



**Patricio Josué Velarde Dediós**  
(Lima, 1996)



Licenciado en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha cursado especializaciones en gestión social, gestión pública y gestión de proyectos. Laboró en la evaluación de programas sociales y en proyectos humanitarios dirigidos a pueblos indígenas del Perú. Desde 2018 investiga el proceso de producción del reguetón desde la perspectiva de género, enfocado en el aporte y el rol de las mujeres.

# Reguetón de mujeres para mujeres: dos caminos de empoderamiento

Reggaeton of women for women:  
two ways of empowerment



Patricio Josué Velarde Dediós  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
patricio.velarde@puccp.pe  
ORCID: 0000-0003-3672-6340



## Resumen

Este artículo aborda el reguetón desde una perspectiva de género y enfoca el aporte de las mujeres en dicha práctica musical. Ante la invisibilización y encasillamiento que sufren las artistas en el reguetón, se explora los factores que facilitan a las reguetoneras conseguir reconocimiento por sus aportes y las estrategias que les permiten superar la condición de ser consideradas solo acompañantes líricas de los artistas masculinos. A partir del análisis de canciones con presencia vocal femenina acreditada, se propone que contar con relaciones de parentesco o una trayectoria internacional previa a la incursión en el reguetón permite a las mujeres superar la invisibilización y recibir crédito por sus aportes a la producción del género musical. Asimismo, a partir del análisis de canciones y álbumes de autoría femenina, se concluye que la apropiación de la masculinidad y la creación de espacios femeninos son estrategias de empoderamiento que las reguetoneras usan para superar el encasillamiento.

## Palabras clave

Reguetón; mujer artista; empoderamiento; invisibilidad

## Abstract

This academic work analyses reggaeton from a gender perspective and focuses on the contribution of women in this musical practice. Faced with the invisibility and the typecasting that artists suffer in reggaeton, explores the factors which makes it easier for reggaeton artistic women to get a recognition for their contributions and the strategies that allow them to overcome being considered only lyrical companions of male artists. Based on the analysis of songs with accredited female vocal presence, it is proposed that having kinship relationships or an international prior trajectory entering to reggaeton allows women to overcome invisibility and receive credit for their contributions to the



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

musical genre development. Likewise, from the analysis of songs and albums of female authorship, it is concluded that the appropriation of masculinity and the creation of feminine spaces are empowerment strategies that reggaeton artistic woman use to overcome typecasting.

### Keywords

Reggaeton; artist woman; empowerment; invisibility

Recibido: 04/06/21

Aceptado: 05/07/21

## 1. Caracterización y estado de la cuestión del reguetón

El reguetón es una práctica musical diaspórica africana que emergió del intercambio cultural entre comunidades afrodescendientes de diversas regiones americanas, particularmente Jamaica, Panamá, Nueva York, República Dominicana y Puerto Rico. Sus raíces musicales también provienen de comunidades diaspóricas africanas: *reggae dancehall* jamaicano, *reggae* en español panameño, *hip hop* estadounidense, *bachata* y *merengue* dominicano (Marshall, 2009, p. 25). El origen afrodiaspórico del reguetón le permite exponer las hegemonías de raza y clase que marginan y criminalizan a las comunidades afrodescendientes (Zenit, 2008, p. 53); sin embargo, este origen también limitó la difusión del reguetón a espacios y comunidades afrodescendientes marginadas y criminalizadas por su condición trabajadora, negra y urbana (Rivera, 2009, p. 111). La estética del reguetón también es influenciada por la narcocultura, la cual glorifica la vida "de barrio", vinculada a la precariedad y la violencia (Ruiz, 2018, p. 257). Asimismo, al ingresar al mercado internacional, el reguetón dejó de ser asociado a la identidad afrodescendiente para empezar a representar una identidad panlatina (Marshall, 2008, p. 132; Kattari, 2009, p. 106).

Al internacionalizarse, el reguetón expuso las jerarquías raciales y sociales que enfrentan las comunidades afrodescendientes, también desafió la concepción de latinidad al propiciar la inclusión de dichas comunidades en la identidad panlatina; sin embargo, lo que el reguetón jamás ha desafiado son las hegemonías androcentristas y machistas de la industria musical y la sociedad. La literatura académica ha encontrado que en el reguetón predominan las prácticas homosociales que sostienen el patriarcado al convertir a las mujeres en medios por los cuales los hombres interactúan entre sí, lo cual explica que una forma de afirmar superioridad sobre otro hombre sea «conquistar a su mujer» (Rudolph, 2011, p. 40). Asimismo, las investigaciones que han abordado el reguetón con una perspectiva de género han hallado que las mujeres son concebidas como objetos sexuales desechables (Ramírez, 2012, p. 242) o animales en una posición desventajosa ante el hombre (De Toro, 2011, p. 90). Además, la industria musical encasilla a las reggaetoneras en roles de acompañamiento lírico y las invisibiliza al privarlas de reconocimiento por sus aportes (Jiménez, 2009, p. 229).

La principal limitación de las investigaciones que han examinado el reguetón desde una perspectiva de género radica en su metodología de selección de la muestra. Algunas investigaciones han seleccionado canciones según su éxito comercial (Ramírez, 2012) o según criterios arbitrarios del autor (Gallucci, 2008, p. 90; De Toro, 2011, p. 83; Martínez, 2014, p. 63). Esto causa que el grueso del contenido analizado pertenezca a reguetoneros masculinos, lo cual mantiene la invisibilización del aporte femenino. Por otro lado, una reciente publicación de Frank Domínguez (2020, p. 7) sí se ha centrado en la construcción discursiva de las reguetoneras a partir de sus aportes líricos, pero su reducida muestra impide extraer conclusiones generalizables a todo el género musical o, por lo menos, a un periodo de este.

Las publicaciones que abordan la carrera de mujeres reguetoneras en su mayoría se dedican a Ivy Queen (Báez, 2006, p. 63; Vazquez, 2009, p. 300; Rivera-Rideau, 2015, p. 104; Goldman, 2017, p. 439), solamente un par se dedican a las trayectorias de Glory la Gata Gangster (Jiménez, 2009, p. 229) y de Deevani (LeBrón, 2011, p. 219). Esta reducida cantidad de investigaciones centradas en mujeres reguetoneras puede atribuirse a la relativa escasez de reguetoneras con una trayectoria musical prolongada durante la primera década del presente milenio; sin embargo, en la actualidad han surgido varias artistas cuyos aportes al género deben ser tomados en cuenta, como Becky G, Cazzu, Farina, Karol G, Natti Natasha, entre otras.

## 2. Objetivo y metodología

El objetivo de este artículo es explorar las estrategias utilizadas por las mujeres para afrontar el encasillamiento y la invisibilización de la industria musical del reguetón a partir del análisis de canciones con presencia vocal o autoría femenina. Para superar las limitaciones metodológicas que caracterizan a los antecedentes académicos, se ha analizado 83 canciones, 17 álbumes y un video de reguetón<sup>1</sup>. El principal criterio de selección de esta muestra es la presencia vocal o autoría femenina, es decir, que todas las canciones analizadas contienen voces de mujeres o sus autoras son mujeres. En total, las 83 canciones y los 17 álbumes considerados suman 363 canciones<sup>2</sup>, lo cual permitirá explorar conclusiones generalizables sobre los aportes líricos de las reguetoneras y sus trayectorias artísticas.

El análisis de estas canciones se realizará en cuatro conjuntos distintos. El primer conjunto cuenta con aquellas canciones donde el aporte femenino consiste en gemidos, interjecciones u onomatopeyas. El segundo conjunto comprende canciones en las que se ha acreditado el aporte femenino. El tercer conjunto son aquellas canciones de autoría femenina. Por último, el cuarto conjunto congrega la producción musical de reguetoneras

---

1.- De los diecisiete álbumes considerados en este artículo, catorce pertenecen a Ivy Queen, uno a Glory la Gata Gangster, uno a Becky G y uno a Natti Natasha.

2.- Para acompañar la lectura se ha dispuesto un DJ set que mezcla las canciones más significativas examinadas en este artículo: <https://soundcloud.com/96atiro>

con una trayectoria musical significativa, así como colaboraciones musicales femeninas. En este último conjunto se ha considerado la producción musical de las artistas Ivy Queen, Glory la Gata Gangster, Becky G y Natti Natasha, así como colaboraciones musicales femeninas lanzadas entre 2017 y 2021. En la sección final se resumen las conclusiones extraídas de cada conjunto analizado.

### 3. Análisis de canciones con presencia vocal femenina

Pensar en reguetón puede traer a la mente canciones que cosifican e hipersexualizan a la mujer de una manera muy evidente, no solo a través del mensaje lírico que transmite el reguetonero, sino a través de la repetitiva voz femenina que suele acompañarlo y reafirmar sus deseos masculinos. En su menor expresión, esta voz acompaña la canción con gemidos, como sucede en *Hagamos el amor*, de Zion; con interjecciones, como es el caso de *Pasto y pelea*, de Don Omar; o con onomatopeyas de animales, como ocurre en *Gata michu michu*, de Alexis & Fido, y *Loba*, de Don Omar. En su mayor expresión, la voz femenina acompañará el clímax de la canción, como sucede en *Rakata*, de Wisin & Yandel; la mitad del coro, como en *Noche de travesuras*, de Héctor el Father; o la segunda mitad de la canción, como en *Contacto*, de Yaviah. A simple vista, estas canciones son evidencia del rol mínimo y repetitivo que tiene la voz femenina, limitada a responder al llamado masculino y expresar constantemente lascivia y satisfacción sexual. Es el rastro que deja la *Reggaeton Recording Woman* que, según Jiménez (2009, p. 240), se caracteriza por expresar una verbalidad robótica que reproduce las dinámicas de género de los reguetoneros masculinos.

Una mirada más inquisitiva, que tome en cuenta los créditos detallados en las contraportadas de los álbumes<sup>3</sup> y las plataformas de *streaming*, detectará que en ningún lugar se menciona el nombre de la cantante que aportó a estas canciones. Esa ausencia de reconocimiento es la evidencia más fuerte de cosificación de la mujer. Esta invisibilización impide el progreso de la cantante y también la priva de la compensación económica que merece. Una reguetonera puede ser pagada por su tiempo en el estudio, pero no recibirá regalías provenientes del éxito comercial de las canciones si su colaboración no es acreditada (ASCAP, s. f.). Esta fue la situación que vivió Jenny la Sexy Voz, la cantante detrás de las últimas tres canciones mencionadas (Herrera, 2020).

Podría argumentarse que la reducida extensión del aporte femenino en estas canciones justifica no acreditar el aporte de la cantante; sin embargo, un caso en el que la reguetonera no recibe créditos a pesar de estar presente durante toda la canción es *Mami qué tú necesitas*, de Andy Boy. En esta canción, la voz femenina canta la mitad del coro y acompaña los versos del reguetonero, gimiendo, riendo y diciendo «duro». La mujer no es acreditada a pesar de que entona más de un tercio de las 430 palabras que conforman la canción. Esta canción contradice la premisa de que la extensión del aporte femenino

---

3.- Las contraportadas de cada álbum mencionado pueden encontrarse en [www.coveralia.com](http://www.coveralia.com).

determina que la mujer reciba créditos por su trabajo. Entonces, ¿qué factores determinan que la mujer reciba créditos? Para encontrar la respuesta se debe analizar aquellas canciones que sí reconocen el aporte de las cantantes o son de autoría femenina.

#### 4. Canciones con presencia vocal femenina acreditada

A pesar de la invisibilización de la mujer en el reguetón, es posible encontrar colaboraciones de artistas femeninas en canciones de artistas masculinos que sí han sido reconocidas. Se han encontrado veintiuna canciones con colaboraciones reconocidas de un total de trece reguetoneras. Para identificar los factores que determinan que el aporte femenino sea reconocido, se ha dividido estos casos en tres conjuntos. A continuación se presenta un cuadro que indica los detalles de cada reguetonera, canción y factores que podrían explicar la acreditación de la presencia vocal femenina en las canciones que conforman cada conjunto.

Factor que explica la acreditación	Artista acreditada	Canción	Álbum	Autor(es) del álbum
Relaciones de parentesco	Deevani	Mírame Flow natural Dancing	<i>Más flow 2</i> <i>Top of the line</i> <i>Knock out</i>	Luny Tunes Tito el Bambino Jhonny Prez
	PG-13	La aguacatona La hormiga brava La tripleta	<i>Calle 13</i>	Calle 13
Trayectoria internacional previa a la incursión en el reguetón	Nicole Scherzinger Fergie	Papi lover Impacto remix	<i>El cartel the big boss</i>	Daddy Yankee
	Nina Sky	Bailando Oye mi canto	<i>La moda</i> <i>N.O.R.E. y la familia... ya tú sabe</i>	Yaga & Mackie N.O.R.E.
	Eve Trina	Control Frikitona remix	<i>Los extraterrestres</i> <i>Chosen few II el documental</i>	Wisin & Yandel Boy Wonder
	Miri Ben Ari	Prédica	<i>King of kings</i>	Don Omar
Dinámica lírica romántica	La India	Tócame Tocarte toa	<i>Real</i> <i>The masterpiece</i>	Ivy Queen Rakim & Ken-Y
	Jessy May-Be	Lleva y trae ¿Qué vas a hacer?	<i>El abayarde</i> <i>Barrio fino</i>	Tego Calderón Daddy Yankee
Desconocido	Taína	Como tú me pisas Sacando chispa Más fuerte	<i>Vida escante</i> <i>Contra la corriente</i>	Nicky Jam Noriega
	Luisma	Intro	<i>El abayarde</i>	Tego Calderón

**Cuadro 1.** Conjuntos de canciones con presencia vocal femenina acreditada. Fuente: elaboración propia.

El primer conjunto comprende aquellas artistas que cuentan con relaciones de parentesco que les facilitan ser reconocidas por su aporte en cada canción. En esta categoría se ubican dos artistas. La primera es Deevani, quien cuenta con créditos en tres canciones: *Mírame*, de Daddy Yankee, *Flow natural*<sup>4</sup>, de Tito el Bambino, y *Dancing*, de Johnny Prez. La segunda artista del conjunto es PG-13, quien es acreditada en tres canciones del primer álbum del dúo Calle 13. La razón por la cual la presencia vocal de ambas mujeres es acreditada es la relación de parentesco que tienen con los productores de las canciones. Deevani es hermana del productor Luny, quien conforma el dúo de producción Luny Tunes (LeBrón, 2011, p. 225), mientras que PG-13 es hermana del productor Visitante, quien es parte del dúo Calle 13 (Nieves, 2009, p. 258).

El segundo conjunto está conformado por artistas con una trayectoria internacional previa a su incursión en el reguetón. La mayoría son estadounidenses, empezando por Nicole Scherzinger y Fergie, ambas con colaboraciones en el segundo disco de Daddy Yankee; el dueto de gemelas Nina Sky cuenta con colaboraciones acreditadas en las canciones *Bailando*, de Yaga & Mackie, y *Oye mi canto*, de N.O.R.E. Asimismo, las raperas estadounidenses Eve y Trina reciben créditos por las canciones *Control*, de Wisin & Yandel, y *Frikitona [Chosen few remix]*, de Plan B, respectivamente. Hay dos casos excepcionales en este conjunto. El primero es Miri Ben-Ari, quien es acreditada en la canción *Predica*, de Don Omar; ella se diferencia de otras artistas porque su aporte no es su voz, sino su participación ejecutando el violín. La segunda excepción es La India con colaboraciones reconocidas en las canciones *Tocarte toa*, de Rakim & Ken-Y, y *Tócame*, de Ivy Queen. La India tiene una trayectoria internacional consolidada como salsera, pero se distingue de las otras artistas mencionadas por su procedencia puertorriqueña.

El tercer conjunto comprende artistas puertorriqueñas con aportes reconocidos en canciones de artistas masculinos, aunque sin mayor trayectoria musical. Aquí se encuentran Luíma y Jessy, cada una con una colaboración en el primer álbum de Tego Calderón. Además, la artista May-Be es reconocida por cantar un verso y los coros en la canción *¿Qué vas a hacer?*, de Daddy Yankee. La artista más prolífica en este conjunto es Taína, con créditos en tres canciones: *Como tú me pisas* y *Sacando chispa*, de Nicky Jam, y *Más fuerte*, de Angel & Khriz. Se sugiere que la acreditación de los aportes de Jessy y May-Be se debe a que las canciones en las que participan emulan una problemática relación de pareja, ya que son un diálogo directo entre un hombre y una mujer; sin embargo, no se ha hallado indicios que expliquen por qué se ha acreditado a las artistas Luíma y Taína —podría deberse a que sus aportes son muy relevantes en la canción como para invisibilizarlas. Dicho esto, es importante enfatizar que ninguna artista en este conjunto logró establecer una carrera musical propia y no cuentan con otras colaboraciones ni canciones propias.

Estos tres conjuntos de artistas muestran diferentes factores que permiten que las mujeres reciban reconocimiento por sus aportes: relaciones de parentesco con los productores

---

4.- En el respectivo álbum, Deevani está acreditada con el nombre de Inés.

musicales, trayectoria internacional previa a la incursión en el reguetón y una temática de pareja sentimental. En todos los ejemplos referidos, las artistas contribuyeron con coros o versos enteros. La única excepción es Taina, pues en las canciones *Como tú me pisas* y *Sacando chispa* se limita a responder los versos de los reguetoneros durante los coros. Estas observaciones develan que contar con relaciones de parentesco o una trayectoria musical consolidada, previa a la incursión en el reguetón, hace que las cantantes sean acreditadas, pero también puede facilitar que ellas logren contribuir a las canciones de artistas masculinos con coros y versos enteros. No obstante, estas colaboraciones siguen encasillando la participación de la mujer en roles de respuesta o de pareja sentimental de sus contrapartes masculinas. En contraste, los reguetoneros extienden sus tópicos líricos para abordar la corrupción política y las condiciones de desigualdad que viven las comunidades afrodescendientes (Rudolph, 2011, p. 43), mientras que las mujeres están limitadas a tópicos sexuales y románticos.

Este análisis lleva a sugerir que el aporte femenino no es valorado en sí mismo, sino en relación con las conexiones que la cantante tenga con artistas masculinos o el éxito musical de la artista en otros países o géneros. Los dos factores de acreditación identificados parecen contrarrestar la invisibilización del aporte femenino, pero dejan ver la condición de encasillamiento de sus roles, limitados al acompañamiento y tópicos sexuales. Por esta razón, es necesario revisar canciones de autoría femenina para encontrar ejemplos que superen dicha condición.

### **5. Canciones con autoría femenina**

Las canciones de autoría estrictamente femenina identificadas forman parte de álbumes compilatorios, que consisten en conjuntos de canciones de múltiples artistas, curados y presentados bajo el nombre de un mismo productor, artista o sello discográfico. Estos álbumes representaron una oportunidad para que diversas artistas lanzaran canciones propias, sin compartir la canción con un artista varón. Se han identificado treinta canciones de autoría femenina en un total de dieciocho álbumes, y se cuenta trece autoras en total. De las treinta canciones, Ivy Queen es la artista más prolífica, pues tiene a su nombre trece canciones; en segundo lugar, está Glory la Gata Gangster con cinco canciones; y en tercer lugar, Irenis y K Mill con tres canciones de autoría individual cada una. Las seis canciones restantes pertenecen a nueve mujeres en total, sin contar a K Mill. Esta diferencia entre canciones y autoras se debe a la canción *Real latinas*, que es una colaboración de cinco mujeres en total, este es un caso destacable en el que se profundizará más adelante.



Canción	Autora	Álbum
Quiero saber Abusadora Abusadora remix Yo quiero bailar Según tú 12 discípulos Qué es la que hay Dime Te he querido te he llorado En la disco Amiga no pienses Amiga no pienses (Marioso remix) Cuando mi perra	Ivy Queen	<i>Kilates rompiendo el silencio</i> <i>Kilates 2do impacto</i>  <i>The majestic</i> <i>Los bandoleros</i> <i>12 discípulos</i>  <i>Desafío</i> <i>Más flow 2</i> <i>La trayectoria</i> <i>Contra la corriente</i> <i>Flow la discoteca</i>
Bandolera Gata gárgola Tentación y pecado Glory Gata suelta	Glory la Gata Gangster	<i>Blin blin vol. 1</i> <i>Gárgolas vol. 4</i>  <i>Innovando</i>  <i>Más flow</i>
Métele perro Aquí llegó la que le mete flow Pa que sudés	K Mill	<i>Flow la discoteca</i> <i>Sangre nueva</i>
El amor sin ropa Chico dame tu cuerpo Irenis	Irenis	<i>Fatal fantassy</i> <i>Fatal fantassy vol. 2</i>
Carretilla Quiero	Jenny la Sexy Voz Felina	<i>Sangre nueva</i>
Ven y baila Desespero	Valery Nashaly	<i>Contra la corriente</i>
Intro	Stef la Kallejera	<i>Chosen few II el documental</i>
Real latinas	Mala Rodríguez Orquídea Negra K Mill La Bruja Ari Puelo	

Cuadro 2. Canciones de autoría femenina. Fuente: elaboración propia.

Las trece canciones de Ivy Queen se distinguen de las canciones de otras reguetoneras porque rompen con el sometimiento ante los hombres. Mientras que otras cantantes siguen pidiendo avances sexuales masculinos, canciones como *Yo quiero bailar*, *Quiero saber* y *Según tú* afirman su autonomía erótica ante los hombres. Por esta razón, es necesario ahondar en la carrera de Ivy Queen para obtener mayores pistas sobre su estrategia de empoderamiento. No obstante, antes de iniciar dicho análisis, se contrastará su legado musical con la canción «Real latinas» del álbum *Chosen few II* el documental. Cinco artistas femeninas participan en esta canción, es un verdadero espacio de intimidad femenina donde logran abandonar la casilla de acompañantes sexualizadas o parejas románticas de los hombres, y empiezan a abordar temas más amplios, como el menosprecio de su trabajo, el feminicidio, la necesidad de sexo seguro y las paternidades responsables. Esta canción prueba que las mujeres tienen tanto que decir como los hombres, aunque la industria musical limita su expresión artística. Orquídea Negra, una de las artistas, reconoce el importante precedente que es *Real latinas* al cantar: «estoy marcando el sendero de las que han de venir por ahí, para que no digan que no había nada positivo que seguir».

Podría sorprender que Ivy Queen no sea parte de *Real latinas*, pero la estrategia de empoderamiento femenino que ella representa se aleja bastante de la estrategia que se observa en dicha canción. Para ahondar en los legados de Ivy Queen y *Real latinas* se examinará la propuesta artística de las dos reguetoneras más prolíficas de la primera década del siglo XXI: Ivy Queen y Glory. Ambas representan propuestas artísticas opuestas y complementarias que apuntan a estrategias de empoderamiento distintas. El análisis presentado en las siguientes secciones ahondará en dichas estrategias.

## 6. Trayectoria musical de las reguetoneras

### 6.1. Ivy Queen: la apropiación de la masculinidad

Ivy Queen es la reguetonera más prolífica entre todas, con catorce álbumes en solitario, una carrera vigente hasta el día de hoy y más de dos décadas de trayectoria. Su posición como la artista femenina más consolidada del reguetón ha motivado varios artículos académicos que han analizado sus canciones, videos, entrevistas e incluso conciertos. El elemento de la propuesta artística de Ivy Queen más analizado por la literatura académica es la transformación de su apariencia física, que pasó de vestir pantalones holgados en su primer álbum a usar vestidos ajustados en su tercer álbum. Esta transformación ha sido interpretada de varias maneras. Báez (2006, p. 74) afirma que dicha transformación es evidencia del constreñimiento de la industria musical y las normas de feminidad latinoamericana sobre su agencia. En cambio, para Rivera-Rideau (2015), el cambio estético de Ivy Queen «demuestra que cualquiera puede usar los servicios de un peluquero, estilista y cirujano plástico para alcanzar los estándares de belleza asociados con la blancura, mostrando que no tienen nada de *natural*» (p. 116).

La transformación física de Ivy Queen expone la artificialidad de los estándares de belleza, pero no evita que siga por fuera de los estándares puertorriqueños de respetabilidad y

feminidad, ya que su vestir de tipo estrambótico ejemplifica su «supuesta falta de gusto» (Rivera-Rideau, 2015, p. 109). La hipersexualización de su cuerpo es acompañada por el atributo masculino más importante que posee: una voz gruesa. Esta voz le permitió tener éxito como solista en un género dominado por hombres, pero, al igual que su vestir de tipo estrambótico, la alejó de los estándares puertorriqueños de respetabilidad y feminidad (Rivera-Rideau, 2015, p. 110). Por estas razones, Goldman (2017, p. 448) propone que Ivy Queen cuestiona las dicotomías tradicionales de género y sexualidad, pues mantiene una performance de género *queer* que combina atributos femeninos y masculinos. Otra forma en que Ivy Queen hace una crítica social a partir de su propuesta artística radica en el sufrimiento que expresa en sus canciones. Este sufrimiento es un reclamo ante la deshumanización que las mujeres y las comunidades no blancas y trabajadoras sufren de parte de la sociedad «respetable» (Rivera-Rideau, 2015, p. 112).

A partir de la literatura académica revisada, se llega a la conclusión de que una estrategia fundamental para el empoderamiento femenino de Ivy Queen es la apropiación de elementos de masculinidad, que se evidencian en su voz gruesa, estética *queer* e hipersexualización. Un ejemplo claro de esta estrategia es la reapropiación de términos inicialmente degradantes para la mujer: *perra*, *diva*, *potra*. Ivy Queen utilizó este empoderamiento para cuestionar la dicotomía virgen-prostituta presente en el reguetón y la sociedad, al afirmar que una mujer puede bailar provocativamente sin que se espere de ella tener relaciones sexuales con sus parejas de baile, tal como expresa en *Yo quiero bailar* (Báez, 2006, p. 114).

A pesar de los méritos artísticos y feministas que Ivy Queen ha logrado para el avance de las mujeres en el reguetón, si se revisa su discografía, que consta de catorce álbumes que suman 233 canciones, se encuentra una sola colaboración con otra mujer: la India, en la canción *Tócame*. Esta única colaboración delata que Ivy Queen ocupa un espacio muy solitario como la mujer más célebre del reguetón, pues, al no incluir a otras mujeres en sus álbumes, no ha contribuido al avance de las carreras de otras reguetoneras que no han tenido el mismo éxito en su esfuerzo por lograr un espacio en el reguetón<sup>5</sup>. Como se verá en las siguientes secciones, esta reticencia a incluir a otras mujeres en su producción musical es una característica que las reguetoneras contemporáneas han dejado de lado. Antes de ello, se revisará otra forma de presentación de la feminidad que ha caracterizado la propuesta artística de las reguetoneras tanto de la primera como de la segunda década del siglo XXI.

## 6.2. Glory y Becky G: la dualidad femenina

Glory la Gata Gangster es la voz sin rostro más célebre del reguetón. Acompaña éxitos importantes como *Gasolina*, de Daddy Yankee, *Dale don dale*, de Don Omar, *Baila morena*,

---

5.- Cabe añadir que la India es una artista salsera con una carrera consolidada mucho antes de colaborar con Ivy Queen, por lo que la canción *Tócame* no puede entenderse como una contribución de una artista consolidada a otra con una carrera incipiente.

de Héctor & Tito, *Gata celosa*, de Magnate & Valentino, etc. Sus respuestas son cruciales para la memorabilidad de cada canción: «Dame más gasolina», «Suelta como gabete», «Dale moreno que nos fuimos a fuegote», «Perreo papi perreo», respectivamente. En estas colaboraciones, Glory encarna perfectamente el concepto de *Reggaeton Recording Woman* de Jiménez, pero esta rendición ante los deseos masculinos también se presenta en sus canciones propias, como *Bandolera*, *La gata suelta*, *Gata gárgola* y *Tentación y pecado*. Sus letras continúan enfatizando su hipersexualidad y pidiendo avances sexuales al público masculino. Siguiendo a Jiménez (2009), estas expresiones de sexualidad o empoderamiento sexual no pueden ser consideradas como evidencia de libertad artística o femenina porque dejan intactas la dominación masculina y las estructuras heteropatriarcales. Asimismo, la dominación masculina en estas canciones se materializa a través de la presencia de Don Omar, quien está presente al comienzo de las canciones *La gata suelta*, *Bandolera* y *Tentación y pecado*. Cabe mencionar que la canción *La gata suelta* contiene un nivel de dominación masculina mucho más explícito. Dicha canción se encuentra en el álbum compilatorio *Más flow* de Luny Tunes. La primera canción de este álbum reúne la voz de todos los artistas que contribuyeron a su composición, con excepción de Glory y K Mill. Glory solo está presente en esa canción a través de Don Omar, quien grita «Pa guillarme presento a Glou». K Mill, en cambio, no es mencionada en absoluto<sup>6</sup>.

Por estas razones, Jiménez (2009, p. 239) considera que la propuesta artística de Glory es opuesta a la de Ivy Queen, pues Ivy Queen se apropia de la retórica masculina ante la cual Glory se rinde. No obstante, Glory destaca del resto de voces sin rostro del reguetón porque logró sacar un álbum propio. El disco *Glou/Glory*, lanzado el 2005, fue un esfuerzo por otorgar un rostro a su invisibilizada voz y reclamar crédito por sus aportes al género musical, lo cual se evidencia al final del álbum cuando Glory se autodenomina «la dueña de los coros»; sin embargo, este título la sigue encasillando en el rol de acompañante sexualizada. Este álbum no significó mayor cambio en los temas abordados por Glory, siguió hipersexualizándose, pidiendo avances sexuales masculinos y rechazando amantes o lamentando su pérdida.

El primer y único álbum de Glory no logró superar las dinámicas androcristas de la industria musical del reguetón; sin embargo, en él encontramos dos elementos que lo orientan hacia la creación de espacios íntimos femeninos como estrategia de empoderamiento femenino. El primer elemento es la primera canción del álbum, que consiste en un *sketch* en el que una mujer llega a un salón de belleza y empieza una conversación con el resto de las mujeres sobre «el CD de Glou». Se escuchan secadoras, tijeras de cabello y el repaso de revistas mientras suena *La popola* en la radio. Un escenario femenino como es el salón de belleza revela que el álbum está dirigido a grupos de amigas, pensado para ser escuchado cuando «todo el mundo se está poniendo bella», como lo expresa Glory al comienzo del álbum.

---

6.- Esta diferencia entre K Mill y Glory se explica por la cercana relación de esta última con Don Omar. Glory fue maestra en un instituto donde enseñó tecnología médica a Don Omar. A partir de esta relación, la carrera artística de Glory contó con la protección de Don Omar (Jiménez, 2009). Este es otro ejemplo de cómo las relaciones cercanas con un artista masculino permiten a las mujeres prosperar en la industria musical.

El segundo elemento, que evidencia la creación de espacios femeninos íntimos, es la portada del álbum, en la cual se retratan dos personalidades distintas: Glou y Glory. No se trata de una dicotomía virgen-prostituta porque ambas representaciones están hipersexualizadas; sin embargo, sí existe una dicotomía simbolizada por el cabello rizado y las prendas «de calle» que lleva Glou y el cabello liso y las prendas «de vestir» que lleva Glory. Para Jiménez (2009, p. 239), esta dualidad simboliza lo conocido y salvaje contra lo desconocido y artificial, respectivamente. Por otra parte, esta investigación propone que esta representación simboliza dos facetas femeninas que cambian según los espacios donde se desenvuelven, en vista de la manera en que esta representación ha evolucionado en el tiempo. La representación dual de la feminidad sigue vigente en la propuesta artística de las reguetoneras contemporáneas. El ejemplo más evidente es el álbum *Mala Santa* de Becky G, que enfatiza la representación dual de su persona, calificando como «mala» y «santa» a cada personalidad.



**Figura 1.** Portadas de los álbumes debut de Glory la Gata Gangster y Becky G, respectivamente.

Fuente: Coveralia, recuperado de: <https://cutt.ly/nR9njSP> y <https://cutt.ly/5R9nROu>

La canción homónima del álbum *Mala Santa* tampoco propone una dicotomía virgen-prostituta, pues niega rotundamente ambas calificaciones. Se encuentran más pistas sobre el significado de esta dualidad en el video de *Sin pijama*, la penúltima canción del álbum, en colaboración con la artista dominicana Natti Natasha. Dicho video comienza con el artista Prince Royce llamando por celular a Becky G y se sorprende porque su llamada ha sido rechazada. Luego observa en una red social que Becky G ha organizado una pijamada junto con Natti Natasha. Las siguientes escenas presentan las actividades que Prince Royce imagina que suceden en dicha pijamada: sesión fotográfica junto a la estatua de una cebra, billar, pelea de almohadas, champán. Durante esta secuencia, Natti Natasha siempre viste de negro; y Becky G, de blanco, con excepción de tres momentos en los que Becky G viste de negro: la sesión fotográfica, al jugar billar y al montar una cebra de

juguete<sup>7</sup>. El final del video trastoca esta narrativa al mostrar la verdadera pijamada: Natti, Becky y otras mujeres durmiendo, con mascarillas cosméticas y platos de comida en sus regazos. Además, por única vez, Becky viste de negro y Natti de blanco. El video termina con Becky y Natti gritando de emoción por la llamada de Prince Royce.

El video de *Sin pijama* evidencia dos realidades. En primer lugar, existe una asociación entre vestir de negro y símbolos de poder, que en este caso son equinos y tacos de billar. En segundo lugar, revela la existencia de un espacio íntimamente femenino en donde, como en el salón de belleza del álbum de Glory, «todo el mundo se está poniendo bella». Asimismo, la inversión de los colores que visten Natti Natasha y Becky G al final del video sugiere que este espacio femenino puede contradecir lo que los hombres ven en el espacio público e imaginan suceder en el espacio femenino. La conclusión es que, en la creación de espacios femeninos, las mujeres encuentran la posibilidad de compartir sus procesos de creación de sus presentaciones, blancas y negras, en el espacio público.

### 6.3. Natti Natasha: la creación de espacios femeninos íntimos

Hasta ahora se ha identificado una progresiva creación de espacios femeninos en el reguetón, que inició en la canción *Real latinas* y que luego han producido los álbumes *Glou/Glory* y *Mala Santa*. En esta sección, se examinará la propuesta artística de Natti Natasha, en la que la estrategia de empoderamiento basada en la creación de espacios femeninos alcanza su máxima expresión. En la actualidad, Natti Natasha se ha convertido en una de las artistas más relevantes y activas de este género musical. Al igual que Glory, la carrera artística de Natti Natasha se inició como una voz sin rostro, acompañando canciones producidas por el sello discográfico de Don Omar, sin recibir compensación económica ni reconocimiento alguno (Natasha, entrevistada por Alofokeradioshow, 2020).

Eventualmente, la carrera de Natti Natasha progresó hasta lanzar su álbum debut *ilumiNATTI* en 2019, en el que se dedican varias de las diecisiete canciones a reafirmar su rechazo a una previa pareja o pretendiente, a jactarse de dominar a los hombres mediante su experticia sexual y a proclamar su autonomía emocional y económica. Analizar las letras y videos de estas canciones puede servir para detallar la propuesta feminista de Natti, pues lo que hace del álbum un espacio femenino es la ausencia de artistas masculinos. Natti Natasha es la única cantante en quince canciones de este álbum, solo dos canciones son realizadas en colaboración con otras artistas. *Soy mía* es una colaboración con la puertorriqueña Kany García y contiene un fuerte mensaje de autonomía femenina; y *Te lo dije* es una colaboración con la brasileña Anitta, quien en la canción asegura que su amistad con Natti Natasha está por encima de cualquier hombre. De esta forma, *ilumiNATTI* constituye un espacio íntimo y puramente femenino, donde toda relación entre mujeres es de complicidad y sororidad. La propuesta profeminista del álbum es explícita en su contraportada, en la que se observa a Natti con un collar con la palabra *feminist*.

---

7.- El equino empleado en la producción de este video también expresa la dualidad femenina que vemos en las portadas de Glory/Glou y Mala Santa, pues las cebras se caracterizan por ser de color blanco y negro a la vez.



Figura 2. Contraportada del álbum *ilumiNATTI*. Fuente: Coveralia, recuperado de: <https://cutt.ly/mR9n1Qd>

La propuesta feminista del álbum *ilumiNATTI* y su creación de espacios íntimos femeninos también son evidentes en los *remixes* de tres de sus canciones, lanzados meses después del álbum. En orden cronológico, los *remixes* son *Me gusta*, *Deja tus besos* y *La mejor versión de mí*, con los artistas masculinos Farruko, Chencho Corleone y Romeo Santos, respectivamente. En la propuesta profeminista de Natti Natasha, estos *remixes* cobran importancia porque evidencian la exclusión de los hombres del contenido original de su álbum. Los tres *remixes* delatan que los artistas masculinos han sido instrumentalizados para asegurar el éxito de cada canción, sin tener que incluirlos en el espacio de intimidad femenina que es *ilumiNATTI*. De hecho, Romeo Santos parece reconocer esta exclusión en el *remix* de *La mejor versión de mí*, cuando canta: «Por mi dictadura, por mis idioteces, termino en un *remix* sufriendo por perderte».

Las canciones del *ilumiNATTI* no son las únicas colaboraciones femeninas de los últimos años. Se han encontrado otras catorce canciones de autoría femenina múltiple lanzadas entre 2017 y 2021. Junto con las dos colaboraciones del *ilumiNATTI*, estas dieciséis canciones suman la participación de veinte artistas y evidencian el persistente impulso de la creación de espacios íntimos femeninos en la escena musical del reguetón contemporáneo. De esta forma, la creación de espacios femeninos se ha posicionado como una estrategia de empoderamiento clave para muchas otras artistas contemporáneas, como Anitta, Becky G, Karol G, Mariah, entre otras.

Fecha de lanzamiento		Canción	Autoras
Año	Mes		
2017	Setiembre	<i>Díganle</i>	Leslie Grace Becky G
2018	Febrero	<i>Mi mala remix</i>	Karol G Becky G Lali Espósito Leslie Grace
	Junio	<i>No me acuerdo</i>	Thalía Natti Natasha
	Octubre	<i>Jacuzzi</i>	Anitta Greeicy
2019	Enero	<i>Lindo pero bruto</i>	Thalía Lali Espósito
	Febrero	<i>Te lo dije</i> <i>Soy mía</i>	Natti Natasha Anitta Natti Natasha Kany García
	Abril	<i>Banana</i>	Anitta Becky G
	Mayo	22	TINI Greeicy
	Noviembre	<i>Tusa</i>	Karol G Nicky Minaj
2020	Junio	<i>Estoy soltera</i>	Leslie Shaw Thalía Farina
	Agosto	<i>Santería</i>	Lola Índigo Danna Paola Denise Rosenthal
2021	Marzo	<i>El makinón</i>	Karol G Mariah Angeliq
		<i>Las nenas</i>	Natti Natasha Farina Cazzu La Duraca
	Abril	<i>Ram pam pam</i>	Natti Natasha Becky G
		<i>Miénteme</i>	TINI María Becerra

**Cuadro 3.** Coautorías recientes entre reguetoneras. Fuente: elaboración propia.



El ejemplo de colaboración femenina más destacable del 2021 es la canción *Las nenas*, con coautoría de Natti Natasha, Farina, Cazzu y la Duraca. Es un caso resaltante de creación de espacios femeninos porque reafirma la decisión erótica y sexual de las mujeres, pero también ha servido para que las tres primeras artistas, quienes ya cuentan con una trayectoria consolidada en el reguetón, brinden a la Duraca, quien cuenta con una temprana carrera artística, una oportunidad para tener mayor visibilidad en la industria y contribuir a su trayectoria musical<sup>8</sup>.

En estas colaboraciones femeninas, se evidencia que los espacios de feminidad permiten a las mujeres superar el rol de acompañante o pareja romántica para reclamar el control sobre sus relaciones y su libertad para divertirse tanto como los hombres. Son indicios de que la creación de espacios femeninos es la vía por la cual las reguetoneras están logrando consolidarse en la industria musical. Como se ha visto en las secciones anteriores, estas colaboraciones emulan el antecedente que es *Real latinas*, y se contrastan con la carencia de colaboraciones con otras artistas femeninas que ha caracterizado la carrera artística de Ivy Queen, quien optó por la apropiación de la masculinidad como estrategia de empoderamiento.

---

8.- Becky G aparece al final del video, que es la precuela del video de su más reciente colaboración con Natti Natasha: *Ram pam pam*.

## Conclusiones

- Durante mucho tiempo la industria del reguetón ha invisibilizado las contribuciones de las mujeres y las ha encasillado en roles sexualizados de acompañamiento a los artistas masculinos. A través del análisis de 83 canciones, 17 álbumes y un video de reguetón, se han explorado las estrategias desplegadas por las mujeres para afrontar tanto su invisibilización como las condiciones de su encasillamiento.
- Enfocar el análisis en canciones con presencia vocal femenina acreditada ha llevado a la conclusión de que las relaciones de parentesco y una trayectoria artística internacional, previa a la incursión en el reguetón, han facilitado a las mujeres en recibir reconocimiento por sus aportes a cada canción.
- El encasillamiento de las mujeres en roles secundarios ha sido superado a través de dos estrategias de empoderamiento de carácter opuesto. La primera consiste en la apropiación de atributos masculinos, siendo su principal referente Ivy Queen. La segunda consiste en la creación de espacios íntimos femeninos, siendo su principal referente Natti Natasha.
- La estrategia de empoderamiento basada en la creación de espacios íntimos femeninos se ha constituido en el camino de las reguetoneras contemporáneas, quienes se han valido de mutuas colaboraciones para conseguir el éxito comercial.
- Hasta ahora, la literatura académica sobre el reguetón ha examinado en su mayoría la producción musical de los artistas masculinos, lo cual ha perpetuado la invisibilización del aporte femenino. Este artículo destaca ese aporte a través del análisis de 83 canciones y 17 álbumes con autoría o presencia vocal femenina. De esta forma, contribuye a la genealogía feminista propuesta por Frances Aparicio, que consiste en desenterrar e inscribir la agencia de las mujeres en la música popular, sirviendo como un discurso que dispute la historia masculinista de la misma (citada por Báez, 2006, p.75).
- Los hallazgos nos invitan a mirar con optimismo el futuro de la mujer en el reguetón, confiando en que cada nueva artista, con la ayuda de otras artistas consolidadas, recibirá el reconocimiento que su aporte merece.

## Referencias

- Alofokerradioshow. (10 de junio de 2020). *Natti Natasha revela los secretos de Pina Records, Daddy Yankee & Don Omar (Alofoke sin censura)* [video]. Recuperado de: <https://youtu.be/xDhuNl5fOKs?t=1304>
- ASCAP Payment System. (s. f.). *Registering Your Music With ASCAP*. Recuperado de: <https://www.ascap.com/help/royalties-and-payment/payment/registering>
- Báez, J. (2006). «En mi imperio»: Competing discourses of agency in Ivy Queen's reggaetón. *Centro Journal*, 18(2), 63-81. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/377/37718204.pdf>
- De Toro, X. (2011). Métele con candela pa' que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón. *Punto Género*, (1), 81-102. Recuperado de: <https://revistapuntogenero.uchile.cl/index.php/RPG/article/view/16824>
- Domínguez, F. (2020). La imagen de la mujer en el género musical del reguetón: discurso, cognición y representación. *Revista Tierra Nuestra*, 14(1), 68-75. Recuperado de: <https://revistas.lamolina.edu.pe/index.php/tnu/article/view/1504>
- Gallucci, M. (2008). Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton. *Opción*, 84-100. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/310/31005506.pdf>
- Goldman, D. (2017). Walk like a woman, talk like a man: Ivy Queen's troubling of gender. *Latino Studies*, 15(4), 439-457. Recuperado de: <https://link.springer.com/article/10.1057/s41276-017-0088-5>
- Herrera, I. (16 de mayo de 2016). *Meet Jenny La Sexy Voz, the Woman Behind Reggaeton's Biggest Hooks*. Remezcla. Recuperado de: <https://remezcla.com/features/music/jenny-la-sexy-voz-profile/>
- Jiménez, F. (2009). (W)rapped in Foil. En R. Rivera, W. Marshall, & D. Pacini Hernandez, *Reggaeton* (pp. 229-251). Durham and London: Duke University Press.
- Kattari, K. (2009). Building Pan-Latino Unity in the United States through Music: An Exploration of Commonalities Between Salsa and Reggaeton. *Musicological Explorations*, 10, 105-136. Recuperado de: <https://journals.uvic.ca/index.php/me/article/view/149>
- LeBrón, M. (2011). «Con un Flow Natural»: Sonic affinities and reggaeton nationalism. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 21(2), 219-233. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0740770X.2011.607598>
- Marshall, W. (2008). Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton. *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53, 131-151. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/20685604>
- Marshall, W. (2009). From Música Negra to Reggaeton Latino. En W. Marshall, D. Pacini Hernandez, & R. Rivera, *Reggaeton* (pp. 19-76). Durham and London, United States of America: Duke University Press.
- Martínez, D. (2014). Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género. *El Cotidiano*, (186), 63-67. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32531428010>

- Negrón, F. y Rivera, R. (2007). Reggaeton Nation. *NACLA Report on the Americas*, 15(6), 35-39. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10714839.2007.11725387>
- Nieves, A. (2009). A Man Lives Here. En R. Rivera, W. Marshall, & D. Pacini, *Reggaeton* (pp. 252-279). Durham and London: Duke University Press.
- Ramírez, V. (2012). El concepto de la mujer en el reggaeton: Análisis lingüístico. *Lingüística y literatura*, (62), 227-243. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4236110>
- Rivera, R. (2009). Policing Morality, Mano Dura Stylee. En W. Marshall, D. Pacini Hernandez, & R. Rivera, *Reggaeton* (pp. 111-134). Durham and London, United States of America: Duke University Press.
- Rivera, P. (2015). *Remixing Reggaeton: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*. Durham and London: Duke University Press.
- Rudolph, J. (2011). Pidieron Cacao: Latinidad and black identity in the reggaetón of Don Omar. *Centro Journal*, 23(1), 31-53. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/377/3772223002.pdf>
- Ruiz, O. (2018). Representando al caserío: Narcocultura y el diario vivir en los videos musicales de reggaetón. *Latin American Music Review*, 39(2), 229-265. Recuperado de: <https://muse.jhu.edu/article/717150/pdf>
- Vázquez, A. (2009). Salon Philosophers. En R. Rivera, W. Marshall, & D. Pacini Hernandez, *Reggaeton* (pp. 301-311). Durham and London, United States of America: Duke University Press.
- Zenit, Z. (2008). De la disco al caserío: Urban spatial aesthetics and policy to the beat of reggaetón. *Centro Journal*, 20(2), 34-69. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/377/37712148002.pdf>

---

**El presente trabajo obtuvo el segundo lugar** - Categoría 1 en el *Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021*, organizado por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música. La determinación del comité evaluador del certamen fue autónoma respecto de los criterios editoriales de Antec.

---