totalidad del video asociado a esta sección de la canción corresponde a una fiesta en la calle, donde podemos ver una mezcla de mujeres y hombres bailando. Entre este diverso grupo podemos encontrar por tercera vez el leitmotiv del niño-adulto anteriormente referido en el coro y en el verso. Esta vez aparece bailando y exhalando humo frente a la cámara.

Tradicionalmente se entiende que el acto de fumar es impropio para un niño y más aún inmerso en una situación de fiesta urbana adulta, lo cual podría denotar promiscuidad, o incluso hasta un rito de iniciación social.



**Figura 29:** Yonathan Abreu, con apariencia de niño, fumando y “perreando”.

Al terminar este primer pre-coro la estrofa se repite pero solo llega hasta el primer verso. Luego de esto se repite el vocablo Tó (tití me pregunto-to-to-to). En esta escena de

fiesta callejera se observa una creciente aceleración de las imágenes y una intensificación sonora, dada por la repetición de la sílaba “tó” y la aparición de sonidos sinusoidales que van subiendo en altura. Todo esto marca un clímax en el video donde las tomas se vuelven más cortas y muestran exclusivamente a personas bailando, incluso en una toma podemos ver el leitmotiv del niño-adulto ahora “perreando”, con sus manos en la cintura de una mujer, reafirmando el carácter sexualizado de este fenómeno callejero musical.

A continuación de este preclímax la música se detiene abruptamente: BB en un teléfono público recibe una llamada de Tití, su tía, quién le pregunta: “¿Y para qué tú quiere tanta' novia'?” a lo cual el artista le contesta con el coro de la canción.

### **Coro**

La lírica del segundo coro es idéntica a la del primer coro. El video continúa mostrando la fiesta callejera, sin embargo ahora se centra en las “selfies” que el artista se toma con los participantes de la fiesta, esto incluye además tomas del artista fotografiando a los fans que plagan las calle alrededor, los cuales además están tras una baya papal protegida por la policía de la ciudad, lo cual denota la masividad del evento (regulado policialmente) y el carácter realista que esta escena en general tiene. Algunas tomas corroboran el carácter sexista que esta secuencia tiene ya que cuando el artista canta el verso: “que sonrían las que ya les metí” podemos ver a un grupo de mujeres erotizadas haciendo Twerk frente a la cámara.

Una vez terminada la estrofa, se presenta un momento de inflexión sonora en el videoclip. La música se detiene mientras las imágenes se aceleran al punto que son casi imposibles de procesar visualmente. Esto marca el comienzo de un nuevo tramo diegético, donde se nos introduce a un relato que adquiere gradualmente un carácter ficcional casi cinematográfico. Es la secuencia de un rapto que se inicia en el momento en que BB

responde por segunda vez a la llamada de Tití su tía, quien ahora lo amonesta de manera imperativa en los siguientes términos:

Oye, muchacho 'el diablo, azaroso

Suelta ese mal vivir

Que tú tiene' en la calle

Búscate una mujer seria pa' ti

Muchacho 'el diablo, coño

Llama la atención que en este diálogo aparezca la palabra diablo dos veces y que se suponga un mal vivir asociado a la condición polígama de BB y se hable de una mujer sería en oposición a las novias vinculadas a ese “mal vivir”. Es el momento en que vemos a dos hombres enmascarados raptar a BB, tapándole la cabeza y llevándoselo a la fuerza a un vehículo. Esta escena pertenece ya al segundo bloque.

### Segundo bloque

El segundo bloque, definido por su sentido literario o lírico (se cuestiona el “amorfoda” desde lo masculino), se estructura con tres escenas. La primera escena corresponde a la llamada telefónica en la vía pública y el rapto; la segunda es el traslado hasta la mansión (en realidad una secuencia); la tercera y última, la escena del matrimonio en la mansión, donde vemos el descenso de la novia / virgen.



**Figura 30:** línea de bajo segundo bloque

### **Análisis musical**

En la figura 30 podemos ver la línea de bajo que acompaña el bloque 2. Los primeros ocho compases corresponden a la zona de transición musical, durante esta podemos escuchar la línea de bajo junto con la guitarra arpegiada de estilo salsero que apareció al comienzo del bloque 1. Del compás nueve en adelante la línea de bajo queda sola hasta el final de la canción y es acompañada ocasionalmente por adornos melódicos diatónicos tocados por un sintetizador. Esta sección carece de acompañamiento rítmico.

### **Parte C**

A diferencia del primer tramo del videoclip que era descriptivo, este nuevo tramo presenta un relato que se inicia con este rapto y que ahora nos deja ver el interior del vehículo donde llevan al artista secuestrado. Durante el traslado vemos tomas de la ciudad por donde transitan, así como también primeros planos de los secuestradores y del artista, mientras escuchamos el siguiente verso:

Yo quisiera enamorarme

Pero no puedo

Pero no puedo

Es interesante que musicalmente este párrafo está acompañado por la figura 30 junto con la guitarra eléctrica que aparece siempre que Titi le habla a Bad Bunny. De lo dicho, resalta entonces que cada vez que aparece la pregunta de la tía aparezca el mismo motivo musical.

Por ende, el párrafo aludido pareciera ser la respuesta del artista a las preguntas de su tía, quién le ha reconvenido a que busque una novia seria y se case. BB se revela como incapaz o impotente, a pesar de su anhelo de querer enamorarse.

Durante el siguiente tramo, podemos ver cómo los secuestradores desvisten a Bad Bunny y lo comienzan a vestir con camisa y corbata, ante lo cual él permanece inmóvil. Pasa de forcejeo a un estado de docilidad. Paralelamente se muestran tomas de los lugares por donde se traslada en vehículo, dejando ver que se alejan del centro urbano.

Simultáneamente escuchamos:

Sorry, yo no confío, yo no confío

Nah, ni en mí mismo confío

Si quieres quedarte

Hoy que hace frío

Y mañana te va', nah

En estos versos el artista plantea el tema de la confianza o fé. Su escepticismo lo hace, incluso, extender esa desconfianza desde el entorno amoroso de sus novias hacia sí mismo. Derivan de esto los versos dedicados a lo efímero y lo práctico de la relación que se reduce a una escena de pernoctación.

Muchas quieren mi baby gravy

Quieren tener mi primogénito, ey

Y llevarse el crédito

Ya me aburrí

Hoy quiero un totito inédito, je

Uno nuevo, uno nuevo, uno nuevo, uno nuevo (ey)

En estos versos se habla del valor que tiene, para las mujeres, llegar a tener un hijo de BB. Se alude al semen (baby gravy) y la primogenitura como valor para ellas, mientras que para él esto lo aburre y solo quiere tener mas novias, mas sexo (un totito inédito) bajo la condición de ser experiencias inéditas (Uno nuevo, uno nuevo, uno nuevo, uno nuevo)

En el último tramo de esta secuencia (el rapto) podemos ver cómo los secuestradores comienzan a peinar al cantante, ante lo que este manifiesta una nueva actitud: se niega y procede a peinarse el mismo. A estas alturas, BB ya está completamente vestido y por las tomas de exterior podemos entender que se encuentran lejos del centro de la ciudad, en un ambiente natural de bosque. El destino final será una mansión. Durante esta secuencia se puede escuchar:

Hazle caso a tu amiga  
 Ella tiene razón  
 Yo vo'a romperte el corazón  
 Vo'a romperte el corazón  
 Ey, no te enamores de mí  
 No te enamores de mí  
 Sorry, yo soy así, ey  
 No sé por qué soy así

BB advierte a sus potenciales novias del peligro que representa, para ellas, enamorarse de él. En los últimos dos versos la voz cantante pide disculpas (sorry) y manifiesta desconocer la razón de su forma de ser (“No sé por qué soy así”). Seguidamente se repite la misma estrofa variando el verso final, que es reemplazado por:

Ya no quiero ser así, no

Aquí la voz cantante reacciona en contrario de lo que fue el móvil de vida que se mostraba en el primer bloque del vídeo. Si en el primer bloque el móvil era tener muchas novias y con ello tener una vida de placer y éxito, ahora, el amante parece repudiar aquello, no queriendo ser así y sin saber por qué sigue siendo así.

Es interesante que a medida que avanza la escena, BB como personaje protagonista de la secuencia va dejando su actitud pasiva, para pasar a una actitud activa en un ritual de matrimonio suntuoso (con vestimentas de gala, en una mansión con extensos jardines), que incluye un protocolo de formalidad y cortesía. Y donde aparece un cura que nos sitúa en una situación de ceremonia religiosa cristiana. El matrimonio es un sacramento católico.

Bad Bunny está vestido con camisa blanca con blondas en los hombros, corbata, vestón y falda café. Esta vestimenta es formal, pero infringe la heteronorma de la vestimenta masculina tradicional<sup>22</sup>. Además tiene el pelo recogido en un moño. Durante su entrada la actitud del cantante continúa cambiando, saluda a los invitados y camina hasta el altar sin que ningún secuestrador esté presente en la escena, pareciera ser que ha asumido su situación.

Inmediatamente después de este ingreso al altar se puede ver el rostro de una mujer en un primer plano frontal. Esta es la única toma con estas características en todo el video y pese a su brevedad adquiere una enorme relevancia, lo cual se ve explicado en la siguiente toma donde vemos el ingreso de un tercer mundo diegético: el escatológico. Desde las nubes desciende una mujer luminosa y de blanco, al centro de una imagen casi pictórica que recuerda la pintura de una virgen al modo de los cuadros del renacimiento o barroco. La mujer desciende (vemos sus pies levitando al momento de tocar el piso) y queda de pie frente a BB, para el asombro de todos los presentes. El cantante la recibe, se toman de las manos y ambos se sonríen mutuamente. Ella se ha transformado de una mujer que desciende de los cielos (connotando posiblemente una especie de virgen María) a una novia, que coincide con él. Sin embargo, ella mantiene un estatus diegético diferente al de

---

<sup>22</sup> Para los hombres, en un contexto formal, esta corresponde a terno tradicional (pantalón, chaqueta y chaleco), camisa, corbata y zapatos de vestir.

él, pues emite un resplandor que ilumina el rostro de BB y su entorno. Hay aquí una yuxtaposición de mundos diegéticos.



**Figura 31:** Esquema de instancias diegéticas.

### Análisis general del videoclip

Es posible observar cierta analogía subyacente a la disposición de los bloques mencionados. En ambos hay una lógica vertical y ambos terminan en un plano frontal donde aparece la pareja en la horizontalidad. Son dos coordenadas visuales que se articulan.

Llama la atención que además de la pareja inicial infantil veamos a un niño como uno más en un pasacalle de gente adulta. Sospechamos que aquí hay algo más. Habría quizá un cierto “contrato social” etario activado mediante la escena, ya que aceptamos ciertas prácticas sociales en un niño y reprobamos otras (como un niño fumando o “perreando”).

Para un espectador sin acceso al intertexto mediático-social en el cual el sujeto real (Yonathan Abreu) aparece como niño resultaría infraccional o indebida la conducta de un infante fumando o “perreando” dado que la connotación sexual del perreo es impropia para un niño. Sin embargo, un espectador con acceso al contexto ya antes explicado, no haría tales reparos considerando que se trata, en realidad, de un adulto. Esta situación podría ser caracterizada como una especie de “vacío legal” en el contrato social etario. Un vacío legal aparece cuando una ley deja un espacio donde dos o más interpretaciones de la ley pueden existir y colisionar, lo cual permite obedecer la ley al mismo tiempo que es infraccionada.

La frase del colgante que ostenta este supuesto infante (ya que se trata de un adulto de 28 años de edad) ofrece dos posibles interpretaciones. En efecto, la frase: “i'm not a baby” (yo no soy un niño) permite un cambio de estatus, en un nivel es literal (Abreu no es un niño) y en otro nivel connota madurez de carácter y cierta precocidad (si Yonathan es imaginariamente un niño).

Hay en juego aquí una licencia infantil versus un mandato adulto: el niño tiene permitido jugar a tener muchas novias; El adulto, por su parte, tiene prohibido tener muchas novias, pero si las tiene es considerado viril en los términos de una masculinidad hegemónica.

## CAPÍTULO 5

### Masculinidad oblicua y “Amorfoda”

#### La masculinidad como mandato/contrato

De acuerdo a diversos autores (Segato, 2010; Bonino, 2002) la masculinidad constituye un “mandato social” al cual los varones deben someterse. Este proceso de subjetivación comienza en la infancia y forma parte del contrato social del patriarcado. Este imperativo comienza en la etapa infantil cuando las figuras paternas y maternas prescriben las conductas asociadas al género masculino. De acuerdo a Rita Segato el esquema de la masculinidad se instala en la mente infantil en una primera escena que remite culturalmente a un cuadro mítico donde el poder masculino violenta al sujeto minorizado. De acuerdo a esta autora luego de instalado el modelo se olvida el origen traumático de este primer momento, mediante el “permanente ocultamiento del acto instaurador” (2010, p.111).

De acuerdo al análisis de las tres canciones analizadas, estas revelarían un proceso biográfico vivido por el *performance personae* en el cual podemos encontrar tres etapas:

En el primer video encontramos una problemática adulta amorosa donde el sentimiento primordial es la melancolía y la nostalgia, mezclada con rabia, debido al dolor generado por el fracaso amoroso que es también en parte la ruina del mandato masculino amoroso. En este single se nos presenta por primera vez el “amorfoda” el cual nace en negativo y pasará luego al positivo en la siguiente canción (“Yo perreo sola”).

En el segundo vídeo se nos presenta una situación de goce donde se combina, de manera opuesta, el poder y el placer. Esta canción pertenece al primer álbum del artista (YHLQMDLG) y en esta el deseo (la gana) no se somete al mandato de masculinidad

tradicional. Esto genera el paso a positivo del “amorfoda”. Al no estar supeditado al mandato de masculinidad tradicional este (el amorfoda) se entrega al goce.

En el tercer video, encontramos un proceso dual y contradictorio, en la primera mitad se nos presenta el goce del “amorfoda”, prosiguiendo con la lectura en positivo del mismo. En la segunda mitad, por otra parte, se nos presenta la problematización del “amorfoda” a través de la revisión de los discursos y sus respectivos mandatos. En este video llama la atención un cierto malestar o impotencia de parte de BB ante su situación existencial como sujeto amatorio.

### **Lo problemático del amorfoda**

Amorfoda es una expresión creada por el músico Puertorriqueño Bad Bunny dentro del contexto de la canción de nombre homónimo (“Amorfoda”). Este concepto surge de la unión de dos palabras: la palabra portuguesa “foda”, que significa mierda y la palabra castellana “amor”. La palabra es una nominalización de “foder”, que proviene del latín “futuere” (en el sentido de “teniendo relación carnal con mujer” o copular), y se convirtió en “joder” en español, “foutre” en francés y “fotere” en italiano, todas ellas con un significado similar al de “foda/foder” en portugués, con significado sexual o connotación lúbrica. Es decir, se trata de un término bisémico en tanto puede apuntar a algo positivo como es joder en sentido sexual, placentero, y también puede apuntar a algo negativo, como es malograr o hecharse algo a perder, perjudicar<sup>23</sup>. De acuerdo a ello, esta expresión se puede interpretar como amor de mierda, amor jodido o que se joda el amor.

---

<sup>23</sup> Según el estudio de Laura Kornfeld puede significar: arruinar, perjudicar, molestar o fastidiar. Además explica que en la mayoría de los países hispanoamericanos, joder no se usa con el significado etimológico de ‘fornicar’, salvo lúdica o irónicamente, por el contacto con las traducciones y doblajes de otras variedades, en particular la península.

En este caso el concepto se aplica para ambas acepciones. Bajo cierta lectura podríamos decir que el “Amorfoda” es lo que queda una vez que al amor, entendido como un vínculo sexo-afectivo, termina. Esto nos dejaría en un estado de, únicamente, sexo sin compromiso emocional. Sin embargo, el concepto incluye en sí la palabra amor, por lo que más que un no-amor, pareciera ser una nueva forma de entender el amor, el amor está jodido pero eso no quiere decir que se vaya a renunciar a él en su totalidad.

Esta nueva denominación amorosa es en primer lugar reactiva, en lugar de ser propositiva. Reacciona ante el fracaso del amor tradicional, que en este caso de contextualización occidental, es el amor judeo-cristiano o católico. Por lo cual podemos establecer que el concepto de “amorfoda” carece de autonomía, existe a expensas del amor tradicional. Además, el fracaso de este amor (tradicional) se debe –como bien explica BB– a la pérdida de la fe. El amor católico ve el vínculo amoroso humano como una extensión del amor divino. Como explican los mandamientos, los humanos debemos amarnos a causa de un mandato divino. Este amor necesita obligatoriamente de un sustento dogmático (la fé) para poder existir. Si se pierde (la fé) el amor judeo-cristiano se vuelve imposible de realizar porque se ha perdido el ingrediente esencial para su realización. Esta pérdida supone, además, el quiebre del sacramento judeo-cristiano que es la idea del matrimonio. Podemos decir entonces que el “amorfoda” es el remanente, lo que queda una vez que el amor tradicional fracasa. Por ende, es subsidiario y dependiente del amor tradicional, que supone confianza y contrato, estabilidad y un espacio de logro plenamente satisfactorio, el amor como un ideal. Lo que queda son los cuerpos que se divierten mutuamente. Sin embargo, esta diversión no es de carácter únicamente sexual. El “Amorfoda” propone una vinculación sexo-afectiva sin compromiso, fundamentada en el goze, de naturaleza inestable, variable y efímera. Es por ende, como aclaramos anteriormente, una nueva forma de entender los vínculos amorosos.

## Yo hago lo que me da la gana

Esta frase en su versión acrónimo (YHLQMDLG) es el título del primer álbum de estudio de Bad Bunny, dentro del cual aparece el single “Yo perreo sola”, una de las canciones revisadas en esta investigación. Esta frase además de ser el título del disco, puede ser tomada como una consigna, que explicaría en alguna medida lo que define el “armofoda”.

Comencemos por analizar la frase en sí. El deíctico “yo” como pronombre personal aparece realizando la acción libre de hacer “lo que me da la gana”. Gana en español significa querer. Esta frase habla de la capacidad que tiene el hablante (BB u otro/a) de realizar acciones y tomar decisiones sin estar supeditado a ningún poder superior. Además de la arbitrariedad y libertad que esto significa, implica que no se subordina a ningún contrato previo. Por lo tanto es coherente con la idea del “amorfoda” que aparece como una relación sin contrato. Además, más allá de lo que esta frase significa como nombre de álbum y de sintetizar en esta frase lo que constituye la “libertad” del “amorfoda”, esta frase representa parte del ideario del cantante, el cual ha manifestado en declaraciones de prensa que: “me gusta siempre inventar algo que llame la atención, solía ser un problema cuando yo no era famoso. Ahora, puedo hacer lo que me da la gana y la gente tiene que aceptarlo”<sup>24</sup>. Concluyendo la entrevista donde el cantante declaró lo anterior, la periodista agrega: “esto [lo señalado] de parte de un músico que es capaz de saltarse categorías con tanta facilidad porque no pertenece a ninguna”<sup>25</sup>. Esta reticencia del cantante a ser categorizado concuerda con la frase analizada en cuanto esta evidencia un ejercicio de poder.

---

<sup>24</sup> "I always like to create things that get attention, It used to be a problem when I wasn't famous. Now, I can do whatever I want and people have to accept it" (Garsd, 2019).

<sup>25</sup> "This from a musician who's able to skip categories with so much ease because he belongs to none."

## **Masculinidad oblicua**

Creemos que las masculinidades se encuentran sujetas a estas mismas “relaciones dinámicas” y habría por tanto una masculinidad dominante, una residual y una emergente. Junto a ellas coexistiría una masculinidad arcaica que existe en el pasado y que convive con el presente de manera residual. Creemos que existiría una utopía nostálgica de la hegemonía masculina por volver a esa masculinidad arcaica, por imposible que sea y que esto podría ser un fenómeno asociado al movimiento mitopoético propuesto por Robert Bly y revisado por Bonino. Por otro lado, en el polo de lo emergente, habría una masculinidad enteramente nueva que aún no tiene nominación y que por tanto socialmente no ha sido consignada. Esa sería la masculinidad pre-emergente. Por esta razón es imposible de asimilar por lo dominante.

Partiendo de esta revisión y del corpus de canciones analizadas postulamos que en el caso de BB existiría un nuevo tipo de masculinidad: la masculinidad oblicua. Esta no responde a la masculinidad plenamente vertical, es decir las que denominamos anteriormente como arcaica y residual; sin embargo, tampoco llega a ser plenamente horizontal, esto es, lo que anteriormente denominamos como masculinidad emergente. Tomando la categoría que utiliza el mexicano Nestor García Canclini (1990) para referirse al modo en que latinoamérica estaría entrando y saliendo de la modernidad, postulamos que la masculinidad oblicua estaría también entrando y saliendo de lo dominante heteronormado, sin llegar a constituir una masculinidad emergente. Por ende, lo que hace es configurar una nueva masculinidad hegemónica.

Esta categoría, propuesta por Connell, asume que la masculinidad hegemónica es aquella por la cual perdura el sistema de dominancia y subalternización patriarcal donde el poder recae de manera absoluta en el género masculino. Además, esta hegemonía no es estática, por el contrario, va cambiando a través del tiempo, mientras mantiene su rol de

subalternización. Un mecanismo para este propósito –siguiendo en esto a Raymond Williams– es la asimilación de lo nuevo y lo antiguo. De esa manera la hegemonía se perpetúa incorporando lo que no suponga un riesgo para ella.

Esta nueva hegemonía, entonces, corresponde a una masculinidad *oblicua* en tanto no es ni vertical ni horizontal exclusivamente, sino que supone un poco de cada uno de estos vectores de poder. Esto constituye una diferencia en relación a las anteriores hegemonías masculinas (judeo-cristiana y heteronormada), las cuales tenían sus horizontes bien definidos por una verticalidad absoluta. Frente a las cuales las nuevas masculinidades postularon una horizontalidad o igualdad de género.

Masculinidad arcaica	Masculinidad residual	Masculinidad dominante	Masculinidad emergente	Masculinidad pre-emergente
Judecristiana	Heteronormada	Oblicua	Pro-feminista	Sin nominación
Vertical	Vertical	Oblicua	Horizontal	
Hegemonía previa	Residuo de la hegemonía previa	Hegemonía	No-hegemónica	

**Figura 32:** esquema comparativo masculinidad (aplicando categorías de Williams)

Esta masculinidad oblicua observada en BB tiene, en lo vertical del poder, lo masculino como hegemonía subalternizante, en cuanto la masculinidad tradicional ha sido así. En el género de la música urbana el “perreo” está relacionado simbólicamente con el poder, en esta coreografía sexualizada el hombre se encuentra en una situación de control sobre la mujer. Es un baile que estructura una relación asimetría de sexualidad, equivalente al sexo estilo perro o anal. Esta relación simbólica excede lo coreográfico y se instala como una relación de jerarquía masculina en todos los aspectos del género. Recientemente un

estudio español sostiene que algunas artistas femeninas de reggaeton están parodiando y subvirtiendo la misoginia del género. En el estudio se señala que las mujeres eligen perrear solas, "porque les gusta, les hace sentir atractivas y, por lo tanto, quieren ser libres para hacerlo sin ser degradadas por los hombres" (Araña, 2020, como se citó en Hoban, 2021).

Esta noción representaría la horizontalidad o igualdad plena. Ante ello, BB opta por una salida intermedia: que las mujeres sean tan dominantes como los hombres<sup>26</sup>, con lo cual se mantiene el rol de hegemonía pero el actante cambia. En otras palabras, parecería que la dominancia pierde un poco de poder pero a la vez se consagra como estructura, solo que ejercida por mujeres. Paradójicamente, por otro lado, pareciera que se busca la igualdad sin llegar a una estructura plenamente democrática. Al no ser ni vertical, ni horizontal plenamente, queda en esta ubicación que hemos llamado *oblicuidad*.

Ante este escenario de negociaciones y tensiones entre lo vertical del poder y la horizontalidad de la igualdad hay quienes acusan a BB de apropiación cultural (Hoban, 2021), quienes problematizan considerarlo un aliado feminista (Uribe, 2021) y quienes abiertamente lo redimen al considerarlo como alguien que estaría redefiniendo lo masculino (Platt, 2018). Por otro lado, podría pensarse que BB cumple los requisitos para ser calificado como un ejemplo de "masculinidad híbrida", según los requisitos con que definen esta noción Bridges y Pascoe (2014), esto es, ser un hombre hegemónico y conscientemente utilizar los insumos identitarios femeninos o masculinos subalternizados para perpetuar su dominio. De acuerdo a la autora Ayumi Miyazaki (2023) la categoría de masculinidad híbrida tiene ciertas limitaciones, en su investigación aplica esta noción a jóvenes estudiantes varones (escolares y universitarios) que realizan festivales dentro de sus campus, en los cuales realizan actividades cercanas al *cosplay*, donde estos visten atuendos femeninos. Se

---

<sup>26</sup> Como se puede apreciar en el análisis realizado sobre el video "Yo perreo sola" en el cual se muestran imágenes de la mujer como dominatrix y un consejo de mujeres dominando a un hombre. Además, en la lírica se confirma esta misma idea al generar una inversión de roles: "antes tu me picheaba, ahora yo picheo", lo que mantendría la verticalidad de la relación.

trata de un espacio donde hay representación e identidad. Miyazaki ve aquí una situación problemática ya que no está claro si los varones solo se disfrazan o asumen internamente una identidad femenina. Razón por la cual la categoría “masculinidad híbrida” es incapaz de aplicar en esta situación. Para esta autora hay razones internas y externas para asumir estas identidades otras, que ella ve de manera clara en el uso consciente de varones que incorporan estos insumos identitarios femeninos (modos de comportamiento que suavizan la rudeza masculina), como es el caso de sujetos que sí califican en la “masculinidad híbrida” (por ejemplo el caso de políticos como Arnold Schwarzenegger ).

Dado que BB se resiste permanentemente a revelar su privacidad (los aspectos biográficos reales de Benito Martínez) y, que como BB, está constantemente renunciando a ser capturado por algunos de los lemas reivindicativos que aparecen en sus canciones, es muy poco o nada lo que se puede saber de sus motivaciones interiores. Entonces, el mismo argumento de Miyazaki por el cual encuentra limitada la aplicación de la categoría de “masculinidad híbrida”, en su caso debido a la multiplicidad de testimonios obtenidos, rige para nuestro caso, dada la nula información que el cantante ofrece al respecto. Por esta razón es que preferimos utilizar la categoría de “oblicuidad”, un término que el diccionario define en negativo<sup>27</sup> por no plegarse a lo horizontal ni a lo vertical, presentando la idea de un desvío que no permite afirmar algo derechamente sobre este punto.

Aún así, esta “masculinidad oblicua”, podría pensarse, no es otra cosa que una nueva forma de masculinidad hegemónica y dominante que se establece en base a la asimilación de elementos de las masculinidades residuales y emergentes. No obstante ello, resulta imposible descartar que no hayan elementos pre-emergentes, inconscientes o desconocidos. Ha sido una incógnita que ha acompañado la carrera y trabajo musical de BB hasta ahora.

---

<sup>27</sup> Según la RAE, lo oblicuo es: aquello “que se desvía de la línea horizontal o vertical”.

## CAPÍTULO 6

### Las dos caras del mito

Para entender el mito en el caso de Bad Bunny es preciso identificar los dos modos o aspectos en que el mito se presenta: dos formas complementarias y, en cierto modo, opuestas como los dos lados de una moneda. Podríamos decir, quizá, que el mito tiene dos caras.

La primera cara del mito es la que permite deshistorizar lo históricamente constituido. Esto se logra eliminando o invisibilizando el origen, haciendo parecer que lo mitificado “siempre fue así”. Para Barthes esto está relacionado con el poder, dado que es un mecanismo utilizado por los grupos hegemónicos para validar su situación de dominancia. Un ejemplo de esto es el caso de la masculinidad dominante, la cual invisibiliza su origen, que según Rita Segato es un acto violento, inherente e invisibilizado por la masculinidad en su ejercicio. Esto es el “permanente ocultamiento del acto instaurador”. (2010, p. 111)

La otra cara del mito es la que permite comprender los fenómenos humanos a partir de su relato. En ese sentido, el mito se vuelve historizable. Para Paul Ricoeur, “el mito es una explicación [...] del destino; expresa, en términos de mundo, ver de otro modo o de un segundo modo, la comprensión que el hombre capta de él mismo en referencia al fundamento y al límite de su existencia.”(Ricoeur, 1969, p. 383)<sup>28</sup>

Si entendemos la masculinidad como un mandato y este como un destino identitario, es decir, “debo llegar a ser hombre” entonces el mito permite interpretar este mandato de identidad. En buena medida, según lo analizado, BB emplea el mito bíblico judeo-cristiano como texto cultural para entender su realidad existencial.

---

<sup>28</sup> Cita traducida por Edward A. Posada G.

### **Mito y *performance personae***

BB es un *performance personae* creado por el artista puertorriqueño Benito Antonio Martínez Ocasio. Al realizar una búsqueda de material biográfico respecto de este *person* resulta difícil de encontrar. Es más, la información de la que se dispone es mayoritariamente de la época previa a la aparición de BB como proyecto musical. Además, en las entrevistas los periodistas suelen referirse a él como Bad Bunny y no como Benito Martínez. Cosa que no ocurre, por ejemplo, con René Pérez Joglar, otro artista del mismo género quien construye un *performance personae* llamado “Residente” pero que en las entrevistas responde a su nombre civil. BB, en cambio, nunca cede o da espacio a su origen civil como Benito Martínez. En muchas entrevistas el cantante se refiere a sí mismo como Bad Bunny.

### **Mito y construcción de masculinidad**

La masculinidad podría pensarse que ha atravesado por tres periodos que suponen tres mitos: una primera masculinidad que obedecía a un mandato divino (dios creó al hombre y a la mujer) y se fundaba en la fé religiosa en tal relato mítico; una segunda etapa en que la masculinidad fue definida por una determinación biológica basada en la creencia laica en la ciencia como constructo ideológico de la modernidad. Habría un tercer momento, actual, en que la masculinidad no estaría siendo definida por ninguna de las dos actitudes anteriores (fé religiosa, creencia laica) sino por otra lógica.

A partir de los aportes de la investigación empírica del feminismo se desmontó el género como construcción social del sexo como determinación biológica, es decir, el género es una construcción cultural o como diría Butler “una *performance cultural*”<sup>29</sup>. De acuerdo a esto, se podría decir que la segunda etapa obedeció a lo que podríamos llamar el “mito científicista”. En este tercer momento habría otro aspecto a considerar: el ingreso de la cultura a lo que Guy Debord (1967) llamó en la década de los 60 *la sociedad del*

---

<sup>29</sup> Este concepto es explorado en su libro *Gender Trouble (1990)*

*espectáculo*. Este concepto surge dos años antes de la aparición de *SimSoc*, el primer juego de rol de la historia. De este punto en adelante este tipo de juego se masifica, variando su soporte físico hasta llegar a los MMORPG<sup>30</sup>. En estos surge el concepto de *avatar* digital, esto es, una creación de personaje (o rol) que existe dentro de un mundo digital permanente. Este concepto es el mismo que sustenta a las redes sociales como *Facebook* o *Instagram*. Sin embargo, en el caso de estas hablamos de identidades digitales, las cuales son parte del área de estudio de los *Techno Self Studies*. Estas identidades parecen estar abandonando el esencialismo y abriéndose a lo que se conoce como identidades múltiples. En ese cuadro, la noción de masculinidad se vuelve móvil, dinámica, heterogénea, no respondiendo necesariamente a una imagen coherente, estable y unitaria.

En el caso de BB podemos encontrar contradicciones tanto en sus discursos artísticos (videoclips y canciones) como en sus discursos públicos (entrevistas y declaraciones). Por ejemplo, realizando su trabajo musical en el género reggaeton y trap que es tradicionalmente sexista, y además, cristalizando el amor sexual en su concepto de “amorfoda”. Sin embargo, lo que deja ver en el videoclip de “Ella perrea sola” o en declaraciones en contra del abuso ejercido contra las mujeres, iría en sentido contrario. Incluso más, podría hasta pensarse que se acerca al movimiento de hombres que Michael Flood (1996) denomina “profeminista/antisexista liberal”.

### **Mito, exégesis y masculinidad**

El relato bíblico aparece en los tres videos analizados como un intertexto cultural. En cada uno de los videos el relato bíblico permite entender en parte el mandato de masculinidad occidental basado en el mito judeo-cristiano. El vínculo sexo-afectivo dentro de

---

<sup>30</sup> *Massive multiplayer online role-playing game*, traducido como “Videojuego de rol multijugador masivo en línea”

este contexto se funda en el amor cristiano, el cual se cristaliza en un sacramento divino: el matrimonio. Bajo esta perspectiva el amor no existe sin compromiso.

En el corpus de videos analizados podemos ver que en el primero de ellos (“Amorfoda”) el amador que canta parece sentir una nostalgia por ese bien simbólico perdido. Ha sido engañado y vive el desamor, producto de lo cual siente junto a la nostalgia una rabia, se origina aquí, ante el fracaso del mandato judeo-cristiano, la noción de amorfoda. En el segundo video (“Yo perreo sola”), el amor sin compromiso, esto es, el “amorfoda” se vive positivamente en un espacio de placer y poder. En el tercer video (“Tití me pregunto”) reaparece el mandato de masculinidad judeo-cristiana, solo que examinado en varios niveles a partir de la exégesis del mito adánico y del marianismo. De manera circular la relación de pareja de niños al inicio y adultos al final retrotrae o nos reenvía a la pareja adánica y la pareja esposo y virgen-esposa (María), respectivamente. Durante este tercer video vimos hay tres instancias diegéticas: La diégesis realista que nos presenta la pareja de niños y la fiesta en la calle, la diégesis de ficción cinematográfica que nos presenta el rapto del esposo –no de la esposa como suele ser usualmente– y un tercer nivel diegético escatológico, del cual desciende la virgen (simbólicamente María) a desposarse con el sujeto raptado (BB). Estos tres niveles diegéticos parecen dialogar con el mandato de masculinidad tradicional que se instala en los mensajes de Tití. En primer lugar aparece la pregunta retórica de Tití (“¿Tu tienes mucha ‘novia’, cierto?”) la pregunta asume como premisa no cuestionada de que él debiera tener muchas novias. Esta pregunta, además, aparece en un estado de excepción: la niñez. Cuando se es niño se juega libremente y se explora y practica lo que después se hará de adulto<sup>31</sup>, este espacio de iniciación a la masculinidad tradicional supone una autorización para que el sujeto-niño pueda “practicar” su masculinidad con muchas mujeres, cuestión que será severamente restringida en la

---

<sup>31</sup> Se ha aceptado usualmente en la cultura patriarcal occidental la iniciación sexo-amorosa como un espacio liberado para los hombres. En el mundo masculino tradicional, incluso, la sociedades aceptan la prostitución como espacio para esa práctica, teniendo presente, además, que la prostitución no ha sido considerada como un delito y que en tiempos antiguos fue sagrada. Esta licencia social termina con la adultez, e incluso aparece mediana o enfáticamente invisibilizada.

tercera intervención de Tití, donde le recrimina su vida mundana y le ordena emparejarse con una sola mujer, esta “única” mujer debe ser “sería” por oposición a las otras muchas que no lo son. Esta aparente contradicción obedece a la estereotipada dualidad patriarcal: la *puta* y la *santa*. Las muchas novias representan al primer estereotipo, que en la masculinidad tradicional ha sido permitida como una manera de preparar al hombre para el ejercicio matrimonial<sup>32</sup>. La novia única, por otra parte, proviene de un grupo distinto, de un espacio inmaculado, que corresponde a una instancia diegética diferente en el video. De esta manera, entonces, BB parece revisar a través de esta exégesis bíblica, lo que ha sido su relación con este mandato y las condiciones de su biografía amorosa y la masculinidad como instancia existencial.

En esta exégesis las tres instancias diegéticas presentan un proceso de aceptación y cuestionamiento del contrato de masculinidad. En la primera instancia diegética (realista) se plantean las tres intervenciones de Tití que: instalan el pacto (ten muchas novias), lo re-sitúan (¿para que quieres tantas novias?) y lo reformulan (quédate con una) dando inicio a un creciente ingreso a espacios imaginarios de problematización. Así es como, en la segunda instancia diegética (cinematográfica) BB plantea su impotencia para cumplir con el mandato tradicional de masculinidad. Tras lo cual pasamos de este segundo nivel de irrealidad a un tercer nivel de idealidad (escatológico), es decir una dimensión más etérea.

En esta se plantea que el matrimonio (para BB) sólo sería posible con una esposa cuyo nivel de realidad es incompatible con el nivel de realidad del esposo. Llama la atención que en este último nivel la virgen haya sido interpretada por Gabriela Berlingeri quién de acuerdo a declaraciones de BB<sup>33</sup> sería solo una amiga, no una novia. Sin embargo, cercanos a ella la califican como novia y el propio BB en un video promocional del disco “Un verano

---

<sup>32</sup> Este pacto puede asociarse al conocido mito androcéntrico de don Juan. Es de conocimiento general que don Juan es : “un seductor valiente y osado hasta la temeridad que no respeta ninguna ley divina o humana” (Don Juan, s.f.).

<sup>33</sup> Declaraciones en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=h0vVdP7EQuA>

sin ti” la califica como tal en un momento del video que luego es relativizado<sup>34</sup>. Llama la atención que el artista haya declarado que: “mi vida privada es tan privada... no saben nada” en el mismo video en que, junto con declarar que Gabriela Berlinger no es su novia, la deje y se deje en libertad de tener otras relaciones. Este rasgo concuerda con su permanente desmentir aseveraciones respecto de su persona ante la prensa rosa y sus fanáticos. Volviéndose así díscolo, camaleónico o inatrapable.

---

<sup>34</sup> En dicho video promocional se dice que Benito tiene una novia, para luego ser revelado que todo el video era un sueño de BB. <https://www.youtube.com/watch?v=CLrTGsZbEkQ>

## Conclusiones

1. De acuerdo a lo analizado podemos aseverar que el discurso amatorio presente en el corpus musical de BB se construye desde el entendido heteronormado de una relación amorosa convencional, tradicional. A partir de cuyo cuestionamiento se postula una forma de relación amorosa distinta: el “amorfoda”. Una relación amorosa sin compromiso, muy sexualizada y efímera. Este cambio relacional supone un nuevo tipo de masculinidad, que resulta problemática: lo que hemos denominado “masculinidad oblicua”. Una identidad tensionada entre un discurso tradicional, vertical, examinado a partir del relato mítico bíblico, por un lado; y por otro, un discurso no tradicional, conectado con las posturas de igualdad y horizontalidad promovidas por el feminismo y algunas de las nuevas masculinidades.
2. Si bien el cantante públicamente ha repudiado la violencia machista contra mujeres y disidencias, sus canciones, bajo la fórmula expandida, promueven un discurso de igualdad que asimila a la otredad (femenina) en lugar de darle un espacio propio o fuera del control masculino. Por un lado, manteniendo su protagonismo, no muestra más mujeres que a él mismo interpretando/corporizando a féminas, que además aparecen como dominatrix en algunos casos, replicando así el sistema vertical de dominancia masculina; por otro lado, si aparecen mujeres no son más que sus novias subalternizadas (muchas novias terrenales) o sublimadas (su única novia virgen o santa), o como parte del cuerpo de baile que le acompaña.
3. Parte de la oblicuidad está en el hecho de que de alguna manera, la responsabilidad del mandato masculino profano de *tener muchas novias* no proviene del padre o la madre, sino de la tía. Hay aquí una especie de elusión o forma de esquivar o disculpar a los padres de esta transgresión al mandato divino. Pareciera ser que la tía, debido a su condición filial lejana, es incapaz de afectar la línea filial directa que recaería sobre el niño. Si la instrucción, en cambio, viniera del padre o la madre implicaría en algún grado que ambos progenitores

de algún modo infringieron el mandato divino de tener una sola pareja. Esta situación esconde una asimetría que dice relación con los roles de la mujer y el hombre en el contrato matrimonial occidental tradicional, este contrato tiene su base en el mito judeo-cristiano, consagrado en el sacramento del matrimonio. La asimetría dice relación con lo siguiente: por el mandato masculino, el hombre debe ser diestro sexualmente y para lograrlo debe “practicar” en una iniciación sexual que ocurre previa al matrimonio, este es el mandato que observamos y analizamos en el videoclip “Tití me pregunto”. La instrucción dada por la tía al pequeño jamás la escucharíamos entregada a una niña, ya que, si una mujer tiene muchos novios es repudiada socialmente, recibiendo denigrantes calificativos; por el mandato femenino, por contraparte del masculino, la mujer debe ser al mismo tiempo casta y hábil en la cama, sin embargo, se le niega la posibilidad de la práctica, ya que esta iría en contra de la castidad.

4. Desde el punto de vista de género, el discurso amatorio en BB parece derogar el contrato amatorio tradicional al dejar en libertad a hombres y mujeres para que “perreen solos”, para que sostengan relaciones sin compromiso y para que hagan lo que les dé la gana, solo que, esta liberación se logra a través de la dominancia, de ahí que entendamos la presencia de la frase “las mujeres mandan” y las imágenes de dominatrix en coro o solitarias sometiendo a un hombre como parte del mecanismo que se propone como liberador. En el fondo la premisa es que solo los dominantes son libres y la conclusión parece ser que las mujeres serán libres en tanto puedan ejercer dominio como un hombre. La igualdad de género, entonces, no sería más que la expansión de uno de ellos (el masculino). Es por esto que hablamos de una nueva masculinidad hegemónica dominante no-heteronormada, donde lo masculino se define de manera *oblicua* porque admite que las mujeres podrían dominar al hombre pero ejerciendo el dominio bajo el mismo sistema patriarcal.

5. Esta situación descrita ha dado lugar a diversas explicaciones, las cuales no han sido zanjadas por el propio cantante, siempre renuente a ser encasillado o clasificado. La lectura

sobre lo anterior se podría interpretar como la perpetuación del dominio masculino, de una manera extendida, solapada; o por otro lado, se podría concebir como un espacio de empoderamiento de las otredades subalternizadas. Lo anterior dice relación con que la identidad del cantante ha tenido una permanente fluctuación, entre *person*, *performance personae* y *character*. Su identidad permanece siempre díscola, des-sujetada, inestable, inatrapable, parcial, camaleónica, múltiple. Siempre deja espacio para ser otra cosa. Llega a tal punto esta compleja incertidumbre identitaria que su *performance personae* (BB) ha llegado a reemplazar a Benito Martínez como sujeto social<sup>35</sup> y, de acuerdo a lo examinado en el video promocional del álbum “Un verano sin tí”(vinculado al análisis de la canción “tí me pregunto”) podríamos hasta postular que la irrealidad del *performance personae* está sometiendo a la realidad, en tanto Benito Martínez se convierte en un insumo discursivo de Bad Bunny.

6. El cantante en consonancia con su sentido artístico ha desarrollado un universo intratextual expandido, en donde el artista no solo trabaja directamente con la propuesta publicitaria y de redes sociales, sino que además la integra en el mensaje estético. Es lo que vemos en el video promocional del álbum “Un verano sin tí”. Tradicionalmente, el músico solo se encargaba de la música, dejando en manos de terceros la producción musical, su representación social (a cargo de su manager) y la gestión publicitaria. En el caso de BB el artista está involucrado en las tres funciones que, adicionalmente no aparecen asociadas a Benito Martínez, sino que a su *performance personae* Bad Bunny. Este hecho singular, esto es, que no sea el sujeto civil sino que el sujeto artístico (*performance personae*) el que aparezca en estos roles es lo que nos hace pensar en un “universo intratextual expandido” ya que, si bien Benito Martínez aparece en los créditos de algunos de los videos examinados, este figura como parte del videoclip, rara vez respondiendo a las preguntas ante la prensa o como creador de las canciones. Esto pareciera responder a un intento de

---

<sup>35</sup> Como se puede ver en el video promocional citado en la nota anterior

sustraer al sujeto biográfico “real” de cualquier posible captura, definición o conocimiento de su intimidad<sup>36</sup>.

7. A nivel de género musical BB no es un reggaetonero canónico, debido a que no responde al modelo normalizado del género (como sí lo es Daddy Yankee, Wisin y Yandel, etc...). BB pareciera responder más bien a lo que el músico Kevin Johansen llama ser un músico “des-generado”<sup>37</sup>. Esto pareciera responder a su lógica de que (en el género musical): “hago lo que me da la gana”.

8. De acuerdo a lo revisado en BB, respecto de su compleja masculinidad como *performance personae*, cabría hacerse la pregunta: ¿estamos en presencia de una “masculinidad híbrida” y apropiación cultural que simplemente refuerza la masculinidad hegemónica o, por el contrario, su propuesta estaría desdibujando los límites y representando un cambio en la desigualdad de género? Creemos que, justamente es la oblicuidad o ambigüedad permanentemente expuesta en el trabajo analizado lo que nos permite afirmar que a esta pregunta no hay, hasta el momento, una respuesta definitiva.

---

<sup>36</sup> Como se citó en la nota 34.

<sup>37</sup> Como se explica en su página oficial

<https://kevinjohansen.com/2020/02/18/kevin-johansen-el-ultimo-desgenerado/>

## Bibliografía

- Auslander, P. (2006). Musical Personae. *TDR: The Drama Review*, 50(1), 100-119.  
<https://www.muse.jhu.edu/article/197242>
- BAD BUNNY - AMORFODA (Official Video)*. (n.d.). YouTube (2023, 14 de Mayo). from  
<https://www.youtube.com/watch?v=kLpH1nSLJSs>
- Bad Bunny en Cautiverio: La Portada Rolling Stone de Junio – Rolling Stone*. (n.d.). Rolling Stone (2023, 14 de Junio).  
<https://www.rollingstone.com/music/music-features/bad-bunny-en-cautiverio-portada-junio-2020-999350/>
- Bad Bunny Habla Que Gabriela No Es Su Novia*. (n.d.). YouTube (2023, 20 de Julio). from  
<https://www.youtube.com/watch?v=h0vVdP7EQuA>
- Bad Bunny - Tití Me Preguntó (Video Oficial) | Un Verano Sin Ti*. (n.d.). YouTube (2023, 24 de Junio). <https://www.youtube.com/watch?v=Cr8K88UcO0s>
- BAD BUNNY - YO PERREO SOLA | YHLQMDLG (Video Oficial)*. (n.d.). YouTube (2023, 4 de Junio). <https://www.youtube.com/watch?v=GtSRKwDCaZM>
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Siglo XXI.
- Biografía de Bad Bunny (Su vida, historia, bio resumida)*. (n.d.). Busca Biografías (2023, 20 de Junio).  
<https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/10817/Bad%20Bunny>
- Bonino Méndez, L. (2002). Masculinidad hegemónica e identidad masculina. *Dossiers feministes*, 6, 7-35. <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102434>
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Carabí, A., & Segarra, M. (Eds.). (2000). *Nuevas masculinidades*. Icaria.
- Carballo Villagra, P. (2012). Reggaeton e identidad masculina. *Cuadernos Inter.c.a.Mbio Sobre Centroamérica Y El Caribe*, 3(4), 87–101.  
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/3945>

- Connell, R. (2015). *Masculinidades* (Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género, Ed.). Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Contreras, E. (n.d.). *Bad Bunny: "Yo no soy músico. Soy un artista que ve las cosas de forma diferente"*. BioBioChile (2023, 14 de Abril).  
<https://www.biobiochile.cl/noticias/espectaculos-y-tv/tv/2021/01/03/bad-bunny-yo-no-soy-musico-soy-un-artista-que-ve-las-cosas-de-forma-de-diferente.shtml>
- del Valle, C. S. (2020, Octubre 7). *The World According to Bad Bunny*. The New York Times.  
<https://www.nytimes.com/interactive/2020/10/07/magazine/bad-bunny.html>
- de Pablos Pons, J. (2009). La diégesis cinematográfica y sus implicaciones didácticas. *Enseñanza & Teaching: Revista Interuniversitaria De Didáctica*, 7, 9-15.  
<https://revistas.usal.es/tres/index.php/0212-5374/article/view/3456>
- Díaz Fernández, S. (2021). Subversión, postfeminismo y masculinidad en la música de Bad Bunny. *Investigaciones Feministas*, 12(2), 663-676. <https://doi.org/10.5209/infe.74211>
- El fenómeno sociocultural de Bad Bunny – Metro Puerto Rico*. (n.d.). Metro PR (2022, 26 de Junio).  
<https://www.metro.pr/pr/entretenimiento/2018/08/30/fenomeno-sociocultural-bad-bunny.html>
- Escobedo, J. (n.d.). *Cover Story: Bad Bunny (En Español)*. The FADER (2023, 14 de Junio).  
 from <https://www.thefader.com/2018/08/28/bad-bunny-espanol-entrevista>
- Espada, C. (s/f). ¿Se puede hablar de UN movimiento de hombres?  
<https://masculinidades.wordpress.com/%C2%BFse-puede-hablar-de-un-movimiento-de-hombres/>
- Estrella Bolaños, P. M. (2005). *La intratextualidad: camino hacia la memoria en Gabriel García Marquez*.
- Fonseca, S. (2021). *La ilusión masculina*. Chirimbote.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

- Garsd, J. (2019). *How Bad Bunny Skipped Categories And Skyrocketed To Fame*. NPR.  
<https://www.npr.org/2019/01/03/681982377/how-bad-bunny-skipped-categories-and-skyrocketed-to-fame>
- González, J. P. (2009). De la canción-objeto a la canción-proceso : repensando el análisis en música popular. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 23, 195 - 210. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1038>
- "Hay que romper eso de que los gringos son dioses... No, papi". (n.d.). EL PAÍS. (2023, 7 de Mayo). from [https://elpais.com/elpais/2020/12/30/eps/1609327975\\_051296.html](https://elpais.com/elpais/2020/12/30/eps/1609327975_051296.html)
- Hoban, D. (2021). *Bad Bunny's Purplewashing as Gender Violence in Reggaeton: A Feminist Analysis of SOLO DE MI and YO PERREO SOLA* [USF Tampa Graduate Theses and Dissertations]. <https://digitalcommons.usf.edu/etd/9128>
- Leight, E. (n.d.). *Bad Bunny: The Four-Billion-Stream Man Leading the Latin Trap Explosion*. Rolling Stone (2022, 2 de Septiembre).  
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/bad-bunny-the-four-billion-stream-man-leading-the-latin-trap-explosion-200841/>
- Martínez, B. (2022, Mayo 24). *Entrevista a Bad Bunny sobre su nuevo disco Un verano sin ti y su papel protagonista como superhéroe de Marvel en El Muerto / Entrevistado por Carina Chocano*. GQ España.  
<https://www.revistagq.com/noticias/articulo/bad-bunny-entrevista-un-verano-sin-ti-marvel-el-muerto>
- Mead, G. H. (1934). *Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist* (C. W. Morris, Ed.). University of Chicago Press.
- Miyazaki, A. (2023). Hybrid Masculinities? Reflexive Accounts of Japanese Youth at University Josō Contests. *Gender in Japanese Popular Culture*, 123 - 149.  
[https://doi.org/10.1007/978-3-031-12942-1\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-031-12942-1_5)
- MusicaPopular.cl. (n.d.). *Música urbana* (2023, 25 de Junio).  
<https://www.musicapopular.cl/generos/musica-urbana/>

- Platt, S. (2018). *Nociones de género, música urbana y cultura popular: Cómo el fenómeno Bad Bunny está redefiniendo la masculinidad* [Primer Coloquio sobre hombres y masculinidades]. Academia.
- Ricoeur, P. (1969). *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Editions du Seuil.
- Segato, R. L. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Prometeo Libros.
- Spivak, G. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 175-235. Memoria Académica.  
[http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf)
- Storey, J. (2002). *Teoría cultural y cultura popular* (Á. Mata, Trans.). Editorial Octaedro, S.L.
- Sulaica, A. (2020, Diciembre). Bad Bunny: A Contemporary Latinx Activist. *UTSA Journal of Undergraduate Research and Scholarly Works*, 7.  
<https://hdl.handle.net/20.500.12588/238>
- Tenorio, D. J. (n.d.). *Don Juan*. Wikipedia (2023, 20 de Junio).  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Don\\_Juan](https://es.wikipedia.org/wiki/Don_Juan)
- Un Verano Sin Ti - Bad Bunny - Serie Completa ( Antes de el Álbum )*. (n.d.). YouTube (2023, 26 de Julio). from <https://www.youtube.com/watch?v=CLrTGsZbEkQ>
- Uribe Molina, J. (2021). *Yo Perreo Sola: Producción de Subjetividades Feministas en Colombia a través del Reggeatón* [Universidad de los Andes].
- Vasallo, B. (2016, Abril 3). *Del pornoburka al purplewashing, los trucos más sucios contra el feminismo*. El Confidencial.  
[https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-04-03/del-pornoburka-al-purplewashing-los-trucos-mas-sucios-contra-el-feminismo\\_1170764/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-04-03/del-pornoburka-al-purplewashing-los-trucos-mas-sucios-contra-el-feminismo_1170764/)
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura* (P. Di Masso & J. M. Castellet, Trans.). Península.
- Youtube: Bad Bunny se viste de mujer para el estreno del video de Yo Perreo Sola*. (n.d.). La Verdad Noticias (2022, 26 de Septiembre).  
<https://laverdadnoticias.com/espectaculos/Youtube-Bad-Bunny-se-viste-de-mujer-para-el-estreno-del-video-de-Yo-Perreo-Sola-20200327-0189.html>