



**MÁSTER UNIVERSITARIO
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**YOUNG MIKO Y VILLANO
ANTILLANO ROMPIENDO
BARRERAS: LA NUEVA
GENERACIÓN DE MÚSICA
URBANA LATINA EN
PUERTO RICO**

TESIS DE MÁSTER

SASKIA WEENER

Directoras:
Marta Fernández Morales
Elena Igartuburu García

Oviedo, mayo de 2024

TESIS DE MÁSTER

D^a: Saskia Weener

TÍTULO: *Young Miko y Villano Antillano rompiendo barreras: La nueva generación de música urbana latina en Puerto Rico*

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: Música, género, sexualidad, video musical, Young Miko, Villano Antillano

DIRECTORAS: Marta Fernández Morales y Elena Igartuburu García

1. Resumen en español

En la música urbana contemporánea de Puerto Rico, una nueva generación de mujeres artistas busca desafiar las normas sobre el género y la sexualidad. Este estudio emplea teorías de la musicología feminista, teorías sobre el género y la sexualidad, junto con análisis de videos musicales, siguiendo las metodologías de Rodríguez-López y Aguaded-Gómez (2014) y Sedeño-Valdellós (2012). Al analizar los videos “Lisa” de Young Miko y “Cuero” de Villano Antillano, se encuentra que ambas desafían las normas cisheteropatriarcales y contribuyen a la representación de la comunidad LGBTIA+ en Puerto Rico a través de su autorrepresentación de género y sexualidad.

2. Resumen en inglés

In contemporary Hispanic urban music in Puerto Rico, a new generation of female artists seeks to challenge norms regarding gender and sexuality. This study employs theories from feminist musicology, as well as theories on gender and sexuality, alongside analyses of music videos, following the methodologies of Rodríguez-López and Aguaded-Gómez (2014) and Sedeño-Valdellós (2012). Upon analyzing the videos “Lisa” by Young Miko and “Cuero” by Villano Antillano, it is found that both challenge cis-heteropatriarchal norms and contribute to the representation of the LGBTIA+ community in Puerto Rico through their self-representation of gender and sexuality.

V^oB^o

LAS DIRECTORAS DE LA TESIS
DE MÁSTER

LA AUTORA

Fdo.: Marta Fernández / Elena Igartuburu

Fdo.: Saskia Weener

*Esta tesis se la dedico al pueblo palestino.
Ojalá algún día pueda escuchar los pájaros en Palestina en vez de bombas.*

Índice

INTRODUCCIÓN	1
1. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA: MUSICOLOGÍA FEMINISTA, GÉNERO, SEXUALIDAD Y VIDEOS MUSICALES	5
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	12
3. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	16
3.1 La música urbana	16
3.2 Lucecita e Ivy Queen	17
4. “EXISTE EL ARCOÍRIS Y TODOS SUS COLORES”	20
4.1 Young Miko 101	20
4.2 La mujeriega rica	22
5. “AÚN NO HAN ESTUDIADO LOS PODERES QUE YO INVOCO”	33
5.1 Mariconería caribeña	33
5.2 Una puta diamante	36
CONCLUSIONES	48
BIBLIOGRAFÍA	50
Libros y artículos citados	50
Música y videos citados	58

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, la música urbana ha ido cobrando cada vez más importancia en el panorama musical y cultural global, y dentro de la música urbana, la música latina, en particular, está cada vez más presente. Shakira y Jennifer Lopez fueron las artistas principales en la Super Bowl del año 2020 y Bad Bunny se posicionó como el artista más escuchado en Spotify durante tres años consecutivos con el álbum más reproducido en 2023 (Raygoza 2023a). Esto es sólo una pequeña muestra del aumento extraordinario en la circulación y el consumo digital en la escena de la música urbana latina en los últimos cuatro años (Moreno Cazalla 2023). Esta industria, dominada por hombres desde sus inicios, tanto en el mundo del reggaeton (Carballo Villagra 2006) como en el mundo del trap (Jiménez Fernández et al. 2020), contaba con pocas mujeres exitosas reconocidas a nivel mundial en la escena, siendo Ivy Queen una pionera con letras feministas como en “Yo Quiero Bailar,” lanzada en 2003 (Carballo Villagra 2006). En la actualidad, destacan mujeres artistas sobresalientes en la industria de la música urbana latina, como Rosalía y Karol G, ambas ganadoras de premios Grammy y Latin Grammy (Latin Recording Academy, s. f.-b; Latin Recording Academy, s. f.-e; Recording Academy, s. f.-a; Recording Academy, s. f.-b), así como Becky G, Nicki Nicole y María Becerra, todas ellas con múltiples nominaciones a los premios Latin Grammy (Latin Recording Academy, s. f.-a; Latin Recording Academy, s. f.-c; Latin Recording Academy, s. f.-d).

Artistas musicales de Puerto Rico, la isla conocida como la cuna del reggaeton,¹ han contribuido de manera fundamental a la industria de la música urbana. Entre los grandes nombres masculinos como Wisin, Yandel, Daddy Yankee y Don Omar, Ivy Queen fue la única mujer que logró equipararse a su nivel (Carballo Villagra 2006). A pesar de los numerosos estudios realizados sobre ella, desde entonces no ha habido mujeres puertorriqueñas que hayan alcanzado prominencia en la industria musical urbana. Este aspecto se refleja en el ranking de ChartMasters, el cual considera los *streams* de todos los *audio on-demand* (AOD) *Digital Streaming Platforms* (DSP)² (ChartMasters s. f.). Sin embargo, el panorama musical está experimentando un cambio notable con la aparición de nuevas artistas que están alcanzando

¹ Aunque existen varias formas de escribir esta palabra (reggaeton, reggaetón, reguetón, regeton), es importante aclarar la preferencia por la ortografía ‘reggaeton’. En su libro *Reggaeton*, Marshall, Rivera y Pacini Hernandez (2009) argumentan en contra de la propuesta de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española de incluir la forma de la palabra que sigue mejor las reglas ortográficas ‘reguetón’, ya que esta forma borra la relación que tiene con el reggae jamaicano. También enfatizan: “We prefer reggaeton—particularly for this English-language anthology—not only as the more popular spelling, but because it best embodies the music’s transnational and multilingual character” (2009, 4).

² Anteriormente, la gente solía escuchar música en cintas de casete, CDs y en la radio. Hoy en día, el consumo musical se centra principalmente en plataformas de *streaming*, como Spotify (desde 2006), Amazon Music (desde 2007), y Apple Music (desde 2015). Ivy Queen alcanzó su máximo de popularidad antes de la era de los servicios de *streaming*, razón por la cual no figura en el ranking de ChartMasters. Este ranking de Puerto Rico aún se limita a los y las 29 artistas musicales con más escuchas en estas plataformas.

éxito después de Ivy Queen.

Dentro de la música urbana contemporánea en Puerto Rico se encuentra una nueva generación de mujeres artistas que busca romper los discursos dominantes relacionados con los géneros y las sexualidades. En su artículo para *Rolling Stone* titulado “Women in Puerto Rico Are Ending Urbano’s Boys’ Club For Good”, Solá-Santiago (2023) destaca a cinco mujeres que, desde 2018, han estado liderando una escena en Puerto Rico que ha pasado desapercibida en el mundo mayoritariamente masculino del reggaeton y la música urbana. Lo que resalta en estas artistas es que “[t]his generation isn’t just offering powerful new messages; they’re upending the very sound of urbano” (Solá-Santiago 2023). Villano Antillano, Young Miko y RaiNao ganaron un impulso significativo en su reconocimiento cuando Bad Bunny las incluyó en sus grandes conciertos en el “Choli” (apodo del famoso Coliseo de Puerto Rico). De las cinco mujeres artistas mencionadas en el artículo son Young Miko y Villano Antillano quienes se destacan actualmente como las artistas principales, alcanzando una amplia audiencia. No sólo están cosechando éxitos, sino que también están ampliando la representación de la comunidad LGBTIA+.

El ranking de ChartMasters (s. f.), mencionado anteriormente, está compuesto por 28 artistas puertorriqueños y una artista puertorriqueña: Young Miko. Con casi cuatro mil millones de *streams* en todas las plataformas combinadas, ella se ha posicionado en el puesto 24 entre los y las artistas con más escuchas de Puerto Rico desde la aparición de los servicios de *streaming*. Young Miko comenzó en 2019 compartiendo música en SoundCloud (Ydrach 2022) y debutó con su primer sencillo en las plataformas de *streaming*, “105 Freestyle”, en colaboración con Caleb Calloway, en 2021. En 2023, fue galardonada con el título de Billboard’s Latin Rookie of the Year (Raygoza 2023b). En los primeros meses de 2024, fue nominada en el Premio Lo Nuestro, donde ganó con “Classy 101” (2023) por su colaboración con Feid, y también recibió el premio Impact Award en los Billboard Women in Music Awards (Flores 2024a; Flores 2024b). Además, en abril de 2024 tuvo una destacada presentación en el festival de música Coachella, marcando su debut en el evento y siendo la única puertorriqueña en el escenario (Roiz 2024). En el mismo mes, Young Miko lanzó su segundo álbum titulado *att.* (abreviatura de *atentamente*), el cual presenta colaboraciones destacadas con artistas como Feid y Jowell y Randy. Anteriormente, había lanzado varias colaboraciones con su colega y amiga, Villano Antillano, y este álbum también incluye su canción “Madre” (2024), llamada una “queer banger”, un éxito cuir, en la revista *Remezcla* (Villa 2024).

Por su parte, Villano Antillano debutó con su primer EP *Tiranía* en 2019, seguido por su primer álbum *La Sustancia X* en 2022. Alcanzó la fama gracias a su colaboración con Bizarrap, el DJ y productor más escuchado de Argentina en este momento, en la canción

“Villano Antillano: Bzrp Music Sessions #51” (2022), la cual se convirtió en una de las más populares del productor (ChartMasters s.f.). En 2023, Villano Antillano fue nominada en tres categorías en los Premios Rolling Stone en español, llevándose a casa el galardón a la Canción del Año por su colaboración con Bizarrap (Monroy 2023; Rolling Stone 2023). También fue reconocida con el título de Símbolo de Orgullo en los mismos premios por su destacada influencia en la industria musical y su compromiso constante con la libertad y la igualdad. En los Premios Lo Nuestro 2023, fue nominada como Artista Revelación Femenina (LOS40 2023; Coronel 2023). En 2024, recibió nominaciones por su sólida contribución a la industria de la música urbana, incluyendo Álbum del Año por *La Sustancia X* y Artista Femenina del Año (Flores 2024b).

A pesar del impacto que han tenido, todavía no se ha llevado a cabo una investigación académica exhaustiva sobre estas artistas, en parte debido a que sus carreras son relativamente recientes. En este sentido, mi estudio tiene como objetivo contribuir al campo de estudio de la música urbana desde una perspectiva de género mediante el análisis de una selección de videos musicales de Young Miko y Villano Antillano. Esto nos ayudará a comprender mejor esta nueva generación de mujeres dentro de la música urbana, en relación con la performatividad de género y sexualidad, que es una característica destacada en estas artistas. Young Miko adopta un enfoque fluido en términos de género, por ejemplo, en la manera en que se viste. Ella tiene su propio estilo, que borra cada vez más las líneas entre lo masculino y lo femenino. Sus sombreros y brazos tatuados le dan un aspecto duro y masculino, mientras el uso de colores y maquillaje alegre le añade un toque femenino muy marcado. Además, sus canciones, que abiertamente resaltan su sexualidad lesbiana, han consolidado a Young Miko como una figura icónica en la música urbana (Solá-Santiago 2023). Por otro lado, la artista Villano Antillano se distingue por integrar su proceso y sus vivencias como mujer trans en su música. Durante una entrevista en el canal de YouTube de noticias de música urbana con Jorge Pabón, también conocido como El Molusco, al preguntarle sobre sus aspiraciones, ella destacó que el simple hecho de existir y ocupar un espacio desafía las convenciones sociales. Al hacerlo, considera que está cumpliendo con la responsabilidad que se ha impuesto de educar y concienciar a otras personas (MoluscoTV 2021).

Existen ciertas limitaciones asociadas a este estudio. He decidido analizar únicamente dos videoclips, uno de cada artista, debido a restricciones de tiempo. Sin embargo, los videoclips han sido seleccionados cuidadosamente por ser representativos y ofrecer una visión amplia de las contribuciones de las artistas. Además, debo señalar que no soy nativa de Puerto Rico y que el español no es mi lengua materna. Por ende, será imprescindible emprender una investigación adicional no sólo para realizar un análisis minucioso de los videos musicales,

sino también para comprender el contexto social y cultural en el que se desenvuelven.

La pregunta principal de investigación planteada es: “¿Cómo se autorrepresentan las artistas puertorriqueñas de la música urbana Young Miko y Villano Antillano en relación con su género y sexualidad?” El objetivo general de esta tesis es analizar las estrategias mediante las cuales Young Miko y Villano Antillano construyen sus identidades de género y sexualidad a través de sus videos musicales. Esta investigación es crucial para ampliar la conciencia de diversas autorrepresentaciones en relación con el género y la sexualidad. Se realizará una investigación cualitativa apoyada en las teorías de Rodríguez-López y Aguaded-Gómez (2014) y un enfoque de Sedeño-Valdellós (2012) en los cuerpos con el fin de realizar un análisis exhaustivo de los videoclips.

El primer capítulo se inicia con un marco teórico que aborda los conceptos de musicología feminista, expresión de género y sexualidad, performatividad y videos musicales, y concluye con la presentación de la metodología utilizada en este estudio. En el segundo capítulo se presenta un análisis del estado actual del tema. Esto será seguido en el tercer capítulo por un breve contexto de la música urbana y una indagación en la genealogía de las artistas puertorriqueñas, con especial énfasis en Lucecita e Ivy Queen, con el objetivo de contextualizar a las artistas actuales dentro de la historia de la música hecha por mujeres que desafían el género en Puerto Rico. En el cuarto capítulo se realiza un análisis detallado del video musical “Lisa” (2023) de Young Miko, mientras que en el quinto capítulo se lleva a cabo un análisis del video musical “Cuero” (2023) de Villano Antillano. En el sexto capítulo doy una conclusión de la investigación. Finalmente, en el último capítulo está la bibliografía que respalda este estudio.

1. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA: MUSICOLOGÍA FEMINISTA, GÉNERO, SEXUALIDAD Y VIDEOS MUSICALES

El feminismo se manifiesta en una amplia variedad de contextos, incluyendo el ámbito musical. Parto de una metodología que se base en las ideas de Cook (2005), Hernández Romero y Maia (2013), y Viñuela y Viñuela (2008) en el ámbito de la musicología feminista. Este ámbito se sustenta en gran medida en un nuevo enfoque que contrarresta la perspectiva androcéntrica de la musicología tradicional, denominado “la nueva musicología”. Este concepto destaca entre sus puntos clave “el rechazo de la pretensión de la música de ser autónoma del mundo que la rodea, y especialmente de proporcionar un acceso directo y sin mediación alguna a valores absolutos de verdad y belleza” (Cook 2005, 145-146, citado en Hernández Romero y Maia 2013, 214). Hernández Romero y Maia (2013) enfatizan que no hay valores absolutos, ya que son construcciones sociales, y nuestras percepciones no son directas, sino que están condicionadas por nuestra experiencia. Viñuela y Viñuela añaden que “la musicología feminista (...) ha puesto énfasis en su definición como una práctica, remitiéndola así a los sujetos que la crean y re/crean, personas con cuerpo y sexualidad, y por tanto, con un entorno social, político y económico” (2008, 295). En resumen, esta metodología promueve una visión inclusiva y contextualizada de la música y su estudio dentro del marco de la musicología feminista.

A la hora de hablar de género, performatividad y sexualidades parto de una metodología basada en las ideas de Butler (2004), Connell (2009) y de Lauretis (1991) y busco ofrecer una breve explicación de los conceptos relacionados con el género, su performatividad y las sexualidades. Estos conceptos desempeñan un papel central en este estudio, por lo que resulta crucial comprender su alcance e implicaciones. El género es una entre varias categorías de identidad y su definición es un asunto complejo. Raewyn Connell, socióloga y Profesora Emérita de la Universidad de Sydney, ha realizado una extensa contribución a esta cuestión. Ella define el género como “the structure of social relations that centres on the reproductive arena, and the set of practices that bring reproductive distinctions between bodies into social processes” (2009, 11). Además, se opone firmemente a las definiciones de género que adoptan un enfoque dicotómico. Según Connell, el género es multidimensional, abarcando simultáneamente la identidad, el trabajo, el poder y la sexualidad, y se reproduce socialmente, no biológicamente. Se moldea por las interacciones y normas

sociales, lo que implica que puede variar según el contexto cultural y está constantemente sujeto a cambios a medida que evoluciona la práctica humana y las estructuras sociales se adaptan.

Cuando abordamos el tema del género es importante considerar que no todas las personas se identifican con su cuerpo biológico al nacer, lo que lleva a la introducción de los conceptos de “cisgénero” y “transgénero.” En el número especial titulado “Postposttranssexual: Key Concepts for a Twenty-First-Century Transgender Studies” de la revista *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, se define el término “cisgénero” de la siguiente manera:

The term cisgender (from the Latin cis-, meaning “on the same side as”) can be used to describe individuals who possess, from birth and into adulthood, the male or female reproductive organs (sex) typical of the social category of man or woman (gender) to which that individual was assigned at birth. Hence a cisgender person’s gender is on the same side as their birth-assigned sex, in contrast to which a transgender person’s gender is on the other side (trans-) of their birth-assigned sex. (Aultman 2014, 61)

El término “cisgénero” surgió en los años 90 como una crítica a las formas comunes de describir el sexo y el género. Se opone a la marginación de las personas trans y desafía la idea de que ser cisgénero es “natural” (Aultman 2014). Butler profundiza la definición de “transgénero” así: “transgender refers to those persons who cross-identify or who live as another gender, but who may or may not have undergone hormonal treatments or sex reassignment operations” (2004, 6). Es importante destacar esta distinción, ya que las personas que son percibidas como transgénero o cuya condición transgénero es descubierta tienen una mayor probabilidad de sufrir acoso en comparación con las personas cisgénero, lo cual no debe subestimarse (Butler 2004).

Con respecto a la performatividad, Butler (2004, 1) sugiere que el género no se trata tanto de “ser,” sino más bien “hacer.” El género, concebido como una actividad en curso, se manifiesta en una práctica improvisada dentro de un entorno de restricciones, donde la construcción de la identidad de género se realiza siempre en relación con otros, aun cuando estos sean sólo imaginarios. Según Butler (2004), la determinación del propio sentido de género sólo se produce en la medida en que

existan normas sociales que respalden y faciliten el acto de reclamar el género para uno mismo. Se depende de este exterior para afirmar lo que es propio. La sociedad, en sus diferentes contextos geográficos y temporales, suele operar de manera implícita mediante normas que generan expectativas sobre los individuos que la componen. Equiparar la definición de género con su expresión normativa es, sin querer, reforzar el poder de la norma para limitar la definición de género. Si bien el género es el mecanismo que produce y naturaliza las nociones de masculino y femenino, también podría ser el instrumento para dismantelar y desnaturalizar tales términos (Butler 2004).

Al hablar del género es común que el tema de la sexualidad u orientación sexual surja simultáneamente, aunque el género no determina la orientación sexual ni ésta deriva del género (Butler 2004). Este término ha tenido diferentes significados y elaboraciones a lo largo de las décadas, pero me centraré en la definición de Lorber, quien dice que, para un individuo, parte del género consiste de un “gendered sexual orientation” cual define como “socially and individually patterned sexual desires, feelings, practices, and identification” (Lorber 1994, 31). Las orientaciones sexuales abarcan, aunque no se limitan a lesbianas, gays, bisexuales, asexuales y heterosexuales (Stonewall s. f.).

Al igual que Butler, ha sido significativa la contribución de Teresa de Lauretis a la teoría *queer*. El término “teoría *queer*” surgió a partir del trabajo de ella en 1991, como se expone en su artículo “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities,” publicado en la revista de estudios culturales feministas *differences*. De Lauretis explica que este término engloba al menos tres proyectos interrelacionados dentro de la teoría: resistir la idea de la heterosexualidad como estándar para las formaciones sexuales, desafiar la creencia de que los estudios lésbicos y gays constituyen una única entidad y enfocarse en las diversas maneras en que la raza configura los prejuicios sexuales (de Lauretis 1991). Su propuesta es que la teoría *queer* pueda abarcar estas críticas de manera conjunta, permitiendo así una reconsideración completa de todo lo relacionado con la sexualidad.

Antes de adentrarnos en el análisis de los videos musicales de Villano Antillano y Young Miko, es esencial examinar el concepto de los videos musicales en su conjunto. Para alcanzar este objetivo, se realizará una exploración inicial de la creación de los videos musicales, después se explicará la teoría de recepción, y finalmente se examinará cómo los videos musicales ejercen influencia en la cultura.

La sección se basa especialmente en las ideas de Shaviro (2022), Hollows (2000), Hall (1973), Vernallis (1998) y Lewis (1990).

Cuando exploramos el tema de la creación musical, Chion (1994) y Shaviro (2022) explican cómo la música en el cine clásico agrega valor a las imágenes, mientras que, en los videos musicales, los/as directores/as deben crear imágenes que se ajusten a una canción predefinida. No obstante, en ocasiones la duración del video no coincide con la duración de la canción, como ocurre en los videos del estudio actual. En su artículo “Video y narrativa en un mundo digital: interacciones y narrativas en videoclips,” Oliva, Bidarra y Araújo (2017) señalan que muchos videos musicales contemporáneos se prolongan más allá de la duración original de la pista para incorporar pausas, actuaciones, diálogos y otros elementos que enriquecen la narrativa visual. Todo ello se adapta a la historia que desean transmitir en el video. En su libro *The Rhythm Image: Music Videos and New Audiovisual Forms* Shaviro (2022) reclama que el propósito evidente de un video musical es impulsar una canción ya existente y, al mismo tiempo, construir o mejorar la imagen pública del artista que la interpreta.

Además de considerar la intención con la que se realizaron los videos musicales, es importante tener en cuenta cómo pueden ser interpretados por el público. Joanne Hollows, en su libro *Feminism, Femininity and Popular Culture* (2000), argumenta que asumir una interpretación uniforme de un texto implica considerarlo como omnipotente, lo que conlleva percibir a la audiencia como pasiva o culturalmente incompetente, y suponer una completa homogeneidad en su formación cultural y recursos. Asimismo, Stuart Hall, teórico cultural y activista político, explica en su teoría de la recepción que los textos pueden ser interpretados de diversas maneras por diferentes personas. En su ensayo “Encoding and Decoding Television Discourse” (1973), Hall describe cómo los productores codifican el significado de un programa mediante diversos signos, influenciados por sus ideologías y recursos. Este significado es luego decodificado por el público espectador, quien interpreta el mensaje según su propio contexto cultural y conocimiento. Esto implica que el significado original puede mantenerse constante, mientras que su interpretación varía de acuerdo a la persona y puede evolucionar con el tiempo.

Hall (1973) describe en su obra tres posiciones con respecto a cómo se interpretan los mensajes televisivos: la lectura dominante-hegemónica, la negociada y la oposicional. La primera posición se define como dominante-hegemónica, donde

el público espectador acepta el significado de un mensaje tal como se presenta en los medios de comunicación. En la posición negociada de la decodificación se mezclan elementos adaptativos y opuestos, reconociendo la legitimidad de las definiciones hegemónicas a nivel abstracto, pero estableciendo sus propias reglas y excepciones a nivel más situacional. Por último, una audiencia puede comprender tanto la forma literal como connotativa de un discurso, pero interpretar el mensaje de manera contraria a la mayoría. Esto implica desvincular el mensaje del código preferido para reinterpretarlo dentro de un marco de referencia alternativo, conocido como posición oposicional.

Además de ser interpretados desde una perspectiva cultural, algunos estudios sugieren que los videos musicales también contribuyen a moldear esa misma cultura. En su artículo “The Aesthetics of Music Video: An Analysis of Madonna's ‘Cherish’,” Carol Vernallis (1998) propone que el videoclip puede entenderse como una “maquinaria ideológica” que moldea la percepción social de los individuos mediante la representación del cuerpo y la apariencia de las y los cantantes y músicos/as, estableciendo normas visuales y niveles variables de aceptación y éxito (1998, 153). Vernallis (1998) también aborda la manera en que se construye el cuerpo y se representa la imagen de las y los cantantes y músicos/as en los videoclips. La autora sugiere que mediante el análisis individual de ciertos videoclips es posible generalizar cómo se representan categorías como sexualidad, género y raza.

Los videos musicales, como los de Young Miko y Villano Antillano, pueden servir como una forma de activismo, ya que tienen el poder de alcanzar a grupos marginalizados, como mujeres y personas del Colectivo LGBTIA+. Según Lisa Lewis en su libro *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference* (1990), el surgimiento del canal de MTV en la televisión en 1981 marcó un momento trascendental para las mujeres, al llevar la música popular al ámbito doméstico y aumentar la participación femenina como consumidoras musicales. Además, los videos musicales proporcionaron a las artistas femeninas la oportunidad de desafiar las representaciones tradicionales y de involucrar a las audiencias en el proceso creativo, influyendo así en el comportamiento, percepción y autopercepción de las mujeres en la sociedad. En la actualidad, la televisión ya no es el principal medio de consumo de videos musicales, siendo las plataformas web en Internet, como YouTube desde su creación en 2005, las que han tomado su lugar (Rodríguez López y Sedeño Valdellós 2017). En estas plataformas, los videos se difunden masivamente, lo que facilita la expresión de

mensajes socio-políticos. Esto se refleja de manera notable en las canciones y videos de Villano Antillano y Young Miko, quienes colaboran en la visibilización del Colectivo LGBTIA+, mientras también articulan críticas sobre la inseguridad que afecta a este grupo marginalizado.

Finalmente, en cuanto a metodología, y considerando el marco teórico desarrollado hasta ahora, esta investigación emplea un enfoque cualitativo, ya que se busca obtener una comprensión detallada y compleja de la pregunta de investigación (Creswell 2007). El estudio se centra en el análisis de videos musicales a través de un estudio de caso. Para evidenciar que no se trata simplemente de un caso aislado, sino más bien de una representación de una nueva generación de artistas, se han seleccionado dos estudios de caso que muestran la emergente presencia de artistas mujeres de la comunidad LGBTIA+ en la industria musical urbana contemporánea de Puerto Rico. Este enfoque se conoce también como estudio de caso colectivo (Creswell, 2007).

En este trabajo analizo dos videos musicales de música urbana interpretados por dos artistas de la música urbana: las canciones “Lisa” (2023) de Young Miko y “Cuero” (2023) de Villano Antillano porque, de entre sus videos, son ejemplos representativos muy marcados por el género y la sexualidad de las artistas. El enfoque consiste en obtener las perspectivas de las artistas sobre su autorrepresentación en cuanto a su género y sexualidad. Además, para el análisis de los videos musicales sigo parcialmente la metodología propuesta por Rodríguez-López y Aguaded-Gómez (2014) en su artículo “Propuesta metodológica para el análisis del video musical.” El análisis consiste de tres fases: segmentación, análisis videográfico e interpretación.

La fase de segmentación en los videos musicales se basa en el *soundtrack* (la banda sonora). La estructura del pop proporciona pistas para la segmentación: intro-estrofa-estribillo-estrofa-estribillo-puente-estribillo (Rodríguez-López y Aguaded-Gómez 2014). En la página web “How to Make a Trap Beat” de Serato (s. f.), una empresa de *software* musical, señalan que una estructura típica de trap es la siguiente: intro-estribillo-estrofa-estribillo-estrofa-estribillo-outro. La segmentación contribuye a conectar elementos visuales y auditivos. La música es crucial y resalta las conexiones con la banda famosa. Opté por omitir el análisis de la letra de la canción y los aspectos técnicos, ya que mi interés se centra en los elementos visuales del video musical.

En la segunda etapa, el análisis videográfico se divide en tres partes: el análisis

formal, el análisis de la representación y el análisis de la narración. Dado que mi interés de estudio se centra más específicamente en cómo las artistas Young Miko y Villano Antillano se autorrepresentan en relación con su género y sexualidad, no es necesario llevar a cabo el análisis formal de todo el videoclip. El análisis de la representación también se divide en tres partes. La primera se centra en la puesta en escena, examinando desde el entorno hasta las personas que aparecen en el videoclip. Esto abarca aspectos como la vestimenta, el maquillaje, los accesorios, las expresiones, los gestos y los movimientos de los personajes. Además, se consideran los objetos, los paisajes, las situaciones y la iluminación presentes en el video, entre otros aspectos. La segunda parte del análisis de la representación, referente al espacio videográfico, y la tercera parte, que aborda el tiempo videográfico, no resultan pertinentes para mi estudio, ya que no contribuyen al análisis de las identidades de las dos artistas. La parte final de la segunda etapa—el análisis de la narrativa—resulta esencial. Esta se divide en dos aspectos fundamentales: los elementos existentes (personajes y entornos) y los acontecimientos, que se centran en las acciones y sucesos en movimiento.

La última etapa se enfoca en la interpretación del video musical. En esta fase se busca comprender el video en su totalidad mediante el análisis de sus diferentes partes. El objetivo es identificar patrones y funciones dentro del videoclip para luego proporcionar un resumen y una explicación exhaustiva, considerando tanto los elementos internos como externos. Se presta especial atención al contexto en el que se produjo el video para una comprensión más completa:

La interpretación es la síntesis global y final que describe las decisiones del autor del video musical en la elección de los elementos y las funciones que lo componen. El análisis culmina con esta etapa donde se dota a las partes extraídas en la primera fase analítica de un nuevo sentido que las reconfigura de una forma holística. (Rodríguez-López y Aguaded-Gómez 2014, 68)

En mi análisis, considero el artículo “Video musical y cultura: propuestas para analizar el cuerpo en el videoclip” de Sedeño-Valdellós (2012) para examinar y comprender más profundamente los cuerpos de los personajes en el video musical, especialmente los de Villano Antillano y Young Miko. Este enfoque nos ayuda a entender mejor su autorrepresentación en términos de género y sexualidad.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Villano Antillano y Young Miko son originarias de Puerto Rico, una isla en el Caribe reconocida por su significativa contribución a la música urbana. Esta sección se adentra en uno de los géneros más destacados en la música urbana de Puerto Rico, el cual comparte numerosas similitudes con el trap: el reggaeton. Posteriormente, se explora la resistencia de las mujeres en el trap en español y se hace una breve alusión a la resistencia de las mujeres artistas a través de sus cuerpos.

Numerosos/as artistas del ámbito urbano latino, como Villano Antillano y Young Miko, incursionan en la creación de reggaeton. Este género musical, con raíces en el dancehall de Jamaica y el reggae en español de Panamá, surgió en Puerto Rico en los años noventa, representando una narrativa contraria a la identidad imaginada por la élite criolla y adoptando la perspectiva de personas de bajos recursos y afrodescendientes (González 1989; Rivera 2016; Rodríguez Rivera 2016). Sin embargo, en el breve documental *The Women Who Pioneered Reggaeton - And The Women Changing It / AJ+*, Rivera-Rideau señala: “I think, at the same time that some artists or some songs might be contesting racism, they can also reproduce the objectification of women” (AJ+, 2018).³

En su artículo “Reggaeton e identidad masculina,” Priscilla Carballo Villagra (2006) señaló que el reggaeton había sido apropiado y monopolizado por los hombres, lo cual se evidencia claramente en la representación de mujeres y hombres en la industria. Alfredo Nieves Moreno (2009), en su capítulo “A Man Lives Here: Reggaeton’s Hypermasculine Resident” en el libro *Reggaeton*, describe el estereotipo de imagen de las mujeres reproducido en el reggaeton y declara que su participación suele limitarse a bailar y satisfacer los deseos del hombre. Así están siendo cosificadas y tratadas como objetos de placer y/o símbolo de estatus que los hombres exhiben y manipulan, limitando así su capacidad de acción (Nieves Moreno 2009).

Además del estereotipo de la mujer, también existe una imagen típica del hombre dentro del reggaeton. Los hombres suelen llevar ropa deportiva, *blin-blineo* de joyas brillantes (o “bling-bling,” término adoptado del hip-hop), chaquetas de marca y gorras de béisbol (Wayne y Rivera 2009). En su artículo “Reggaeton e

³ Petra Rivera-Rideau es una académica interdisciplinaria que se especializa en el estudio de las identidades raciales y étnicas, así como en la cultura popular en América Latina y las comunidades latinas en los Estados Unidos. Sus investigaciones se centran especialmente en la música urbana latina, con un enfoque destacado en el reggaeton (Wellesley College s. f.).

identidad masculina” Carballo Villagra (2006) describió la imagen masculina en el reggaeton como una masculinidad exagerada, promiscua, violenta y asociada con el dinero. La división de género se evidencia cuando las mujeres son utilizadas como un medio para demostrar una masculinidad fuerte. Nieves Moreno (2009) marca también que, aunque era una de las pocas mujeres en la industria, incluso la feminista Ivy Queen contribuyó en ocasiones a este estereotipo de la mujer. Por ejemplo, en su canción “Chika Ideal,” demostrando una disposición constante para satisfacer al hombre al que le canta, expresando: “[m]is deseos solo son complacerte.”

La música de Villano Antillano y Young Miko no es exactamente reggaeton, si no que se etiqueta normalmente como trap. Existen numerosas afinidades culturales entre el reggaeton y el trap, ambos englobados dentro del ámbito de la música urbana. Como se mencionó anteriormente, al igual que en el reggaeton, el trap originalmente refleja las desigualdades culturales y económicas en la comunidad negra. Además, en el trap, al igual que en el reggaeton, se percibe una transformación significativa en cuanto al género se refiere. Las mujeres en el género han desafiado la visión masculinizada del mundo urbano y han ascendido a la “élite musical,” encabezando listas de éxitos y el *streaming* musical (Escobar-Fuentes 2022). Hoy en día, en el panorama del trap, brillan mujeres destacadas tanto en el ámbito estadounidense, como Saweetie o Kodie Shane, así como en el trap latino, con nombres como Mi\$\$il o Cazzu, y en la escena española, con artistas como Bad Gyal o La Zowi (Escobar-Fuentes 2022).

El filósofo Ernesto Castro Córdoba aborda en su obra *El trap: Filosofía millennial para la crisis en España* una evolución del papel de las mujeres en el trap: “el trap ha roto con el estereotipo de la rapera como un sujeto minoritario o inexistente” (2019, 41). El trap, según Castro Córdoba, ha brindado a las artistas mujeres urbanas la oportunidad de afirmarse en su sexualidad y reclamar los términos despectivos que los hombres raperos han utilizado habitualmente para referirse a ellas (*bitch*, *puta*, *pussy*, *ratchet*, etc.). Castro Córdoba describe, por ejemplo, cómo La Zowi, una artista española prominente en el trap, redefine los términos peyorativos atribuidos a las mujeres en la música urbana. Transforma palabras como “*ratchet*” y “*puta*” en neutras mediante su música, cambiando así su significado y desafiando las connotaciones negativas asociadas con ellas. Sin embargo, Castro Córdoba explica que este enfoque también tiene sus contrapartes:

Esta estrategia de empoderamiento no deja de ser problemática, ya que, por mucho que las mujeres digan que ellas no se hipersexualizan para los hombres, sino para sí mismas, al patriarcado le dan igual tus intenciones: el caso es que la mayoría de las artistas urbanas ofrece en sus videos justo lo que los babosos y los pajilleros compulsivos demandan de ellas (mujeres ligeras de ropa moviendo las tetas y el culo). (2019, 166)

En este contexto más amplio de análisis sobre la representación corporal en los videos musicales y las dinámicas de poder de género, tanto el trabajo de Castro Córdoba sobre el trap como los estudios de Sedeño-Valdellós, Cobo Bedia y Escobar Fuentes ofrecen perspectivas complementarias y a veces contrastantes. En su artículo “Video musical y cultura: propuestas para analizar el cuerpo en el videoclip,” Sedeño-Valdellós (2012) propone que la presentación de fragmentos corporales en videoclips, particularmente en tomas detalladas o primeros planos durante actuaciones, implica una descentralización y realce de sus elementos mínimos. Esto conlleva un cambio en la forma en que se dirige la atención y, en consecuencia, una pérdida de la cohesión natural del cuerpo. En su artículo “El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad,” Rosa Cobo Bedia (2015) explica que el cuerpo actúa como un medio de expresión, una narrativa viviente que ejerce poder. La forma en que se moldea el cuerpo para servir a la subordinación, como producto de una mentalidad influenciada por el patriarcado, contrasta con un enfoque alternativo que busca fortalecimiento y autonomía: “La propuesta feminista es que las mujeres se apropien del cuerpo para sí mismas frente a la propuesta patriarcal de que el cuerpo de las mujeres sea diseñado para uso de los varones” (Cobo Bedia 2015, 17). Escobar Fuentes concluyó que “en este sentido, el reggaeton y el trap están mostrando una nueva imagen de mujer heterosexual, empoderante, joven, fuerte y que disfruta su propia sexualidad” (2022, 171-172).

Además, Escobar Fuentes señaló que algunas cantantes del género han explorado temas que desafían la heteronormatividad, un aspecto que hasta ahora se había observado principalmente en el rapero Bad Bunny. Como ejemplo, mencionó a La Favi, cuyas canciones presentan letras neutrales en cuanto al género, lo que permite interpretaciones heterosexuales, homosexuales o simplemente abiertas a cualquier interpretación (Escobar Fuentes 2022). Otros ejemplos de mujeres artistas

en la música urbana en español que desafían la heteronormatividad son: la rapera española Ptazeta, cuyas letras se caracterizan por presentar con orgullo su homosexualidad de manera normalizada; Mabiland, una artista colombiana única por su combinación como mujer, afrolatina y lesbiana; la caribeña Tokischa de la República Dominicana, quien canta abiertamente sobre su bisexualidad, al igual que la brasileña Anitta (La Música 2022; Pallarés 2022; Diario Libre 2023).

3. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 La música urbana

Young Miko y Villano Antillano se destacan en la música urbana, pero el término “música urbana” es bastante amplio, por lo que resulta útil examinar qué entendemos por este género musical. Tiene sus raíces en los Estados Unidos en la década de los 80, con el surgimiento de estilos como el soul, R&B y el hip hop (Vives Barcelona 2020). El término fue acuñado para referirse a artistas de estos géneros, principalmente de la comunidad afroamericana, con el fin de marginarlos. Durante los años 90, la música urbana también emergió en Latinoamérica, donde los/as artistas buscaban destacar las vidas de las personas marginadas, frecuentemente asociadas con la vida en la calle. La contribución de los y las artistas de Latinoamérica a la música urbana ha sido significativa, y en ocasiones se hace referencia a este subgénero específico como música urbana latina o “hurban” (Hispanic urban) (Wayne y Rivera 2009). En la actualidad, la música urbana abarca una amplia gama de estilos, que incluyen bachata, old school, moombahton, dembow, reggaeton dancehall y trap (Úbeda 2020). Sin embargo, mi enfoque se centra específicamente en el trap y el rap, con una atención adicional al reggaeton, ya que considero que estos estilos son fundamentales para comprender las dinámicas culturales y sociales objeto de estudio en esta investigación.

La marca distintiva de las propias canciones de Villano Antillano y Young Miko es frecuentemente el trap. El trap, con su origen en el hip hop, comenzó a trazar su propio camino en Atlanta, EE.UU. a principios de este siglo (Pointer 2021). Este subgénero se distingue por sus ritmos de hi-hat rápidos, graves sub-bajos intensos, snares ásperos y rítmicos, y bombos profundos de 808. Este sonido característico del trap surgió con la contribución fundamental del productor Shawty Redd, y la relevancia del productor DJ Toomp fue igualmente importante, ya que su música contribuyó significativamente a popularizar el género del trap (Pointer 2021). Originalmente, el trap refleja las desigualdades culturales y económicas en la comunidad negra, describiendo la difícil realidad en los barrios y la vida en las calles. En la actualidad, este subgénero goza de gran popularidad y es adoptado por artistas pop de renombre como Miley Cyrus y Beyoncé, además de fusionarse con otros estilos musicales como el K-pop y el reggaeton (Pointer 2021). Tanto Villano Antillano como Young Miko se inspiran en otros estilos musicales aparte del trap, como el reggaeton y el rap. Dentro de la música urbana y como el trap, el rap también es una forma de resistencia de las personas de la esfera económica, el político y cultural más marginalizadas contra la desigualdad (Rivera 1998). Rivera también subrayó el desbalance de género en el rap que dificulta las negociaciones

femeninas en el mercado, complicando la obtención de una posición estable o de poder para las mujeres.

3.2 Lucecita e Ivy Queen

En su obra *Feminismo y música*, María Pila Ramos López (2003) enfatiza que, desde una perspectiva feminista, carece de sentido realizar un análisis musical desvinculado de la historia. Por lo tanto, resulta imprescindible adentrarse en la historia de las artistas mujeres en Puerto Rico. Me centraré especialmente en dos íconos de su época, Lucecita e Ivy Queen, explorando en detalle su performatividad de género y sexualidad.

Ivy Queen era una artista icónica en su tiempo, pero no fue la primera mujer puertorriqueña en la música que desafió las normas establecidas. En su libro *The Great Woman Singer: Gender and Voice in Puerto Rican Music* Licia Fiol-Matta (2017) destacó cuatro cantantes puertorriqueñas importantes: Myrta Silva (1917-1989), Ruth Fernández (1919-2012), Ernestina Reyes (1925-1994) y Lucecita Benítez (1942-). Fiol-Matta considera sus carreras como logros, no porque hayan triunfado como artistas, sino porque también encarnaron y simbolizaron luchas y realidades más profundas y complejas de su tiempo y sociedad.

Luz Esther Benítez Rosado, más conocida como Lucecita, comenzó su carrera en la década de los 60, convirtiéndose en una figura destacada del movimiento de la nueva ola puertorriqueña (Santiago s.f.). Fue una excepción en su época, como una artista con un “thinking voice,” en contraste con otras cantantes mujeres, quienes solamente entretuvieron, no pensaron (Fiol-Matta 2017). Lucecita desafió los roles de género nacionalistas y fue en sus comienzos descrita frecuentemente como *boyish* o andrógina. En la canción “Génesis,” Lucecita implicaba una protesta sutil contra las convenciones de género y sexualidad normativas, representadas de manera inesperada por la artista en su llamativo esmoquin y potente volumen vocal. Licia Fiol-Matta destacó en su libro sobre género y voz en la música puertorriqueña:

We may miss the fact that even in leftist circles of protest and social music, Lucecita’s body is a far cry from the accepted feminine embodiment, and that her employ of the Latin Americanist repertoire points to an identification with meaning making more than it does with the relatively simple male fantasies of detachment and unmooring evident in the song “Coplas del payador” and other classics of the era that she performed and some of which she recorded. Listening to her today, in the tracks she created then,

without factoring in this gender crossing yields an incomplete appraisal of her feat as an artist. Part of it is not noticing the conceptual density of her relationship to technology, exemplified by the microphone, in particular. (2017, 214)

Lucecita desafió los estereotipos femeninos al no conformarse con cantar suavemente o centrarse únicamente en el amor heterosexual, sino que también se atrevió a expresar abiertamente ideas sociales y políticas. No se dejó limitar por el matrimonio o la maternidad, desafiando así las expectativas de sus representantes (Fiol-Matta 2017). Sin embargo, bajo la influencia de presiones externas, se vio le resultó imposible mantener esta expresión performativa:

The left's support of Lucecita was important but partial. It ultimately did not know what to make of her and continued to be patriarchal and normative, homophobic and sexist, thereby reducing thought. (...) They purchased a memory of the elusive moment when Puerto Rico broke into world fame but stripped this performance [de cantar "Génesis" en vivo] of thought and reformatted it to comply with heteronormativity (...). The singer really had little choice but to return to the more normative realm of celebrity as it was expressed in music culture in the aftermath of the 1970s. (Fiol-Matta 2017, 216-217)

La manera en que Lucecita desafía las normas de género y sexualidad es verdaderamente icónica, y este aspecto se refleja claramente en Ivy Queen. Lo mismo ocurre con el cambio en la performatividad de género, que en este caso implica un retorno hacia lo conformista.

Una generación después de Lucecita, en 1972, nació Martha Ivelisse Pesante, quien hoy en día es conocida como Ivy Queen. Comenzó inicialmente con una fuerte autenticación de género debido a su masculinidad, estilo *tomboy*, y su personaje *drag*. Más tarde, redefinió su actuación de género hacia un estilo más femenino glamuroso, pero siempre conservando esa resonancia masculina, especialmente en su voz más grave (Jiménez 2009). Rivera-Rideau (2015) sostiene que, aunque Ivy Queen ha adoptado posturas contradictorias entre conformismo y rebeldía, logró crear un espacio más inclusivo en la cultura puertorriqueña, que incluye a grupos marginalizados como las personas afro-puertorriqueñas y las comunidades LGBT. Explica que los grupos comparten su resistencia a las definiciones hegemónicas de la identidad puertorriqueña: blanca y heterosexual:

The pretty, proper, and cultural Ivy Queen establishes a false distance from the

tomboyish, ready-for-drag, no-curves starting point of her lower-class, Puerto Rican female body. Ivy Queen resurfaces as a palimpsest that acknowledges her “masculine” coded persona, a woman watermarked with her previous unglamorous self. She has left the traces of the old Ivy in her—her masculine strength is still legible. As Judith Halberstam states, “masculinity . . . becomes legible as masculinity when it leaves the white middle class body.” (Jiménez 2009, 242)

Como mencionó Fiol-Matta sobre las cuatro grandes cantantes de Puerto Rico, incluida Lucecita, ella consideraba sus carreras como logros, no porque triunfaran como artistas, sino porque nunca dejaron de ser representaciones alegóricas (Fiol-Matta 2017). Estoy segura de que esto también se aplica a Ivy Queen, quien también desafió las normas establecidas y abrió caminos para futuras generaciones. En mi investigación, quiero demostrar que Young Miko y Villano Antillano, parte de esta nueva generación, aunque todavía no llevan mucho tiempo en la industria musical, ya muestran características similares.

4. “EXISTE EL ARCOÍRIS Y TODOS SUS COLORES”

4.1 Young Miko 101

María Victoria Ramírez de Arellano Cardona (pronombre ella), conocida en el mundo musical como Young Miko, nació en 1997 en Añasco, en la isla de Puerto Rico, donde su familia la conoce como Vicky (Apple Music, 2024; Elí, 2022). Antes de dedicarse por completo a la música, ya llevaba una vida activa y multifacética. Además de ser futbolista en el equipo nacional de Puerto Rico, estudió artes visuales y también trabajó como tatuadora (Poncel 2024). Sus obras de arte aún están disponibles en su cuenta de Instagram, @samuraimiko, la cual cuenta con más de 10.000 seguidores (Ramírez de Arellano Cardona s. f.).

Como ya indica su nombre de tatuadora, su nombre artístico, “Young Miko,” también nos brinda más información sobre quién es ella. La parte “Miko” significa “hija de Dios” en japonés, lo que refleja su profundo interés en la cultura de aquel país, que está arraigada en su estilo. Junto a sus dos hermanos es una apasionada del *anime* y afirma que su cabello pintado plateado también es una referencia al personaje Killua Zoldyck del *anime* Hunter x Hunter (Solá-Santiago 2024). En sus canciones hace referencias al *anime*, como en “Puerto Rican Mami,” donde menciona a un personaje de *Avatar: The Legend of Korra*, y también a otros aspectos de la cultura japonesa, como en su álbum *att.*, en las canciones “tamagotchi,” inspirada en los juguetes con mascotas virtuales, y “princess peach,” en referencia a su personaje en la franquicia Mario de Nintendo.

Además, la parte “Young” (joven) de su nombre artístico dice mucho sobre ella y refleja un poco la historia de la Isla. Como he mencionado antes, la influencia de los Estados Unidos sobre Puerto Rico se nota mucho en la cultura. En una entrevista para el periódico *El País* ella cuenta que cuando era pequeña su padre escuchaba mucho rock en inglés, como The Police, AC/DC o Bon Jovi. Su hermano mayor y su primo mayor escuchaban a Tupac, Nash, Souls of Mischief, The Fugees y otros artistas. Ella misma encontró mujeres artistas como Lauryn Hill, Gwen Stefani y Fergie (Poncel 2024). Esta influencia se refleja en su nombre artístico, ya que es en inglés y también que hay numerosos/as artistas estadounidenses, sobre todo raperos/as, que usan “Young” o “Yung” en su nombre artístico, por ejemplo: Young M.A., Young Thug y Young Jeezy (Hellerbach 2024). Al autodenominarse “Young Miko,” se situó en la misma línea estilística que estas raperas y estos raperos. Además de ese nombre, a veces también se la conoce como “Baby Miko,” como en la canción “Fina” (2023) con Bad Bunny. Este apodo fue dado por un amigo y su amiga Villano Antillano lo usó en la canción “Vendetta” (2021) de Miko y Villano (Gallego s. f.).

La artista, con una audiencia actual de más de 28,5 millones de oyentes mensuales en Spotify, carecía de un modelo a seguir o de alguien con quien identificarse, dado que no había otras artistas lesbianas prominentes dentro de la música urbana en Puerto Rico. Por eso, en su primera entrevista con ella en 2022, Vicente (*Chente*) Ydrach, comediante puertorriqueño que ahora se dedica al contenido sobre música urbana en YouTube, le preguntó lo siguiente: “¿Algo pasó en el camino que dijiste que: ‘creo que sí que yo puedo hacer esto y tener éxito, siendo honesta con mi sexualidad’?” (Ydrach 2022). Miko le respondió que siempre era honesta consigo misma, porque eso también es lo que aprendió de sus padres “[l]a gente huele lo *fake*,” le decían (Ydrach 2022). “(...) *So*, cuando yo escribía también. ¿Qué me salía? Así como que, cabrón, pues, me gustan las mujeres. ¿Pues, pa’ qué *puñeta* escribir a un hombre,? ¿me entiendes?, si eso no es lo que me gusta” (Ydrach 2022). En esa misma entrevista dijo que, aunque fue difícil al principio porque su familia es muy religiosa, ahora cuenta con el apoyo de sus padres en cuanto a todos los aspectos, incluso a su orientación sexual.

La forma en que destaca su sexualidad lesbiana en sus canciones y videos musicales es una característica destacada de su trabajo. Natalia Merced, del “Hasta ‘Bajo Project,” que archiva la historia del reggaeton como parte de la cultura puertorriqueña, resalta un cambio significativo en la inclusión en el reggaeton en los últimos años en una entrevista con NPR (Gomez Sarmiento 2024). Atribuye este cambio principalmente a la apertura de la juventud sobre su sexualidad. Merced menciona que la juventud busca activamente artistas como Young Miko, cuya música refleja esta realidad y representa una forma más “orgánica” de expresar la identidad queer dentro del reggaeton, en comparación con otras/os artistas cuya expresión puede ser más politizada. Las personas de su *fandom* se han autodenominado “Mikosexuales” (LOS40 Urban 2023). Algunas de las letras de Young Miko más icónicas incluyen: en la primera estrofa de la canción “Lisa” (2023), donde expresa su amor por diversos tipos de mujeres al cantar “[h]ablando claro, tengo un problema (achú). Es que rápido me enchulo de las nena’ (muah),” en “Bi” (2022) junto a Brray, con la línea “[y] es que to’as quieren ser bi desde que salí,” fanfarroneando que ‘todas’ las mujeres quieren ser bisexual desde que ella salió del armario; y en “Vendetta” (2021) junto a Villano Antillano, donde deja en claro su exclusiva atracción hacia las mujeres al expresar: “[t]odos los hombres a mi vida pega’o, mala mía no tiro pa’ ese la’o.”

Con todo, ella intenta desafiar los estereotipos, incluso a través de su estilo de vestir. Tiene una colección de *bucket hats*, *beanies*, playeras y sudaderas (Fonseca 2023). Su vestuario se destaca por ser *oversized* pero también por incluir *crop tops*, y su estilo suele incorporar *nail art* y maquillaje gráfico. En una entrevista con *ELLE México*, ella misma menciona:

Siempre intento equilibrar las cosas y desde que era niña mi color favorito es el rosa y mi cuarto era de ese color, siempre me quería vestir así. Pero a la vez jugaba baloncesto con los nenes. Eso es algo que siento que es *cool* de la imagen que yo llevo, porque no necesariamente tienes que seguir los estereotipos. No importa que yo parezca un nene, yo puedo ser la mujer mas *girly* del mundo y me pueden gustar las mujeres también. Existe el arcoíris y todos sus colores. Sí, me visto medio *tomboy*, pero me gusta pintarme las uñas, me gusta maquillarme, usar *lipstick* y oler rico. (Fonseca 2023)

4.2 La mujeriega rica

Ahora que entendemos mejor quién es Young Miko y qué la inspira, es momento de explorar su obra. Opté por analizar su video musical de “Lisa” (2023) porque considero que representa bien a ella y su autorrepresentación en cuanto a su género y sexualidad. Tras sus tres canciones más populares, todas colaboraciones que acumulan conjuntamente más de 1.3 millardos de reproducciones, esta es su canción en solitario más reproducida, con más de 200 millones de *streams* (Kworb 2024).

Para empezar en análisis, sigo el artículo de Rodríguez-López y Aguaded-Gómez (2014), titulado “Propuesta metodológica para el análisis del video musical,” y comienzo con la fase de segmentación de la canción. La canción de “Lisa” (2023) tiene una duración de 2 minutos y 39 segundos, mientras que el video en YouTube tiene 3 minutos y 15 segundos. Esto está en línea con lo señalado por Oliva, Bidarra y Araújo (2017), quienes destacan que esta práctica es bastante común en los videos musicales contemporáneos: extender el video más allá de la duración original de la pista para enriquecer la narrativa visual. La canción no sigue completamente la estructura típica del trap. Sin embargo, no es difícil entender su estructura, ya que todas las partes contienen cuatro oraciones, excepto el pre-estribillo, que tiene cinco; y el ritmo a menudo salta algunos tiempos entre partes para marcar el comienzo de otra parte.

El video comienza con una intro corta, hasta el segundo 11 donde comienza la primera estrofa, seguida por otra estrofa a partir del minuto 00:23. A las 00:35 comienza el pre-estribillo. A los 50 segundos comienza el estribillo. A las 01:01 suena la estrofa de las 00:23 de nuevo, utilizada como un “*hook*.” Después a las 01:13, sigue una nueva estrofa, seguido por otra a las 01:25. Entre el minuto 01:38 y 02:13 no suena música, debido a una narrativa visual. Esto es seguido por el puente musical. A las 02:24 suena el estribillo, luego de nuevo a las 02:36, y a las 02:48 suena el estribillo, aquí como outro. En resumen, la

estructura de la canción de “Lisa,” excluyendo la parte narrativa visual, es la siguiente: intro, estrofa, pre-estribillo, estribillo, *hook*, estrofa, puente, estribillo, outro (Musixmatch s. f.-b).

Continuando con la segunda etapa, comienzo con la puesta en escena. La escena inicial muestra un bungalow de considerable tamaño. Frente a la casa, hay un amplio trozo de asfalto plano donde se encuentran tres mujeres jóvenes. Las dos chicas en el exterior sostienen una cuerda para que la chica del medio, de espaldas a la cámara, pueda saltar. Dos elementos destacados son la cuerda para saltar, de color azul con asas rosadas, y los zapatos de la niña que salta, que presentan los mismos colores. En la esquina inferior derecha, se encuentra el título de la canción en letras grandes y, debajo, el nombre de la artista en tamaño pequeño, todo en color rosa. La ese del título se asemeja a un signo de dólar y los puntos de las íes forman un corazón. Al tercer segundo hay un cambio de plano: en lugar de una toma estática, la cámara comienza a moverse. Se muestra un brillante carro BMW estacionado en el garaje, rodeado de unas plantas. La puerta del garaje se abre más, y la cámara se desliza lentamente por la fachada hacia la puerta principal. Justo cuando la cámara se encuentra frente a la puerta, una chica la abre y sale de la casa, lo que nos brinda un vistazo al interior. La chica lleva un *bucket hat* blanco, un *crop top* blanco, vaqueros anchos con dos líneas blancas que asoman desde la parte superior, y tenis blancos. Mientras habla por teléfono, la chica sale del encuadre, y la cámara se adentra en la casa.

Durante las primeras estrofas, el pre-estribillo, el estribillo y el *hook*, se produce un constante cambio entre dos escenarios. La mayor parte de la acción tiene lugar en el salón de la casa, donde la cámara ingresó al final de la introducción. La primera imagen nos sitúa en el interior de la espaciosa residencia, inundada por una generosa entrada de luz natural. En el centro de la escena se encuentra Young Miko, vistiendo un pantalón y una blusa anchos y relucientes en tonos negro y azul. Sus zapatos son completamente azules. Además, luce un collar de diamantes brillante, acompañado de múltiples aretes y piercings en las orejas. Su cabello, suelto y alisado hacia atrás, presenta una pequeña trenza sujeta con una banda elástica azul. El maquillaje resalta sus ojos, con una sombra de tono azul intenso que se extiende hasta las cejas, un delineado gráfico en negro, brillos blancos y diminutas perlas blancas dispuestas alrededor de sus ojos azules. También se nota más tarde que tiene las uñas pintadas de azul.

La artista está rodeada de mujeres que bailan, beben alcohol, ríen; además, se muestra un beso entre tres chicas. Varias tomas enfatizan los movimientos de caderas y nalgas de las mujeres. A diferencia de Miko, estas mujeres muestran más piel, muchas visten tops cortos, bikinis y/o pantalones cortos o faldas. Una de ellas lleva una camiseta que llama la atención con el texto claro: “Dump him” (“déjalo”), la cual se muestra con frecuencia. También destacan

dos tops de mangas largas: una mujer lleva puesto un top rosa en el lado izquierdo y otra un top azul en el lado derecho. Algunas mujeres llevan *bucket hats* o gorras, y muchas usan gafas de sol. En cuanto a los movimientos de la cámara, durante la estrofa y el pre-estribillo hay tomas de las mujeres y otras en las que la cámara sigue a Young Miko rapeando hacia la cámara. A las 00:17, se ve brevemente una pintura de la Mona Lisa al lado de Young Miko. La artista no interactúa directamente con las mujeres; simplemente pasa junto a ellas, sonriéndoles ocasionalmente y señalándolas. A veces hace movimientos para resaltar las letras de la canción, por ejemplo, a las 00:46 cuando playbackea “[p]odemos hacer un *quickie*,” acompañada de un gesto de gancho con los brazos. A las 00:47, vemos a Young Miko por última vez en el salón, donde se sienta en el sofá rodeada de mujeres que se acercan a ella. La chica a su derecha le da un beso en el cachete. El pre-estribillo termina con una toma de Miko caminando tomada de la mano de dos chicas más. La chica de enfrente lleva gafas de sol azules y la mujer detrás de Miko lleva gafas de sol rosas. Pasan junto al cuadro de Mona Lisa.



Figura 1.1: Young Miko, “Lisa”, 0:12. Dir. 1K Dojo, 2023

Durante el estribillo y el *hook*, se mantienen las tomas de las mujeres bailando en el salón, pero ahora también se incluye una escena frente al cuadro de la Mona Lisa. A un lado del cuadro, una chica conversa con otra que está al otro lado. En el centro, se encuentra la pintura, aunque ahora la cabeza de la Mona Lisa ha sido reemplazada por la de Young Miko, sin su característico maquillaje de sombra azul y brillos. Ella continúa rapeando las letras hacia la cámara, resaltando las palabras “Mona Lisa” mientras mira con sus ojos hacia arriba. En el

hook también se muestran breves tomas de dos mujeres frente a un perchero, probándose chaquetas. Se posan y se toman fotos mutuamente.

En una nueva estrofa, la escena cambia a un vestidor donde Young Miko está sentada en una silla, rodeada una vez más por otras mujeres. Viste su ropa ancha característica y su maquillaje azul. Mientras rapea frente a la cámara, las demás mujeres del plano prueban ropa y accesorios en el fondo. Entre los objetos destacados que las mujeres del vestidor manipulan se encuentran un chaleco antibalas de color rosa-rojo, una camisa que dice “Baby Miko” en tono rosa, botas rosa pálido con un pequeño peluche en la parte superior, tenis de un rosa brillante, y un grande sombrero de peluche gris.

En el plano enfocado en Young Miko, una mujer se pone en cuclillas para ponerse a la altura de Miko y observarla de cerca, tocando su cabello y hombros. Otra mujer también se pone en cuclillas, apoyando su mano y cabeza sobre el hombro de Miko. Durante esta escena, Young Miko expresa sus letras con gestos y expresiones. Cuando llega el momento de la letra “[l]es doy en colectivo” (01:18), Miko mira hacia las dos mujeres a su lado. Al rapear “[h]ay dinero” (01:20), exhibe sus pulseras de diamantes, destacándolas al levantar su collar de diamantes con dos dedos. Del mismo modo, durante la línea “dura, dura” (01:30), baja el labio con el meñique para resaltar los diamantes en sus dientes inferiores e incisivos.

Luego, mientras interpreta la frase “[c]omo piedra, blanquita papel (uh),” una mujer pasa por delante, visible desde justo debajo de los hombros hasta las nalgas. Miko la observa y extiende su mano para hacerla girar. En la última línea del estribillo “[q]uiere que le dé tijera en el cuarto del hotel (pr),” la escena regresa al plano con la cabeza de Young Miko superpuesta al cuadro de la Mona Lisa, ahora enfocada exclusivamente en Miko, sin las otras chicas a su lado. Ella rapea esta línea con una sonrisa, enfatizando “tijera” alzando las cejas y “hotel” cerrando los ojos, mientras sigue sonriendo mostrando los dientes.



Figura 1.2: Young Miko, “Lisa”, 1:51. Dir. 1K Dojo, 2023

Después del estribillo, llegamos a una parte especialmente interesante: la narrativa agregada, sin música de fondo. La escena comienza con un *black-out*, dejando toda la pantalla en oscuridad. De repente, aparece Young Miko acostada en una cama, flanqueada por dos chicas. Se levanta, todavía vistiendo todo excepto su blusa, ahora llevando un sujetador deportivo que deja al descubierto sus brazos tatuados. En la penumbra, iluminada solo por un foco en ella, resaltan aún más sus diamantes, los destellos en su rostro y su brillo de labios. Dirige su mirada hacia la derecha, pero algo llama su atención frente a ella, así que gira la cabeza hacia adelante. Se escucha un eco “Miko... Miko...” (01:47), lo que la hace fruncir el ceño. Se levanta de la cama y se dirige hacia la voz que la llama. La persona posee una voz profunda que reverbera con eco.

La cámara gira y revela un cuerpo con una gran cabeza falsa. El cabello negro está recogido en un moño, y la figura está sentada detrás de una mesa redonda cubierta por un paño rojo. En el centro de la mesa hay una bola de cristal, rodeada de velas encendidas, una herradura, joyas de perlas, flores azules y rosas, así como otras decoraciones. La figura está rodeada de helechos, con flores rosadas a su izquierda y flores azules a su derecha. Con una voz profunda, la figura dice: “Siéntate aquí, mi reina, ven para acá. Ven para acá, que tengo que decirte algunas cositas” (01:48). Los labios no se mueven. La figura extiende los brazos y hace gestos con los dedos para que Miko se acerque. Aun con el ceño fruncido, Miko obedece y se sienta en la silla.

La persona continúa: “Beba, estás al garete. Que si Daniela, que si Lisa, que si la otra, te tienes que decidir ya, mi santa. Estás a lo loco.” Mientras habla, vemos que lleva guantes

dorados largos con uñas de vidrio 3D elaboradamente decoradas, de color azul y rosa también. La cámara se mueve lentamente y se enfoca en un tazón con cartas de *tarot* al final de la oración. La figura misteriosa entrega a Young Miko una carta y advierte: “Ojo con las tauro’, que esas son candela’.” La escena culmina con la cámara enfocando una vela, hacia la cual Miko se acerca para soplarla, dejando la pantalla en la oscuridad de nuevo.

La música vuelve para el puente musical y vemos de nuevo a Young Miko y las chicas en la cama. La chica que está a la izquierda de la pantalla lleva un top rosa, mientras que la chica a la derecha lleva uno cruzado en color azul. Esta vez, Miko no está en la cama, sino flotando justo arriba. Aunque está oscuro, las luces nocturnas en las mesitas de noche a ambos lados de la cama nos permiten ver algunos detalles: en la mesita de la izquierda de la pantalla hay un celular y unas gafas de sol rosadas, y en la otra mesita, unas gafas de sol azules. Miko *playbackea* la línea “[q]uiero con Camila,” girando la cabeza hacia su lado derecho, y luego hacia la izquierda para la línea “[c]on su hermana” (02:12). En la parte “[n]unca hay drama” (02:17), la pantalla del celular se enciende en la mesita de noche, mostrando un fondo que es una foto de Young Miko con un gorro negro. La chica junto al celular lo revisa durante unos segundos antes de dejarlo nuevamente en la mesita. Miko mueve sus brazos y, al decir “[n]o uso trama,” los apoya sobre su cabeza con los ojos cerrados.

La transición entre dos escenas diferentes ocurre rápidamente al comenzar los dos estribillos con la nueva escena. Vemos a Young Miko afuera, sola y desde un ángulo inferior, debajo de un cerezo japonés en flor. Miko ha cambiado de atuendo para combinar con el árbol, luciendo un pantalón rosa con estrellas plateadas y un *bodywarmer* del mismo color con líneas en forma de corazón. Sus tatuajes son visibles y lleva pulseras de diamantes. En la cabeza lleva una *bucket hat* rosa, manteniendo la pequeña trenza, pero con una banda elástica también rosa. El maquillaje incluye un delineador negro, delineador gráfico blanco debajo de las cejas y brillos en la cara, mientras que sus uñas siguen pintadas de azul. Esta escena se intercala con ella vistiendo el mismo atuendo sobre un fondo negro, junto con la escena previa de Miko y las chicas en la cama.

Durante las tomas de Miko con el atuendo rosa, la vemos bailando y haciendo movimientos con los brazos, levantando el dedo medio y luego formando un corazón con el índice y el medio. En las tomas de la cama, Miko continúa estirándose con los ojos cerrados, a veces cubriendo su rostro. En las tomas exteriores, Miko sigue bailando y expresando sus letras, incluso mostrando dos veces los brillos de sus dientes. Además, barre con una mano sobre la otra y se agacha dos veces para ajustarse el sombrero.



Figura 1.3: Young Miko, “Lisa”, 02:35. Dir. 1K Dojo, 2023

Para finalizar, el outro comienza con otro cambio rápido entre la escena con el fondo negro y la nueva: cuatro chicas sonriendo en un carro naranja, escuchando el estribillo de la canción y cantándolo. La conductora lleva puesta una camiseta rosa y un pantalón azul, con las uñas pintadas de rosa claro. La copilota usa unas gafas de sol blancas y, cuando escucha la letra “[m]uévelo Lisa,” la encuentra *twerkeando* (02:48). Las chicas en la parte trasera llevan una gorra rosa y la otra un *fluffy bucket hat*. Esta última se inclina para subir el volumen de la música, mostrando su reloj de oro y diamantes y sus uñas rosas.

A las 02:51, cambia la toma a la primera escena, frente a la casa, ahora sin las personas saltando la cuerda. Young Miko abre la puerta y salen las dos chicas de la escena de la cama, llevando puestas sus *tops* y gafas de sol en azul y rosa y dos vasos rojos. Young Miko viste su atuendo rosa y tiene su brazo alrededor del hombro de una de las chicas. Caminan hacia la cámara riendo. Luego, hay un cambio de toma a las mujeres en el carro, cantándose las letras entre sí. La toma vuelve a Young Miko y las dos chicas, ahora caminando por la calle (02:58). A las 03:00, suena la bocina del carro y vemos el carro pasar junto a Miko y las chicas. Miko levanta un brazo y parece gritarles algo a las chicas en el carro. Las chicas en el carro miran seriamente por la ventana trasera y luego se ríen y eso es la última toma del video.

Ahora que he proporcionado una descripción detallada de “Lisa,” podemos proceder a la parte final de la segunda etapa: el análisis de la narrativa. Como se puede apreciar en la descripción anterior, en el video de “Lisa,” Young Miko asume el papel principal. En la mayor parte del video está presente, y casi siempre se encuentra en el centro de la pantalla. Interpreta

el papel de la artista, ya que se está representando a sí misma (Rodríguez-López y Aguaded-Gómez, 2014). Así, se presenta como una artista lesbiana, admirada por todas las mujeres y con una gran cantidad de dinero. Esto se evidencia a lo largo del video; primero, por la exhibición de un carro lujoso y una amplia casa completamente blanca y muy ordenada, lo que le confiere una apariencia aún más costosa y elegante. Además, el vestidor lleno de ropa, botas y accesorios destacados crea la impresión de una persona adinerada. Por último, también se exhiben varias veces el collar, las pulseras y los brillos dentales de diamantes.

Miko también expresa claramente su sexualidad en el video. En varias ocasiones, se la ve mirando a las mujeres con una expresión de satisfacción por su apariencia o por lo que están haciendo (bailando, tocándolas y dándoles un beso). Además, hace referencia a tener relaciones sexuales con una o varias mujeres. Esto se refleja en la letra “[p]odemos hacer un *quickie*,” un breve acto de relaciones sexuales (Cambridge Dictionary s.f.-b), acompañada de un gesto de gancho con los brazos, que parece sugerir una tijera. Sus expresiones faciales mientras interpreta la frase “[q]uiere que le de tijera en el cuarto del hotel” expresan felicidad y placer. En este video, la tijera es un símbolo de relaciones sexuales entre mujeres, derivado del verbo en inglés “*scissoring*,” que describe una posición sexual entre dos personas, típicamente asociada con el sexo lésbico, aunque no es exclusivamente practicada por personas con vulvas (Siclait y Talbert 2023; Sylver 2023). En la parte narrativa del video, queda claro a través de una persona misteriosa que tal vez a Miko le gustan demasiado las mujeres, ya que esta persona insinúa que ella está con muchas mujeres y que está “a lo loco” (perdiendo el control de sí misma). Antes de esta escena narrativa, se muestra a Young Miko en la cama con dos mujeres, y luego, en el puente, se la ve flotando sobre la cama. Estas tomas insinúan que Miko ha tenido relaciones sexuales con las mujeres, ya que cuando menciona “[q]uiero con Camila,” mira hacia su derecha y cuando dice “[c]on su hermana,” mira hacia su izquierda, para luego agregar “[y]o le doy a las dos y nunca hay drama.” Lo que les da es placer sexual.

La adoración que sienten las mujeres por ella se refleja desde el principio del video, ya que no hay hombres presentes. La única referencia a un hombre es sobre alejarse de él, como sugiere la camiseta de una de las chicas con la frase “Dump him.” Durante los primeros versos, mientras Young Miko recorre la casa rapeando frente a la cámara, otras mujeres bailan o conversan a su alrededor. A menudo, éstas la miran mientras pasa y muestran felicidad cuando ella les presta atención. Cuando Miko se sienta en el sofá, las otras mujeres se acercan de inmediato para tocarla, y una de ellas le da un beso en la mejilla. Después vemos a Young Miko caminando de la mano de dos mujeres, dirigiéndose a otro lugar. La escena en el vestidor está constantemente rodeada por dos mujeres que la tocan desde atrás y los lados mientras están

en cuclillas. Durante el puente musical, el fondo de pantalla del celular de una chica es una foto de Young Miko, mostrando nuevamente su admiración por la artista. En la última escena, la vemos salir de la casa con las dos mujeres que estaban en la escena de la cama. También se muestra una toma con otras chicas en el carro, cantando las letras de esta canción, mostrando que también les gusta la música que hace ella.

La última parte de este análisis consiste en una interpretación integral del video, respaldada por la información recopilada en las otras dos etapas. Como mencionado antes, Young Miko se presenta en el video como una artista lesbiana, admirada por todas las mujeres y con mucho dinero. Además, la representación de las personas en el video guarda una notable similitud con los videos de reggaeton. Las mujeres que aparecen en “Lisa” también visten con poca ropa, mostrando mucha más piel que Young Miko. Se destacan numerosas tomas que muestran sólo partes de sus cuerpos, haciendo énfasis en los senos y las nalgas, especialmente cuando se mueven durante el baile. Esto refleja una tendencia común en los videos de reggaeton, donde el cuerpo de la mujer suele ser objeto de una sexualización excesiva. La parte narrativa, antes del puente musical, se centra específicamente en Miko saliendo con varias mujeres hasta perder el control. Esta promiscuidad, además de llevar ropa con un toque deportivo, luciendo muchas joyas de diamantes y otras formas de mostrar su riqueza, cumple con muchos de los estereotipos masculinos presentes en los videos de reggaeton.

Aunque Young Miko también es una mujer, existe un marcado contraste, ya que los cuerpos de las otras están notablemente sexualizados, mientras que esto no sucede, o al menos en menor medida, con Young Miko. La ropa de su *outfit* azul, por ejemplo, es tan ancha y holgada que no se puede distinguir su silueta, desviando así la atención de su cuerpo y dejando más espacio para apreciar a la artista de una manera más compleja que a las otras mujeres. En su *outfit* rosa solamente muestra sus brazos tatuados, su pantalón es bastante grueso y su *bodywarmer* convierte la parte superior de su cuerpo en casi un rectángulo. En la escena de la cama tiene puesto un sujetador deportivo y un pantalón, y muestra mucha más piel. Pero debido a que el sujetador es un diseño muy básico, no necesariamente se enfatiza su cuerpo de una manera sexual. Diane Railton y Paul Watson en el capítulo “Masculinity and the Absent Presence of the Male Body” de su libro *Music Video and the Politics of Representation* (2011b) abordan este fenómeno. Destacan que lo importante no es simplemente la falta de ropa en el cuerpo de las mujeres, sino la inaccesibilidad del cuerpo masculino en sí mismo. Se señala que la manera en que la ropa de cada género presenta sus cuerpos nos lleva hacia un punto político, donde las mujeres son moldeadas en una forma femenina exagerada en contraste con la corporeidad amorfa de los hombres. En este sentido, la vestimenta de Young Miko sigue más

la corporeidad amorfa de los hombres.

Se puede observar una diferencia en los movimientos y acciones entre Young Miko y las otras mujeres. En general, las otras mujeres bailan y muestran alegría al interactuar y tocar a Miko cuando tienen la oportunidad. Sin embargo, Miko se limita a rapear frente a la cámara, casi sin prestar atención a las mujeres, quienes muestran una disposición constante para satisfacer sus deseos. El video sigue a Miko en una fiesta llena de posibles objetos de su obsesión mientras que las otras mujeres suelen limitarse a bailar y cumplir los deseos ella. Aunque vale la pena destacar que, en varias tomas, las mujeres disfrutan del ambiente festivo sin la presencia de Young Miko, y hay una escena en la que dos chicas simplemente conversan frente a una pintura; demostrando así que sus vidas no se limitan únicamente a la figura de Young Miko, como en los videos de reggaeton.

Aunque el video adopta muchas características típicas de los estereotipos misóginos de reggaeton, también desafía muchos estereotipos. Esto se evidencia en la elección de colores, como el rosa y el azul, que aparecen en diversas escenas. Young Miko cambia entre diferentes *looks*, destacando su maquillaje y expresión facial en cada uno: desde un aspecto azul con sombras llamativas y delineado gráfico, hasta un estilo más oscuro y luego uno rosado más tranquilo, con toques un poco más *cute*. Los colores rosa y azul se presentan de manera recurrente, a menudo uno a cada lado de la pantalla, con Young Miko en el centro, lo que subraya su capacidad para desafiar los estereotipos de género. La intención del video parece ser mostrar que Young Miko puede adoptar diferentes expresiones de género, mezclando lo masculino y lo femenino. Esta representación está en consonancia con sus declaraciones en una entrevista para *ELLE* (Fonseca 2023). En lugar de pensar fuera de la caja, ella borra los límites de género.

De igual modo, rompe barreras con su expresión de su sexualidad. Si vuelven a mirar este video en el futuro, al menos no habrá incertidumbre sobre qué tipo de personas le gustan: las mujeres. Creo que el hecho de mencionar “tijera” en las letras y los movimientos asociados con esto buscan aumentar la visibilidad de las relaciones lésbicas. Aunque esta postura es inclusiva para todos los tipos de cuerpos, en esta canción se utiliza simbólicamente para representar las relaciones sexuales entre mujeres. Con esta estrategia, se desafía la heteronormatividad dentro del género trap, especialmente en Puerto Rico, donde la visibilidad de artistas no heterosexuales es escasa.

También encuentro fascinante el personaje de la muñeca, que actúa como la adivina en la narrativa de la canción. Me llama especialmente la atención su voz profunda y la forma en que mueve sus uñas. Esta combinación de actuación recuerda a las *drag queens*. La transición

del eco de su voz al momento en que Young Miko flota sobre la cama da la impresión de que ella está soñando con este encuentro. Sin embargo, la adivina es la única persona en el video que critica el comportamiento desenfrenado de Miko con otras mujeres. La persona, con su bola de cristal y las cartas de *tarot*, simboliza la sabiduría y le advierte sobre las mujeres tauro, describiéndolas como candelas. Quizás esta advertencia esté relacionada con el casi choque que ocurre en la última escena, referente al grupo en general o al conductor del auto. La adivina sugiere que Miko debe elegir entre las mujeres, pero desde el principio hasta el final de la canción, Miko muestra su debilidad por ellas: “[h]ablando claro, tengo un problema (achú). Es que rápido me enchulo de las nena’ (muah).”

Aunque el video “Lisa” pueda objetivar a las mujeres, Railton y Watson (2011a) enfatizan que el análisis de imágenes debe considerar su relación con otros ejemplos, evitando categorizaciones simplistas. Se destaca la complejidad de la relación entre el mundo y su representación, y se sugiere que ignorar esta complejidad limita nuestra comprensión de cómo funcionan políticamente las representaciones. Por ejemplo, en los videos musicales de las canciones “curita” (2024), un sencillo de reggaeton, y la canción alegre “princess peach” (2024), se retrata a las mujeres de manera distinta. En “curita,” Miko expresa cariño y atracción hacia alguien que recientemente ha terminado una relación, mostrando interés en cuidar y tratar a esa mujer de manera adecuada. En el video, esa mujer y tampoco los otros personajes son objetivados. En “princess peach” sí hay una toma con su coprotagonista en la cama en ropa interior, pero aparte de eso también está mostrada con más ropa y muestra claramente sus expresiones faciales y acciones, también a veces en el desfavor de la protagonista del video, Young Miko. Por eso, en este video la coprotagonista es retratada de una manera más humana que en el video de “Lisa,” por ejemplo.

En resumen, Young Miko cuestiona las barreras de género y sexualidad en su video musical “Lisa.” Aunque se presenta cierto grado de cosificación de las mujeres, sigue siendo una herramienta efectiva para promover relaciones lésbicas y como un homenaje a todas las mujeres. Este video aumenta la visibilidad no solo de las relaciones entre mujeres, sino también del colectivo LGBTIA+ en general. Además, Young Miko desafía las convenciones con su estilo único, al exhibir deliberadamente los colores rosa y azul simultáneamente en la mayoría de las tomas, reflejando la fusión de feminidad y masculinidad que caracteriza su expresión de género.

5. “AÚN NO HAN ESTUDIADO LOS PODERES QUE YO INVOCO”

5.1 Mariconería caribeña

Villana Santiago Pacheco (pronombre *ella*), conocida en el mundo musical como Villano Antillano, nació en 1995 en Bayamón, Puerto Rico (Parada Borda 2023). A los diecisiete años fue expulsada de su hogar y comenzó a trabajar como trabajadora sexual para mantenerse (Primavera Pro 2023). Durante este período, se adentró en la mezcla de música en su laptop utilizando programas como Mixcraft y FruityLoops. Sin embargo, antes de emprender su carrera musical profesional, decidió cursar estudios universitarios e inicialmente, se matriculó en un grado de arte, pero posteriormente cambió de carrera y se graduó en Relaciones Internacionales (Parada Borda 2023).

El nombre artístico que ha elegido para sí misma, Villano Antillano, al igual que su nombre legal, Villana (que también eligió ella), revela aspectos significativos sobre su identidad. En una entrevista para la revista *Rolling Stone* en español, Villana relata que siempre ha sido bastante rebelde. Por ejemplo, cuenta cómo las personas de su entorno dictaban explícitamente lo que estaba permitido y lo que no en cuanto a la expresión de su identidad de género y sexualidad (Parada Borda 2023). En principio, sus padres no la aceptaron como mujer trans y la echaron de la casa. Ella rompió las reglas, por lo que puede ser vista como una “villana” por quienes no están de acuerdo con su manera de expresarse. Sin embargo, ella no se considera realmente una villana:

Creo que me consideraría, si algo, lo que se conoce como un *anti-hero*, y lo que diferencia a un *anti-hero* de una villana es que sus motivos usualmente suelen ser humanos. Hay una historia de reivindicación y quizá hay algo de justicia, y yo pienso que esa es una causa por la que yo siempre voy a guerrear. Es una causa que generacionalmente heredo porque yo heredo una lucha. (Parada Borda 2023)

Las canciones de Villana reflejan experiencias de su vida, especialmente en lo que respecta a su expresión de género y sexualidad. Aunque su trabajo transmite mensajes de resistencia, ella misma no se identifica como activista:

Yo pienso que en sí eso [mi música] no es político. Lo que es político y lo que lo hace reivindicativo es que a la gente le encojona que yo la pase bien y que yo me sienta rica.

(...). Yo pienso que, sí, mi música encara una resistencia particular, pero no va de eso la letra cuando la escuchas, es una chamaca que la está pasando cabrón. (Primavera Pro, 2023)

En cuanto a la música, Villana se destaca principalmente como rapera, como dejó claro en la misma entrevista:

Llegó un punto en el que, pues, por las cosas de la vida, por la rabia que trae el ser mujer y el que se te nieguen tantas cosas incluso como el derecho a autodeterminarte e identificarte como eres; todas esas cosas se fueron mezclando y me parece que el rap era lógico para mí que ese fuera el medio, ¿no? Como que siempre fue en sus cimientos como un arma para remover conciencias, un arma de concientización social, *if you will*. (Primavera Pro, 2023)

Su inspiración proviene de mujeres artistas: desde que era pequeña, su madre solía escuchar a Missy Elliot y Destiny's Child (Ruiz Terol 2023), y sus ídolos son Ivy Queen y Nicki Minaj (RPTN 2021). En una entrevista con Rapetón, afirmó: “esa energía femenina en el rap siempre buscaba” (RPTN 2021, 10:40). En una ocasión se encontró con Minaj y pensó: “wow, yo quiero ser así de perra” (RPTN 2021, 11:10). En un artículo de Pitchfork, una revista de música estadounidense, Ruiz (2023) escribió sobre el último álbum de Villana: “[f]rom the first to last notes of *La Sustancia X*, she carries a natural swagger, making femme expression gangster and embodying a fresh model of femininity in the process.” Esta “femme expresión,” pero con un toque de “gangster,” también se refleja en su estilo de vestir. Se caracteriza por su cabello largo, sus ojos grandes y tiende a vestir de manera sensual, mostrando mucha piel, como se puede ver en su cuenta de Instagram, @villanoantillano (Santiago Pacheco s. f.).

En una entrevista en el canal de YouTube para Rapetón, cuenta que eligió “*Villano Antillano*” cuando aún se sentía bastante cómoda expresándose con una identidad de género más masculina. Aunque ahora se identifica como una mujer transfemme, no le molesta el nombre y ha decidido mantenerlo (RPTN 2021). Sin embargo, en la actualidad, en muchas de sus canciones como “*Villano Antillano: Bzrp Music Sessions #51*” (2022) y “*VIP*” (2024), se refiere a sí misma como “*Villana*” o “*La Villana*.” Es por ello que en el análisis suelo referirme a ella como Villana en lugar de Villano (Antillano).

La resistencia contra la negación de autodeterminarse e identificarse como eres se manifiesta, por ejemplo, en la canción “*Mujerón*” (2022), donde Villana, en colaboración con su amiga y colega Ptazeta, explora el tema de la hiperfeminidad:

A las mujeres trans se nos espera una hiperfeminidad súper estúpida. ¿Y sabes? Me parece algo súper curioso porque creo que muchas de nosotras lo hemos tomado, como yo por lo menos, lo veo como cinismo también, como ironía. “Ah pues, esto es lo que ustedes quieren, pues yo voy a hacer la epítome de la feminidad,” ¿me entiendes? Voy a estar tan explotada que va a ser hasta un nuevo estándar. (eldiario.es, 2023)

Explica justo después en el mismo video que es como por ejemplo la palabra “mujerón.” Dijo que una “mujerón” es “una mujer que está fuera de liga para todo el mundo y para mí es reservada específicamente para mujeres trans que están en otra, ¿me entiende? Hecha’ completa’, super exquisita’, como una hiperfeminidad terrible” (eldiario.es, 2023). Esta es una de sus formas de reivindicación. Otro ejemplo es relatar experiencias que son una realidad para muchas personas trans: el trabajo sexual: “Hombres literalmente hacen 80 canciones al año sobre gastar pacas [dinero], metérselo a las putas, hacer drogas con las putas, ¡pues yo soy la puta! En el *framework* yo traigo a la mesa esta otra perspectiva. Y por igual es lo que he vivido” (Primavera Pro, 2023).

La segunda parte de su nombre artístico, “Antillano,” la agregó porque siente un profundo orgullo de ser del Caribe. En un video del canal de YouTube de La Disidencia, menciona que lleva consigo mucha “mariconería caribeña,” lo cual, para ella, es sinónimo de “revolución, hermandad, fuerza, supervivencia, familia, amor incondicional, autenticidad, bondad, nobleza, todo lo positivo” (La Disidencia 2023). Asimismo, en la descripción de su cuenta de TikTok, se presenta como “la maricona más odiada del Caribe.” (Santiago Pacheco s. f.-b). Además, al reapropiarse de una palabra que originalmente tiene connotaciones peyorativas, como “maricón,” transforma su significado en una forma de resistencia contra el odio (Castro Córdoba 2019).

Esta “mariconería” también se refleja en su música, donde ella relata sobre su sexualidad y a sus relaciones sexuales. De hecho, aborda el tema del trabajo sexual en muchas de sus canciones, como en “Cuero” (2023), donde trata sobre sus encuentros sexuales con hombres. Sin embargo, en una entrevista con el periódico El Diario, afirmó que para ella “la heterosexualidad es un mito” (elDiarioes, 2023). Este tema también se refleja en la canción “Besties – Remix” (2022), en colaboración con Joyce Santana, Young Miko, YOVNGCHIMI y Luar La L, donde Villana rapea: “[l]a Villana e’ lesbi’. Mujeres en mi DM, todas dispuestas a escribirme.” Otro ejemplo es el siguiente verso de la canción “Cáscara de Coco” (2022): “Mi chama es una sata con fama de hechicera / No se mete con chatas, no se va con cualquiera / Quiere con la Villana que dura la noche entera / Si supiera que estoy puesta pa’ darle cuando quiera a su caldera.” En esa misma canción también rapea: “[l]os nenes y las nenas por Villana se matan.” En una entrevista con *Rolling Stone* en español, confirmó que se identifica como

pansexual o bisexual: “[y]o igual siempre me he considerado una persona por todos los cánones, pansexual, igual bi, no me molesta el *label*, yo pienso que yo soy todoterreno, todo va.” (Parada Borda 2023). Su expresión de identidad en relación con su género y sexualidad se puede leer como una resistencia contra el cisheteropatriarcado.

5.2 Una puta diamante

Ahora que tenemos una mejor comprensión de quién es Villano Antillano y qué la motiva, es el momento de examinar su trabajo. Decidí analizar su video musical de “Cuero” (2023) porque considero que refleja adecuadamente su identidad y autorrepresentación en términos de género y sexualidad. Sus videos musicales en solitario de “Cáscara de Coco” (2022) y “Vocales” (2022) son los más vistos en YouTube, pero “Cuero” es el video más reciente y también fue ella quien lo dirigió, por eso lo elegí (Antillano s. f.).

Como en el apartado anterior, sigo el artículo de Rodríguez-López y Aguaded-Gómez (2014), para analizar la música del video “Cuero” (2023), que tiene una duración de 2 minutos y 45 segundos, mientras que el video en YouTube tiene 3 minutos y 9 segundos. Esto coincide con lo mencionado anteriormente y lo señalado por Oliva, Bidarra y Araújo (2017), sobre extender videos musicales para enriquecer la narrativa visual. La canción sigue la estructura típica del trap (Serato s. f.). Las transiciones se perciben con claridad auditiva.

El video comienza con una narrativa, seguida por la intro de la canción a los 00:11 segundos, que dura hasta los 00:20. Luego, el primer estribillo se escucha hasta los 00:30. A continuación, se presentan tres estrofas consecutivas: una corta, una larga y otra corta, extendiéndose hasta el minuto 01:10. Desde el minuto 01:11 hasta el 01:30, se reproduce el estribillo dos veces. Posteriormente, se presentan dos estrofas largas hasta los 02:10, seguidas nuevamente por la reproducción del estribillo dos veces más. El video concluye con el outro, que se extiende desde los 02:31 hasta los 02:42, seguido por otra parte narrativa que lleva al cierre. En resumen, la estructura de la canción de “Cuero”, excluyendo las partes narrativas visuales, se compone de: intro, estribillo, estrofa, estribillo, estrofa, estribillo y outro (Musixmatch s.f.-a). Además, en el video se incluyen dos partes narrativas: una al inicio y otra al final de la canción.

Continúo con la segunda etapa y comienzo con la puesta en escena. A lo largo de este video, se suceden diversas tomas en distintos entornos. Muchas escenas transcurren en el interior de una casa, con imágenes tanto en el baño como en la cocina, el salón y el balcón. Además, se presentan otras dos escenas; una al aire libre, sobre un carro, y la otra en un supermercado. Tanto Villana como los demás personajes lucen la misma vestimenta de

principio a fin del videoclip, señalando continuidad y cohesión temporal.

La secuencia narrativa inicial tiene lugar en el baño de una casa. La primera imagen que se nos presenta es un plano lateral de Villana frente a un espejo blanco. Villana toca suavemente su cachete con un dedo. Luego, la cámara cambia a una vista desde atrás, todavía capturando su reflejo en el espejo. Junto al espejo, cuelga un pequeño círculo en la pared, decorado con un personaje dibujado. Este personaje tiene cabello corto y castaño, grandes ojos negros con reflejos blancos, y destacan sus cachetes redondeados, de un rojo intenso, así como sus orejas de demonio. Una mujer se detiene en la entrada, la cámara la enfoca y le dice a Villana: “Villa, ¿tú me puedes explicar que carajo hace el pendejo [nombre del hombre] ahí? Como yo me enteré que tú le estás dando el canto nos vamos a tirar cerquillo tú y yo.” La mujer tiene una expresión facial seria y gesticula mucho con las manos, decoradas con largas uñas postizas, para expresar su enojo hacia Villana. Después de pronunciar sus palabras y parecer alejarse, la cámara muestra nuevamente a Villana desde atrás y la mujer ha desaparecido.

La intro de la canción da inicio con una imagen de Villana mirando hacia abajo, una mano colocada en la cintura. Luego, eleva la misma mano hasta la altura de su cabeza mientras se aleja del espejo. Al mismo tiempo, en la pantalla aparece “Cuero,” debajo de eso en pequeño “Villano Antillano,” ambos en color rosa con letras brillantes. La secuencia continúa en un supermercado, donde el título resplandeciente de la canción permanece mientras Villana camina hacia la cámara entre los pasillos, con una mano en su cabello. En los primeros planos, está rapeando la letra. En la última toma, la cámara se enfoca únicamente en su top de mariposa mientras gira ligeramente de un lado a otro.

Antes de adentrarnos en el resto del video, me gustaría describir el estilismo de Villana y, brevemente, el de la otra mujer del baño, así como el de las demás personas que aparecen en el video. Estos estilismos son relevantes para el análisis, ya que forman parte de la performatividad de género y sexualidad. Villana lleva un llamativo top corto rosa anaranjado en forma de mariposa, combinado con shorts azules con volantes. Además, calza unos brillantes tacones altos plateados y luce un gran collar y dos pulseras plateadas, una de ellas con diamantes en forma de la letra “C” junto con un anillo. Su cabello es largo y liso, llegando hasta sus caderas. En cuanto al maquillaje, lleva sombra de ojos plateada, pestañas postizas negras y un delineado suave debajo de los ojos para resaltar su mirada. También lleva mucho rubor y labios de color rosa oscuro con brillo labial, delineador de labios y uñas largas.

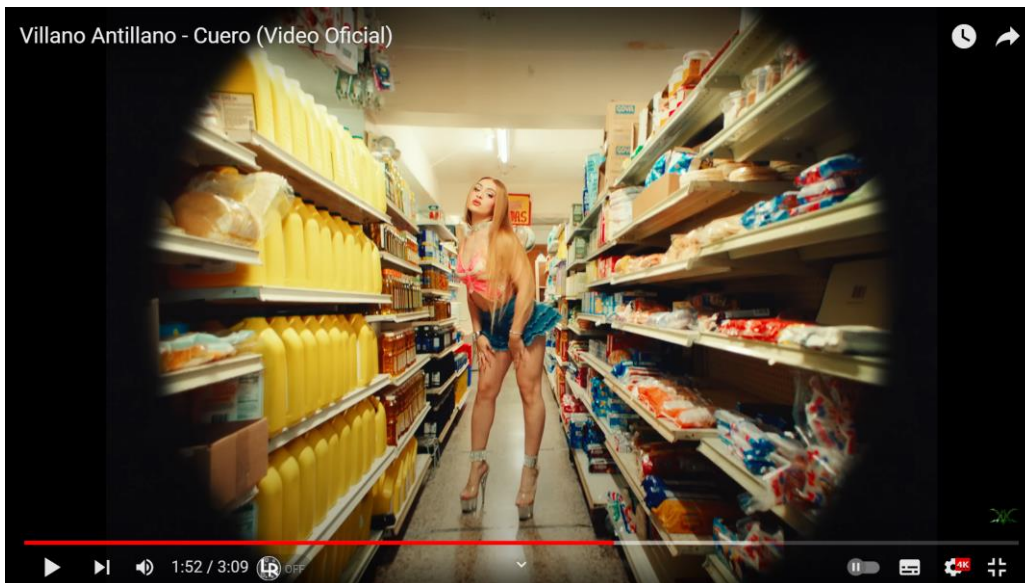


Figura 2.1: Villano Antillano, “Cuero” 01:52. Dir. Villano Antillano, 2023

En varias escenas, destaca un grupo recurrente de personas. Una mujer en particular tiene un papel más destacado en el baño, caracterizada por su atuendo completamente negro compuesto por una prenda delgada con múltiples partes de malla, mostrando un sostén o top de bikini negro debajo. Su maquillaje resalta con sombra de ojos plateada brillante, rubor rosa intenso y labios de tono rosa oscuro, complementados con uñas largas y puntiagudas de color plateado. Otro individuo, vestido completamente de negro, se encuentra junto a Villana en la escena exterior con los carros, llevando pantalones y camiseta negros con la imagen de “Snoop Dogg,” además de varias cadenas y un piercing en la oreja. Además de estas personas, cinco personas más visten en tonos azules y rosas, con algunos completamente de rosa, otros de azul y algunos combinando ambos colores. Todos tienen el pelo largo, muestran mucha piel y usan maquillaje de sombra de ojos plateada brillante, junto con uñas postizas.



Figura 2.2: Villano Antillano, “Cuero” 02:39. Dir. Villano Antillano, 2023

Desde este punto hasta el final de la canción, el video se mueve constantemente entre distintas locaciones: el supermercado, el salón, la cocina, el balcón y afuera con los carros. Los cambios entre escenas son tan rápidos que describiré brevemente cada una. En el supermercado, vemos a Villana en el centro de los pasillos, a veces con acercamientos; también la vemos rapeando frente a un espejo de seguridad desde abajo. Algunas tomas presentan bordes negros, simulando la perspectiva de una mirilla, similar a las películas de James Bond. Fuera, la escena está casi completamente oscura, con una tenue luz desde atrás. Villana y un hombre, vestidos de negro, están acompañados por otras personas, sentadas en los lados de una camioneta, mientras ellos ocupan la parte trasera. En el salón, con bancos y marcos de fotos en la pared, muchas personas bailan en algunas tomas, mientras que en otras se centran en individuos específicos, incluso con tomas enfocadas solo en nalgas que rebotan. La cocina presenta una sartén en la estufa de gas, con Villana a veces sosteniendo una pinza. Por último, en el balcón, las tomas son desde abajo, mostrando a Villana y otras personas bailando frente a la barandilla blanca. La única ausencia es el hombre vestido de negro. Notables objetos en el video incluyen cigarrillos, cámaras y un plátano verde.

Cuando la canción termina, hay otra parte narrativa visual donde vemos a Villana y la mujer vestida de negro en el salón. Están sentadas en el sofá y detrás podemos ver la bandera de Puerto Rico, pero en blanco y negro. Ambas miran hacia abajo (a las uñas de la mujer con vestimenta negro). “Nena, qué bella estas uñas, te las hizo [nombre de alguien]?” Ahora se miran a la cara. La otra mujer responde confirmando la pregunta de Villana (no entiendo qué dice exactamente) Villana: “Tan bellas.” Ambas sonríen y la otra mujer muestra mejor sus

ñas. Luego, se ajusta el cabello y levanta un poco la cabeza, cerrando los ojos. Otra mujer: “Mira, ¿sabes qué?,” dice mientras mueve su cabeza y desliza sus manos por su cabello. Villana: “Dime.” Otra mujer: “Mi macho no se mete a *Grindr* hace tres días...,” dice mientras sigue ajustándose el cabello y sonriendo, y Villana pone una mano sobre su boca. “¿Sabes qué significa eso?” Villana responde: “¿Qué?” Otra mujer: “¡Que me ama!” La risa de Villana desaparece de su rostro y se vuelve seria, girando rápidamente hacia la cámara y enfocando su rostro. Se escucha una risa editada de fondo. Ella mira a su derecha y luego rueda los ojos. Se levanta del sofá, cruza los brazos dos veces y luego se aleja. La otra mujer también mira a la cámara, mueve la cabeza y responde: “Yo pienso que me ama.” El video termina con una pantalla completamente negra y vemos letras rosadas destellantes que dicen: “Dirigido por Villano Antillano.”

Me limitaré en describir los movimientos destacados en relación con género y sexualidad que ocurren cuando suena la canción, desde el primer estribillo, a que son esos movimientos los que resultan relevantes para mi estudio, habiendo cubierto lo sucedido en las partes narrativas y la intro. El video se enfoca en gran medida en el cuerpo, especialmente en el de Villana. Por ejemplo, se centra en sus pechos, a veces mostrándola tocándolos, como cuando suena: “simplemente llego y ellos solitos se pican” a los 01:37, y también en su vientre a los 01:05 cuando suena “lo que no consigo me lo buscan mis amantes.” Pero, sobre todo, hay un enfoque en su trasero. Por ejemplo, justo antes de rapear la palabra “cuero,” a los 0:24 vemos un plano corto de la parte atrás de Villana, quien está moviendo las caderas. A los 0:57, en una toma desde el balcón, podemos ver a más gente, mientras Villana, de espaldas a la cámara, realiza *twerk* frente a la barandilla. Por esta razón, el enfoque se centra completamente en su trasero también. A los 01:22 y a los 01:24, también vemos a Villana de espaldas, haciendo *twerk*. La primera vez, se da palmadas en las nalgas con sus manos, y la segunda vez, lo hace otra persona. En total, hay 15 de estas tomas de Villana distribuidos en diferentes habitaciones, además de tomas de otras personas en las distintas partes del video.

No solamente vemos a personas bailar y nalgas rebotar, sino que en muchas ocasiones también hay gente grabándolo con una cámara. A los 0:26, vemos a dos personas en el salón, una de frente y la otra de espaldas. La persona que está de frente está ligeramente inclinada hacia adelante con un brazo apoyado en su pierna. Con su otra mano, sostiene una cámara y enfoca en la parte trasera de la otra persona. En otra toma (0:26), pero en el mismo segundo del video, vemos a Villana en un sofá, mientras que la persona a su lado está dando un casi-beso a otra persona que está apoyada en el respaldo del sofá. La cámara aparece como objeto directamente siete veces en el video. Además, no es la única manera en que se utilizan las

cámaras en el video. También hay tomas que parecen estar grabadas con la cámara. Por ejemplo, a los 01:17, vemos a una persona grabando a Villana bailando y, un segundo después, una toma un poco más borrosa enfocada solo en Villana. Por último, además de bailar, posar y rapear hacia la cámara de mano, también lo hace constantemente hacia la cámara principal. Esta es otra manera de mostrar la presencia de la cámara.

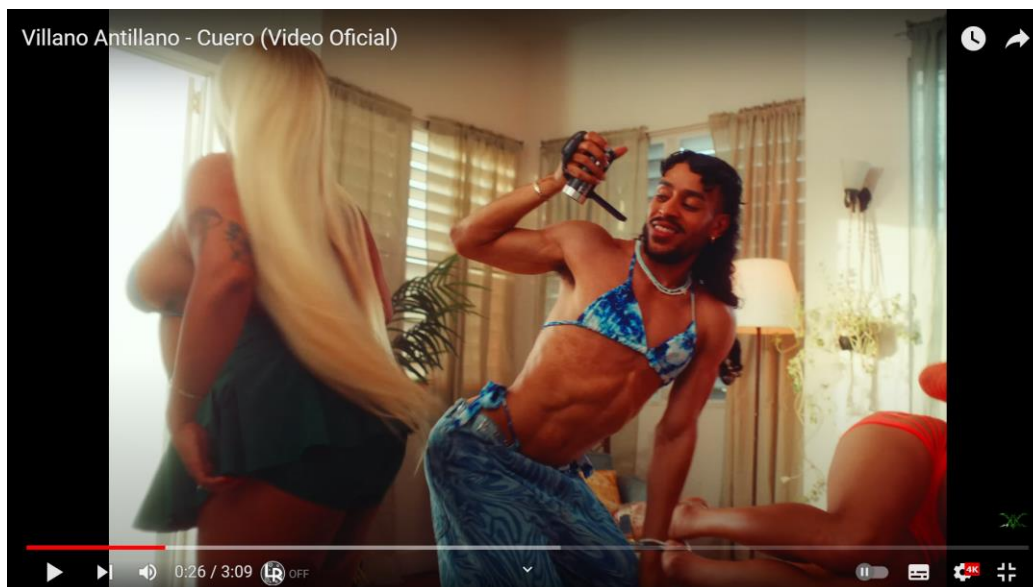


Figura 2.3: Villano Antillano, “Cuero” 00:26. Dir. Villano Antillano, 2023

Otra parte del cuerpo resaltada son los labios y la boca de Villana, así como lo que hace con ellos, también son elementos que se repiten con frecuencia en el video. En el minuto 02:15, vemos a Villana de perfil, con la cabeza inclinada hacia arriba y la boca entreabierta cuando suena la letra: “[l]e gusta le para el huevo.” A su vez, en el minuto 01:16, observamos una toma similar con la misma letra, pero esta vez con su rostro más hacia la cámara, donde rápidamente saca la lengua de su boca y la mueve de arriba abajo a gran velocidad. Cuando rapea “[n]adie se lo mama como yo” a los 0:34, vemos al grupo en el carro afuera. El hombre vestido de negro está sentado y Villana está abajo, de frente a él, con su cuerpo hacia él, pero con la cara hacia la cámara. Ella se levanta lentamente con sus caderas hacia atrás, mirándolas. Luego hay una toma en el supermercado donde ella acerca su puño cerrado, con el lado del pulgar hacia su boca, y luego lo aleja. Vemos estos movimientos cuatro veces: a los 0:42, hace el mismo movimiento del puño con su mano derecha, esta vez mientras presiona su lengua contra su mejilla mientras mueve su mano hacia la boca. Un plano similar lo vemos a los 02:38, donde Villana se mira a sí misma en el espejo de seguridad del supermercado. Con una mano sostiene un plátano verde en posición vertical frente a su boca, con la boca abierta, la lengua fuera y

mirando al espectador. Y una referencia aún más directa la vemos a los 01:55 en el escenario afuera. Suena “[y]o soy una sata, bonita a lo Sukihana” y vemos una toma borrosa con una luz rojiza/naranja dirigida al hombre vestido de negro y a Villana frente a él. Ella está de espaldas a la cámara y vemos sus hombros y la parte trasera de su cabeza, que se mueve hacia arriba y hacia abajo.

Lo último que quería destacar es que en muchas tomas vemos a Villana desde abajo, es decir, ella mira hacia abajo al público espectador del video. Esto ocurre frecuentemente en las tomas desde el balcón y también cuando rapea mientras hace movimientos de brazos. Como en el *close-up* a los 02:03 cuando rapea: “[s]e [Villana] sentó a la mesa y ronca pa que la respeten.” Aquí hace un gesto de pistola con una mano y la agita. Luego se acerca más a la cámara, hace un puño suelto y gira la muñeca mientras mueve el brazo arriba y abajo. Otros ejemplos de esto son cuando dice: “[d]ormirse conmigo es un error de principiante” a los 0:59: hay un *close-up* de su rostro mirando hacia abajo hacia nosotros y luego pasa su uña lentamente por su barbilla hacia abajo con una mirada seria. Otro momento es justo después a los 01:03 cuando dice: “[c]abron, yo soy un diamante.” Ella camina hacia la cámara en el supermercado, hace una vuelta, sacude su cabello y retrocede. Estos ejemplos demuestran que Villana está en control: ejerce cierta jerarquía.

Con todo lo descrito, podemos proceder al análisis de la narrativa. Como en el video de “Lisa,” en “Cuero” la artista ocupa el papel principal. Así, en las tomas grupales, Villana está a menudo en primer plano, hay muchos planos cortos de Villana y en las escenas del supermercado, a veces hay un enfoque extra en ella gracias al borde negro. Además, el hecho de que sea ella quien hace el *playback* del texto para el público resalta que ella es la protagonista. Al igual que Young Miko, Villana también interpreta el papel de la artista, representándose a sí misma (Rodríguez-López y Aguaded-Gómez 2014). Se muestra como una figura muy sexual a la que los hombres se sienten atraídos y de la que ella tiene el control. Es un peligro para otras parejas porque es tan atractiva que todos los hombres quieren estar con ella. Esto se refleja, por ejemplo, en la letra de la primera estrofa donde rapea: “[y] no es mi culpa que a tu macho yo le encantara. Mira cómo baila esta puta de Babilonia.” Según The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints (s. f), Babilonia simboliza la maldad y el pecado. En la *Encyclopedia Britannica*, Matthias (2024) escribió:

In the Book of Isaiah, Babylon is called a “faithful city” that had “become a whore” (1:21). These descriptions are echoed by those of the whore of Babylon in Revelation, which was written about 96 CE. Like the ancient city of Babylon, the whore is an enemy

of God's chosen people; also like the city, she is described as sexually deviant. The seat of idolatry, she is said to have "committed fornication" with the "kings of the earth" (Revelation 17:2) and thus influenced the kings toward evil. (Matthias 2024)

Con su letra "puta de Babilonia", hace una referencia directa a la "whore of Babylon," con lo cual ella se presenta como alguien atractiva que ejerce control sobre los hombres de una manera 'malévola'. Esto también se refleja en la muñequita demonio en la pared del baño y las letras "[y]o soy una sata" y "[e]stás confundido, comido por la demonia."

Presentarse como una puta y muy sexual en el video es evidente tanto en su vestimenta como en sus movimientos. Primero, deja claro en los estribillos: "[é]l sabe de mí, sabe que soy una cuero," una prostituta (Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. s. f.). Es probable que el "C" en su pulsera también represente la palabra "cuero." Además, el enfoque en sus movimientos de cadera se repite varias veces a lo largo del video, y los volantes en la parte inferior de sus shorts hacen que su trasero se destaque aún más. A partir del minuto 01:31, cuando dice "[e]stoy super rica y todo me repica," está inclinada hacia adelante frente a la cámara, con la boca entreabierta y moviendo su trasero de manera sugerente. También se muestran muchas escenas que sugieren que está practicando sexo oral. Se destacan sus labios por el delineador de labios y algunos gestos que hacen que te fijes en su boca. El plátano verde que aparece varias veces en el video también parece simbolizar el pene. Además, a menudo se toca los senos y hay mucho enfoque en su cintura.

Ella también demuestra ser la persona en control debido al hecho de que ella protagoniza y también toma el liderazgo en el video. Frecuentemente se encuentra en primer plano, los demás la siguen en sus movimientos de baile desde el balcón, y el hombre en el video es retratado prácticamente como pasivo. No hace todo por los hombres para obtenerlos, son los hombres quienes van hacia ella: "[l]os macho me aclaman porque no soy puritana. Se mueren por la puti y matan por la charlatana." La buscan porque es "un diamante," de mucho valor. Esto se refleja en su top y *choker* brillantes, así como en su sombra de ojos plateada. Además, se evidencia en sus movimientos ya que, en primer lugar, a menudo mira al público receptor con una mirada seria, realiza gestos agresivos con los brazos al ritmo del rap, y cuando dice que es "un diamante," pasa la mano por su cabello y se aleja con actitud bien *sassy*: ella conoce su valía y eso le otorga control.

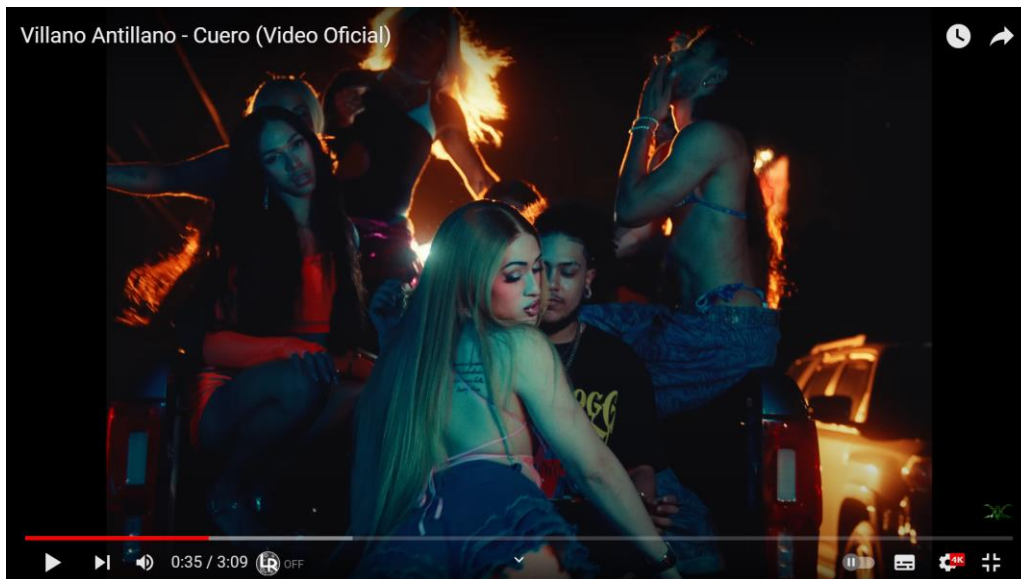


Figura 2.4: Villano Antillano, “Cuero” 00:35. Dir. Villano Antillano, 2023

Ahora que se ha observado todos los elementos importantes del video, se puede dar una interpretación de “Cuero.” En este video, Villana se muestra como una mujer altamente sexual, lo cual se refleja tanto en la letra vulgar como en los movimientos relacionados con ello. Por ejemplo, en varias tomas se enfoca en su trasero mientras realiza el *twerking*, se muestra su cintura de manera sensual y hay muchas tomas de ella tocándose los senos. Estas tomas, en su mayoría en primer plano, implican una descentralización y realce de sus elementos mínimos, según lo señala Sedeño-Valdellós (2012), lo que resulta en que el cuerpo deje de ser percibido como una unidad. La cantidad de primeros planos de las partes del cuerpo de Villana, enfocándose en su trasero, pechos y cintura, es tan alta que sugiere una objetivación de ella. Su manera de vestir también contribuye a esto: muestra mucha piel, su short está diseñado para resaltar sus movimientos de *twerking*, combinado con un top brillante, accesorios brillantes y tacones, lo que la presenta como muy femenina y sexual. Además, se posiciona de manera sugerente y retrata escenas de sexo oral. El plátano verde también se utiliza como símbolo fálico. En relación al sexo oral, el video solo muestra referencias de realizar sexo oral a personas con pene, dando un “*blow job*,” “the activity of giving sexual pleasure to a man by using the mouth on his penis” (Cambridge Dictionary s. f.-a). Centrarse únicamente en mostrarse como una persona sexual desplaza el enfoque de ser vista como un ser humano completo a alguien que solo existe para brindar placer sexual.

A primera vista, esto parece problemático, ya que el estudio de Anzani et al. (2021), titulado “‘Being Talked to Like I Was a Sex Toy, Like Being Transgender Was Simply for the Enjoyment of Someone Else’: Fetishization and Sexualization of Transgender and Nonbinary

Individuals,” confirma que las personas transgénero a menudo son percibidas como objetos o consideradas atractivas únicamente por su identidad trans. Esto les hace sentir que no son vistas como personas reales, sino solo como objetos sexuales. Las personas que participaron en el estudio señalaron que tanto la objetificación sexual como el estrés asociado a ser una minoría influyeron en su percepción de lo que implica la fetichización. Además, según Pornhub, en los Estados Unidos, la popularidad de la categoría de pornografía “transgender” aumentó un 75%, convirtiéndose en la tercera más popular del país (Factora 2022). Este aumento se produjo al mismo tiempo que legisladores/as introdujeron la mayor cantidad de proyectos de ley anti-trans y anti-LGBTQIA+ en la historia del país.

Sin embargo, Villana es muy consciente de la fetichización y tiene experiencia personal con ella, como lo confirma en una publicación sobre el video de “Cuero” en su cuenta de Instagram: “*Mandatory shoutout* a @babypau.pr quien hace meses largos atrás mientras nos dabamos un fili en La de Diego, se sentó conmigo a vacilar muy cínicamente de una realidad que ambas conocemos muy bien y que afrontamos de una manera tan loca; la fetichización” (Santiago Pacheco 2023). En este sentido, el uso de la cámara como objeto, así como otras formas de representar su uso, pueden interpretarse como una referencia a la fetichización, especialmente en el contexto en línea, quizás haciendo alusión a Pornhub. Aunque al principio puede parecer que ella contribuye a esta fetichización, al final se puede leer la hipersexualización, su uso de estar muy explotada, lo que significa arreglada o maquillada en Puerto Rico (Reyes 2023), y el uso de la cámara como ironía y en ese sentido una forma de resistencia contra ella.

Villana mencionó que le gusta “jugar dentro de ese constructo [de performatividad de género]” (elDiarioes 2023, 4:26), lo cual también se refleja en los colores seleccionados para la vestimenta de muchas personas en este video. Por ejemplo, Villana llama la atención utilizando colores rosa y azul, que son tradicionalmente asociados con los estereotipos de género masculino y femenino. Sin embargo, a pesar de esta referencia, se muestra claramente muy femenina. Luego, agrega detalles como diamantes y sombras plateadas para destacar su valor y singularidad, como un diamante, mostrando que está por encima del sistema de género rígido, siendo una mujerón. Además, todas las personas principales en el video, a excepción de las dos vestidas de negro, también llevan colores rosa, azul o ambos, junto con toques de plata. A pesar de esto, es interesante observar que las dos personas vestidas de negro todavía presentan una dinámica diferente: la mujer es la que está siendo sexualizada, mientras que el hombre no lo está. Esto se debe a que la mujer lleva poca ropa y utiliza mucho material transparente, mostrando su cuerpo completo y bailando. Por otro lado, el hombre tiene una

visibilidad menor en la escena exterior, donde se destaca menos su cuerpo debido a la oscuridad y al fondo oscuro. En otras escenas, también se le muestra más atrás y menos visible. Este contraste entre los cuerpos de estas dos personas y la inaccesibilidad del cuerpo del hombre refleja las descripciones de la política de género del cuerpo de Diane Railton y Paul Watson (2011b).

Las personas principales en el video no han sido seleccionadas al azar: además de Villana, todas las demás son artistas que forman parte de la comunidad LGBTIA+ y/o contribuyen positivamente a su visibilidad. En el orden de aparición de la figura 2.2, tenemos a las siguientes personas, como se menciona en la descripción del video de “Cuero” (2023) y en sus respectivas cuentas de Instagram: Vladi (@baddie.vladi) Villano Antillano (@villanoantillano) Villana Lee (@lesbiannette) Romii (thebadbitchguru) Baby Pau (@babypau.pr) Kariel (@karielargenis) y Alberta (@alberta.lamisi). El hombre vestido de negro que aparece en la escena exterior con los carros es Daniel (@danielprendio). Reunir a tantas personas de la comunidad en un video contradice la idea de que son pocas, ya que en realidad hay una gran cantidad de personas dentro de ella. Al mismo tiempo, esto contribuye a mostrar la diversidad dentro de este grupo.

Además de las personas, hay más indicios que apuntan hacia la comunidad LGBTIA+. Un ejemplo es el casi-beso que ocurre alrededor de los 0:26 entre Vladi y Alberta. En la biografía de la cuenta de Instagram de Alberta, podemos ver que se identifica con los pronombres *ella/they* y también se describe como “hada genderbender caribeña de 6 pies 🏳️‍♀️🌈” (LaMisi s. f.). En el contexto de estar en la casa con un grupo de personas que parecen sentirse muy cómodas entre ellas, es plausible que se encuentren en un espacio seguro. Aquí pueden expresarse como deseen, y considero que este casi-beso es una muestra de afecto mutuo. Es importante destacar esto, ya que en Puerto Rico existe una gran cantidad de odio hacia las personas pertenecientes a grupos marginalizados, como las mujeres y la comunidad LGBTIA+ (HRC Staff 2020; Observatorio de Equidad de Género 2024). Un último ejemplo que considero una referencia a la comunidad es cuando Villana Lee menciona la plataforma *Grindr* en la parte narrativa al final del video, donde Villana Lee le dice a Villano Antillano: “Mi macho no se mete a Grindr hace tres días...” *Grindr* es la plataforma de redes sociales más grande para personas gay, bisexuales, trans y queer (Grindr s. f.).

En resumen, Villano Antillano desafía las barreras de género y sexualidad en su video “Cuero”. Aunque al principio puede parecer que contribuye a la fetichización de las personas trans y la hipersexualización de las mujeres en general, esta exageración se puede interpretar al final como una forma de resistencia contra esas mismas problemáticas. Simultáneamente,

comparte experiencias reales, como la prostitución, desde la perspectiva de la trabajadora sexual, en lugar de la habitual perspectiva de los hombres. Además, el hecho de que todas las personas principales en el video formen parte de la comunidad LGBTIA+ y/o contribuyan positivamente a su visibilidad, junto con las referencias a la cultura de la comunidad, demuestra un fuerte apoyo a esta. Con el uso de los colores rosa, azul y plata, Villana, junta con las otras personas, desafían el rígido sistema de género.

CONCLUSIONES

Esta investigación se centró en la autorrepresentación de las artistas puertorriqueñas de música urbana latina Young Miko y Villano Antillano en relación con su género y sexualidad, utilizando como casos de estudio los videos musicales “Lisa” (2023) de Young Miko y “Cuero” (2023) de Villano Antillano. Se empleó un enfoque cualitativo respaldado por la metodología de Rodríguez-López y Aguaded-Gómez (2014) para analizar los videos musicales, con especial énfasis en los cuerpos según la teoría de Sedeño-Valdellós (2012). El objetivo fue analizar cómo Young Miko y Villano Antillano construyen sus identidades de género y sexualidad en sus videos musicales.

En su video musical “Lisa”, Young Miko desafía las normas de género y sexualidad, aunque muestra cierta cosificación femenina. A pesar de esto, el video promueve relaciones lésbicas y rinde homenaje a las mujeres, aumentando la visibilidad del colectivo LGBTIA+. Young Miko también desafía el rígido sistema de género. con su estilo único al fusionar la feminidad y la masculinidad, exhibiendo los colores rosa y azul simultáneamente en la mayoría de las tomas, lo que caracteriza su expresión de género.

En “Cuero”, Villano Antillano desafía las normas de género y sexualidad. Aunque al principio podría parecer que contribuye a la fetichización de personas trans y la hipersexualización de mujeres, esta exageración se interpreta como resistencia. Comparte experiencias reales, como la prostitución, desde la perspectiva de la trabajadora sexual, no de los hombres. El elenco LGBTIA+ y las referencias culturales apoyan a esta comunidad. A través de los colores rosa, azul y plata, desafía el sistema de género.

En resumen, Young Miko y Villano Antillano desafían las normas cisheteropatriarcales y enriquecen la representación de la comunidad LGBTIA+ en Puerto Rico mediante su autenticidad en la expresión de género y sexualidad. No solo se expresan a sí mismas, sino que, a través de sus videos, carrera y colaboraciones, destacan la diversidad dentro de la comunidad LGBTIA+, mostrando así un espectro amplio y vibrante de experiencias y voces.

En relación a los límites del estudio, es importante destacar que un video de una artista no puede representar toda su esencia. Como señalaron Railton y Watson (2011a), un video no puede mostrar todas las complejidades de una artista, su arte y el mundo en el que vive. Sin embargo, se intentó compensar esta limitación mediante la escucha y la lectura de numerosas entrevistas con las propias artistas, con el fin de comprender mejor su contexto personal y social.

El estudio de estos dos videos de dos artistas distintas ha logrado su objetivo de ampliar la conciencia sobre diversas autorrepresentaciones en relación con el género y la sexualidad. Además, se podría decir que el estudio reveló aspectos adicionales a fondo de estas

representaciones. Al poner de relieve la resistencia contra el cisheteropatriarcado y la representación de la comunidad LGBTIA+ en la música urbana latina, esta investigación puede contribuir a la sensibilización y al cambio social. El reconocimiento y la validación de las experiencias de género y sexualidad diversas en la cultura popular pueden fomentar la aceptación y la inclusión en la sociedad en general.

Para futuros estudios, hay potencial de crear un corpus para un estudio más amplio ya que hay más artistas. Young Miko y Villano Antillano son mujeres artistas dentro de la música urbana contemporánea en Puerto Rico y buscan desafiar los discursos dominantes sobre género y sexualidad, aunque no son las únicas. Solá-Santiago (2023) de la revista *Rolling Stone* en español destacó tres otras mujeres que forman parte de esta nueva generación: RaiNao, Paopao y Chesca. Sería interesante también analizar el trabajo de estas tres artistas para también ampliar la conciencia de diversas autorrepresentaciones en relación con el género y la sexualidad dentro de esta nueva generación.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos citados

- Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. s. f. “cuero”. Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico. Consultado el 20 de mayo de 2024. <https://tesoro.pr/lema/cuero>.
- Acosta Lespier, Dra Ivonne. 2014. “Breve historia de Puerto Rico”. EnciclopediaPR, 12 de septiembre de 2014. <https://enciclopediapr.org/content/breve-historia-de-puerto-rico/>.
- Acosta-Santiago, Juliette Marie. 2020. "Politics and its Impact on Code-switching in Puerto Rico." MA in Linguistics Final Projects 11. https://digitalcommons.fiu.edu/linguistics_ma/11.
- Anzani, Annalisa, Louis Lindley, Giacomo Tognasso, M. Paz Galupo y Antonio Prunas. 2021. “‘Being Talked to Like I Was a Sex Toy, Like Being Transgender Was Simply for the Enjoyment of Someone Else’: Fetishization and Sexualization of Transgender and Nonbinary Individuals”. *Archives of Sexual Behavior*, 50 (4): 897–911. <https://doi.org/10.1007/s10508-021-01935-8>.
- Aultman, B. 2014. “Cisgender”. *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 1 (1-2): 61–62. <https://doi.org/10.1215/23289252-2399614>.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York: Taylor & Francis Group.
- Cambridge Dictionary. s. f.-a “blow job”. Cambridge Dictionary. Consultado el 22 de mayo de 2024. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/blow-job>.
- . s. f.-b “quickie”. Cambridge Dictionary. Consultado el 28 de abril de 2024. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/quickie>.
- Carballo Villagra, Priscilla. 2006. “Reggaeton e identidad masculina”. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 3 (4): 87-101.
- Castro Córdoba, Ernesto. 2019. *El trap: Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.
- Cobo Bedia, Rosa. 2015. “El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad”. *Investigaciones Feministas* 6 (diciembre): 7-19. https://doi.org/10.5209/rev_infe.2015.v6.51376.
- Connell, Raewyn. 2009. *Gender in World Perspective*. 2ª ed. Cambridge y Malden: Polity Press. Publicado por primera vez en 2009.
- Coronel, Gilberto. 2023. “Villano Antillano hace historia al ser la primera mujer TRANS nominada a Artista Femenina en Premio Lo Nuestro”. debate, 24 de enero de 2023. <https://www.debate.com.mx/show/Villano-Antillano-hace-historia-al-ser-la-primera->

- mujer-TRANS-nominada-a-Artista-Femenina-en-Premio-Lo-Nuestro-20230124-0236.html.
- Creswell, John W. 2007. *Qualitative Inquiry & Research Design: Choosing Among Five Approaches*. 2a ed. Thousand Oaks: Sage Publications.
- ChartMasters. s. f. “Most streamed artists on audio DSPs”. ChartMasters. Consultado el 16 de abril de 2024. <https://chartmasters.org/most-streamed-artists-on-audio-dsps/?slk=btnspot>.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Traducido por Claudia Gorbman. Paris: Éditions Nathan; New York: Columbia University Press.
- de Lauretis, Teresa. 1991. “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction”. *differences*, 3 (2): 3-18. <https://doi.org/10.1215/10407391-3-2-iii>.
- Diario Libre. 2023. “Las confesiones más íntimas de Tokischa para una revista española: ‘Yo diría que soy bisexual; me siento un poco caníbal’”. Diario Libre, 23 de septiembre de 2023. <https://www.diariolibre.com/revista/musica/2023/09/23/bisexual-y-un-poco-canibal-las-confesiones-de-tokischa/2470412>.
- eDiarios. 2023. “Villano Antillano: ‘Sueño con vivir en un mundo menos mierda’ [COMPLETA]”. YouTube, 10 de junio de 2023. Video, 26:32. <https://www.youtube.com/watch?v=lcVVEaR0EbQ>.
- Escobar Fuentes, Silvia. 2022. “Sexismo y relaciones de género en la música popular contemporánea: reggaetón y grandes éxitos”. Tesis doctoral, Universidad de Málaga. <https://hdl.handle.net/10630/24184>.
- Factora, James. 2022. “Trans Porn Rose 75% In Popularity This Year on Pornhub”. Them, 20 de diciembre de 2022. <https://www.them.us/story/trans-porns-pornhub-popularity>.
- Fiol-Matta, Licia. 2017. *Great Woman Singer: Gender and Voice in Puerto Rican Music*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Flores, Griselda. 2024a. “Billboard Explica: El impacto de Young Miko en los charts”. Billboard, 5 de marzo de 2024. <https://www.billboard.com/espanol/musica/young-miko-impacto-en-los-charts-billboard-explica-1235622374/>.
- . 2024b. “Lista de ganadores de Premio Lo Nuestro 2024”. Billboard, 22 de febrero de 2024. <https://www.billboard.com/espanol/musica/premio-lo-nuestro-2024-lista-de-ganadores-1235612575/>.
- Fonseca, Daniela. 2023. “Young Miko, la nueva ídolo de la Gen Z, es portada de ELLE

- México”. ELLE, 26 de abril de 2023. <https://elle.mx/celebridades/2023/04/26/young-miko-la-nueva-idolo-de-la-gen-z-es-portada-de-elle-mexico>.
- Gallego, Esther. s. f. “Hablando claro, Young Miko tiene enchulado a medio mundo”. Fleek Mag. Consultado el 23 de abril de 2024. <https://fleek.25gramos.com/entrevistas/hablando-claro-young-miko-tiene-enchulado-a-medio-mundo>.
- Gomez Sarmiento, Isabella. 2024. “Young Miko upended norms in Latin pop. On her debut Att.’ She raises her own bar”. NPR, 6 de abril de 2024. <https://www.npr.org/2024/04/06/1243005113/young-miko-new-album-att>
- González, José Luis. 1989. *El país de los cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Grindr. s. f. “About Grindr”. Consultado el 23 de mayo de 2024. <https://www.grindr.com/about>.
- Hall, Stuart. 1973. *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Discussion Paper. Birmingham: University of Birmingham.
- Hellerbach, Miki. 2024. “Here are 14 rappers with ‘Young’ in their name”. REVOLT, 23 de enero de 2024. <https://www.revolt.tv/article/2024-01-23/348705/14-rappers-with-young-in-their-name>.
- Hernández Romero, Nieve y Ari F. Maia. 2013. Músicas populares urbanas, relaciones de género y persistencia. *Musiker*, 20, 207-253.
- Hollows, Joanne. 2000. “Feminism, Cultural Studies and Popular Culture.” En *Feminism, Femininity and Popular Culture*, 38-112. Manchester: Manchester University Press.
- HRC Staff. 2020. “HRC responde a erupción de violencia contra LGBTQ en Puerto Rico”. Human Rights Campaign, 20 de abril de 2020. <https://www.hrc.org/news/hrc-responde-a-erupcion-de-violencia-contra-lgbtq-en-puerto-rico>.
- Jiménez, Félix. 2009. “(W)rapped in Foil: Glory at Twelve Words a Minute”. En *Reggaeton*, editado por Rivera Raquel. Z., Marshall Wayne y Deborah Pacini Hernandez, 252–279. Durham y London: Duke University Press.
- Jiménez Fernández, Cristina, Paola Marín Pérez, Aída Claudia Mousa Fernández y Lucía Patricia Muñoz Miranda. 2020. “Ellas y el trap: el rol de las mujeres tras los géneros urbanos - Generación dos punto cero”. *Generación dos punto cero*, 24 de marzo de 2020. <https://generaciondospuntocero.com/ellas-y-el-trap-el-rol-de-las-mujeres-tras-los-generos-urbanos/>.

- Klein, Naomi. 2018. "There's Nothing Natural About Puerto Rico's Disaster". *The Intercept*, 21 de septiembre de 2018. <https://theintercept.com/2018/09/21/puerto-rico-hurricane-maria-disaster-capitalism/>.
- Kwordb. 2024. "Young Miko - Spotify Top Songs". Kwordb.net, consultado el 29 de abril de 2024. https://kwordb.net/spotify/artist/3qsKSpcV3ncke3hw52JSMB_songs.html.
- LaMisi, Alberta. [@alberta.lamisi]. s. f. "Fotos" [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 23 de mayo de 2024 de <https://www.instagram.com/alberta.lamisi/>.
- La Música. 2022. "Artistas LGBTQ+ Rompen Con la Homofobia Urbana". *LaMusica: Radio, Podcasts, & Noticias*, 6 de julio de 2022. <https://www.lamusica.com/news/artistas-lgbtq-rompen-con-la-homofobia-urbana>.
- Latin Recording Academy. s. f.-a. "Becky G". *LatinGRAMMY.com*. Consultado el 1 de mayo de 2024. <https://www.latingrammy.com/artistas/becky-g/41955-02>.
- . s. f.-b. "Karol G". *LatinGRAMMY.com*. Consultado el 1 de mayo de 2024. <https://www.latingrammy.com/artistas/karol-g/34124-02>.
- . s. f.-c. "María Becerra". *LatinGRAMMY.com*. Consultado el 1 de mayo de 2024. <https://www.latingrammy.com/artistas/maria-becerra/39341-02>.
- . s. f.-d. "Nicki Nicole". *LatinGRAMMY.com*. Consultado el 1 de mayo de 2024. <https://www.latingrammy.com/artistas/nicki-nicole/36694-02>.
- . s. f.-e. "Rosalía". *La Academia Latina de la Grabación*. Consultado el 1 de mayo de 2024. <https://www.latingrammy.com/artistas/rosalia/33084-02>.
- Lewis, Lisa A. 1990. *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lorber, Judith. 1994. *Paradoxes of Gender*. New York: Yale University Press.
- LOS40. 2023. "Estos son los nominados a los Premio Lo Nuestro 2023: de Sebastián Yatra a Rosalía | Música | LOS40". LOS40, 23 de enero de 2023. https://los40.com/los40/2023/01/23/musica/1674498133_361306.html.
- Marshall, Wayne y Raquel Z. Rivera. 2009. "Visualizing Reggaeton: Editor's Notes". En *Reggaeton*, editado por Rivera Raquel. Z., Marshall Wayne y Deborah Pacini Hernandez, 252–279. Durham y London: Duke University Press.
- Matthias, Meg. 2024. "whore of Babylon". *Encyclopedia Britannica*, 12 de abril de 2024. <https://www.britannica.com/topic/whore-of-Babylon>.
- Monroy, Pablo. 2023. "Se anuncian nominados a los Premios Rolling Stone en Español". *Rolling Stone en Español*, 10 de agosto de 2023. <https://es.rollingstone.com/se-anuncian-nominados-a-los-premios-rolling-stone-en-espanol/>.

- Moreno Cazalla, Lourdes. 2023. “El boom de la música urbana latina y la expansión del español a nivel global”. Universidad Nebrija. https://www.nebrija.com/catedras/observatorio-nebrija-espanol/pdf/16_musica_urban_a_latina.pdf.
- Musixmatch. s. f.-a “Cuero”. Musixmatch. Consultado el 10 de mayo de 2024. <https://www.musixmatch.com/es/letras/Villano-Antillano/Cuero>.
- Musixmatch. s. f.-b “Lisa”. Musixmatch. Consultado el 24 de abril de 2024. <https://www.musixmatch.com/es/letras/Young-Miko/Lisa/traduccion/ingles>.
- Nieves Moreno, Alfredo. 2009. “A Man Lives Here: Reggaeton’s Hypermasculine Resident”. En *Reggaeton*, editado por Rivera Raquel. Z., Marshall Wayne y Deborah Pacini Hernandez, 252–279. Durham y London: Duke University Press.
- Observatorio de Equidad de Género. 2024. Feminicidios, Desapariciones y Violencia de Género 2024. San Juan. <https://observatoriopr.org/download/2024-trimestre-i-femicidios-desapariciones-y-violencia-de-genero-2024-30-de-abril-de-2024/>.
- Oliva, Rodrigo, José Bidarra y Denize Araújo. 2017. “Video and storytelling in a digital world: interactions and narratives in videoclips”. *Comunicação e Sociedade*, 32 (diciembre): 459–76. [https://doi.org/10.17231/comsoc.32\(2017\).2772](https://doi.org/10.17231/comsoc.32(2017).2772).
- Pallarés, David. 2022. “Anitta se defiende de los que la acusan de ser una ‘falsa bisexual’”. Shangay, 20 de septiembre de 2022. <https://shangay.com/2023/09/20/anitta-se-defiende-de-los-que-la-acusan-de-ser-una-falsa-bisexual/>.
- Parada Borda, Melisa. 2023. “Villano Antillano: rap, magia y reglas rotas”. Rolling Stone en Español, 11 de junio de 2023. <https://es.rollingstone.com/villano-antillano-rap-magia-y-reglas-rotas/>.
- Pointer, Ashley. 2021. “Trap Music: Where It Came from and Where It’s Going – Berklee Online Take Note”. Berklee Online Take Note, 29 de septiembre de 2021. <https://online.berklee.edu/takenote/trap-music-where-it-came-from-and-where-its-going/>.
- Poncel, María. 2024. “Young Miko: ‘Mi mayor logro en la vida es haberle dicho a mi papi que se acabó el trabajar’”. El País, 20 de abril de 2024. <https://elpais.com/smoda/famosos/2024-04-20/young-miko-mi-mayor-logro-en-la-vida-es-haberle-dicho-a-mi-papi-que-se-acabo-el-trabajar.html>.
- Railton, Diane y Paul Watson. 2011a. *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- . 2011b. “Masculinity and the Absent Presence of the Male Body”. En *Music Video and*

- the Politics of Representation*, editado por Jamie Sexton, 122–39. Edinburgh: Edinburgh University Press.
<https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748633227.003.0007>.
- Ramírez de Arellano Cardona, María Victoria. [@samuraimiko]. s.f. “Fotos” [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 21 de abril de 2024 de <https://www.instagram.com/samuraimiko/>
- Ramos López, María. 2003. *Feminismo y música: Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- Raygoza, Isabela. 2023a. “Bad Bunny Has Spotify’s Most Streamed Album Globally of 2023”. *Billboard*, 29 de noviembre de 2023. <https://www.billboard.com/music/latin/bad-bunny-spotify-most-streamed-album-globally-2023-1235515689/>.
- . 2023b. “How Rapper Young Miko Went from the Tattoo Parlor to Latin Music’s Biggest Stages”. *Billboard*, 22 de septiembre de 2023. <https://www.billboard.com/music/latin/young-miko-latin-rapper-rookie-of-the-year-interview-1235417855/>.
- Recording Academy. s. f.-a. “KAROL G”. GRAMMY.com. Consultado el 1 de mayo de 2024. <https://www.grammy.com/artists/KAROL-G/38087>.
- . s. f.-b. “Rosalía”. GRAMMY.com. Consultado el 1 de mayo de 2024. <https://www.grammy.com/artists/rosalia/251995>.
- Reyes, Sofía. 2023. “Villano Antillano: Todos a mi alrededor habían tratado de impedir mi transición”. *Vogue*, 5 de junio de 2023. <https://www.vogue.mx/articulo/villano-antillano>.
- Rivera, Mell. 2016. “Pal Mundo: el mundo académico ante el reggaetón de los noventas pa’acá”. *Perspectives on reggaeton*, 18.
- Rivera, Raquel Z. 1998. “Cultura y poder en el rap puertorriqueño”. *Revista De Ciencias Sociales* 4 (enero):124-46. <https://revistas.upr.edu/index.php/racs/article/view/8273>.
- Rivera-Rideau, Petra. 2010. “‘Orgulloso de mi caserío y de quien soy’: Race, Place, and Space in Puerto Rican Reggaetón”. Tesis doctoral, University of California.
- Rivera-Rideau, Petra. 2015. *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*. Durham y London: Duke University Press.
- Rodríguez López, Jennifer y Ana Sedeño Valdellós. 2017. “El videoclip y la comunicación socio-política: el mensaje reivindicativo en el video musical”. *Vivat Academia* 138: 1-15. <https://doi.org/10.15178/va.2017.0.1-15>.
- Rodríguez-López, Jennifer y J. Ignacio Aguaded-Gómez. 2014. “Propuesta metodológica para el análisis del video musical”. *Quaderns del CAC*, XVI: 63–70.

- Rodríguez Rivera, Ángel. 2016. “Acumulación Subalterna: cultura, clase, raza y reggaetón”. *Perspectives on reggaeton*, 26.
- Roiz, Jessica. 2024. “Young Miko Brings Blazing Performance to the Desert in Coachella Debut”. *Billboard*, 12 de abril de 2024. <https://www.billboard.com/music/latin/young-miko-coachella-performance-recap-1235655697/>.
- Rolling Stone. 2023. “Estos fueron los artistas que recibieron un reconocimiento en los Premios RSEE”. *Rolling Stone en Español*, 30 de octubre de 2023. <https://es.rollingstone.com/estos-fueron-los-artistas-recibieron-un-reconocimiento-en-los-premios-rsee/#:~:text=Por%20sus%20méritos,%20Villana%20Santiago,Premios%20Rolling%20Stone%20en%20Español>.
- Ruiz, Matthew Ismael. 2023. “Villano Antillano: La Sustancia X”. *Pitchfork*, 17 de enero de 2023. <https://pitchfork.com/reviews/albums/villano-antillano-la-sustancia-x/>.
- Ruiz Terol, Alan. 2023. “‘She is the evolution of reggaeton’: The rise of trans Puerto Rican artist Villano Antillano”. *The World from PRX*, 22 de agosto de 2023. <https://theworld.org/stories/2023/08/22/she-evolution-reggaeton-its-future-also-its-purest-expression-rise-trans-puerto>.
- Santiago, Javier. s. f. “Lucecita Benítez”. *Fundación Nacional para la Cultura Popular*. Consultado el 20 de marzo de 2024. <https://prpop.org/biografias/lucecita-benitez/>.
- Santiago Pacheco, Villana. [@villanoantillano]. s. f.-a “Fotos” [Perfil de Instagram]. *Instagram*. Recuperado el 22 de mayo de 2024 de <https://www.instagram.com/villanoantillano/>.
- . [@villanoantillano]. s. f.-b “Videos” [Perfil de TikTok]. *TikTok*. Recuperado el 27 de mayo de 2024 de <https://www.tiktok.com/@villanoantillano>.
- . [@villanoantillano]. 2023. “‘CUERO’ OUT EVERYWHERE -12 AM 🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍🤍 Se me hizo BASTANTE difícil guardar esta joyita, pero ya mismo deja de ser de mí para ser de ustedes y me da una euforia bien loquíta porque siento que accesa un estado de subconciencia más que cualquier otra cosa, y que de alguna manera también lo transmite. Recuerdo que cuando la montamos sentí un poder bien loco en cómo armamos la producción; gracias a @youngmvertino por apuntarse y por entenderme con mis referencias y mis samples de animé 😊 Gracias a toda mi familia escogida y extendida por prestarse para enseñarle al mundo solo una pizca de nuestra magia. Les llevo en mi corazón, a todas partes. Mandatory shoutout a @babypau.pr quien hace meses largos atrás mientras

nos dabamos un fili en La de Diego, se sentó conmigo a vacilar muy cínicamente de una realidad que ambas conocemos muy bien y que afrontamos de una manera tan loca; la fetichización. Eres una dura mi reina, de corazón te lo digo. LOS BOLETOS DE BABILONIA SALEN MAÑANA A LAS 10 AM !!!! PR!! LINK PA CACHAR BOLETOS EN MI BIO!! CUEROS STAND TF UP!!!!!!!!!! fotografía- @rpmphoto styling- @baddie.vladi DP- @mustafita (💞) casa productora- @septimopiso7 productora- @ni.nicolita maquillaje- @gioscraft cabello- @mangowigs” Instagram, 29 de septiembre de 2023. https://www.instagram.com/p/CxwG01YrKWh/?img_index=1.

Sedeño-Valdellós, Ana. 2012. “Video musical y cultura: propuestas para analizar el cuerpo en el videoclip”. *Vivat Academia* (120): 91-101. <https://doi.org/10.15178/va.2012.120.91-101>.

Serato. s. f. “How to make a trap beat”. Serato. Consultado el 24 de abril de 2024. <https://serato.com/studio/tutorials/how-to-make-a-trap-beat#:~:text=A%20typical%20trap%20structure%20goes,arrange%20your%20scenes%20in%20order>.

Shaviro, Steven. 2022. *Rhythm Image: Music Videos and New Audiovisual Forms*. New York: Bloomsbury Publishing Plc.

Siclait, Aryelle y Sabrina Talbert. 2023. “What Is Scissoring? All About the Sex Position That Actually Works for Everyone”. *Women's Health*, 1 de marzo de 2023. <https://www.womenshealthmag.com/sex-and-love/a28761641/what-is-scissoring/>.

Solá-Santiago, Frances. 2023. “Women in Puerto Rico Are Ending Urbano’s Boys’ Club for Good”. *Rolling Stone*, 21 de febrero de 2023. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/women-puerto-rico-urbano-reggaeton-1234676538/>.

———. 2024. “Everybody Loves Young Miko”. *Rolling Stone*, 13 de marzo de 2024. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/young-miko-puerto-rico-debut-album-karol-g-1234977020/>.

Stonewall. s. f. “List of LGBTQ+ Terms”. Stonewall. Consultado el 16 de marzo de 2024. <https://www.stonewall.org.uk/list-lgbtq-terms>.

Sylver, Lexi. 2023. “Tijeras: La guía definitiva de este acto sexual a menudo incomprendido”. *Promescent*, 31 de julio de 2023. <https://www.promescent.com/es/blogs/learn/scissoring>.

The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints. s. f. “Chapter 35: The Fall of Babylon and the Establishment of Zion”. The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints. Consultado el 19 de mayo de 2024. <https://www.churchofjesuschrist.org/study/manual/doctrines-of-the-gospel/chapter-35?lang=eng#p7>.

- Úbeda, Lara. 2020. “LOS40 Urban: ¿A qué nos referimos cuando hablamos de ‘música urbana’?”. *LOS40*, 14 de abril de 2020. https://los40.com/los40/2020/04/13/los40urban/1586778819_804441.html.
- Vernallis, Carol. 1998. “The aesthetics of music video: an analysis of Madonna's ‘Cherish’”. *Popular Music*, 17, (2):153–85. <https://doi.org/10.1017/s0261143000000581>.
- Villa, Lucas. 2024. “Young Miko Reunites with Feid, Drops Queer Banger with Villano Antillano on Debut Album”. *Remezcla*, 5 de abril de 2024. <https://remezcla.com/music/young-miko-reunites-with-feid-drops-queer-banger-with-villano-antillano-on-debut-album/>.
- Viñuela, Eduardo y Laura Viñuela. 2008. “Música popular y género”. En: Clúa, Isabel, ed. *Género y cultura popular*, 293-325. Barcelona: Edicions UAB.
- Vives Barcelona, Judith. 2020. “¿Qué son las músicas urbanas?” *La Vanguardia*, 26 de noviembre de 2020. <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20201126/49726288816/que-son-musicas-urbanas.html>.
- Wellesley College. s. f. “Petra Rivera-Rideau”. Wellesley College. Consultado el 19 de marzo de 2024. <https://www1.wellesley.edu/americanstudies/facstaff/rivera-rideau>.

Música y videos citados

- AJ+. 2018. *The Women Who Pioneered Reggaeton - And The Women Changing It* | AJ+. 28 de octubre de 2018. Video documental, 8:17. <https://www.youtube.com/watch?v=pdV7cagD59U>.
- Apple Music. 2024. “A Day with Young Miko in Añasco, Puerto Rico | Apple Music”. YouTube, 6 de marzo de 2024. Video, 6:28. <https://www.youtube.com/watch?v=HUIHKdPLibBk>.
- eldiario.es. 2023. “Villano Antillano: ‘Sueño con vivir en un mundo menos mierda’ [COMPLETA]”. YouTube, 10 de junio de 2023. Video, 26:32. <https://www.youtube.com/watch?v=lcvVEaR0EbQ>.
- Elí, Héctor. 2022. “YOUNG MIKO explica su estilo, su método para rapear y su experiencia con Bad Bunny | El Flowcast”. YouTube, 1 de octubre de 2022. Video, 34:40. <https://www.youtube.com/watch?v=cx0Hd2i2OFE>.
- LOS40 Urban. 2023. “YOUNG MIKO: ‘Los diamantes se hacen bajo presión’ | ORIGINALES URBAN Ep. 03, LOS40 Urban”. YouTube, 3 de octubre de 2023. Video, 10:36. <https://www.youtube.com/watch?v=OPZ8d1S42mk>.

- MoluscoTV. 2021. “Villano Antillano educa a Molusco y Ñejo (entrevista histórica)”. YouTube, 15 de febrero de 2021. Video, 37:00. <https://www.youtube.com/watch?v=ZI6vq6HKPoU>.
- Primavera Pro. 2023. “La música como herramienta de resistencia: con Villano Antillano, Lucía Egaña y Judy Cantor Navas”. YouTube, 1 de junio de 2023. Video, 1:12:14. <https://www.youtube.com/watch?v=o5L5L987siw>.
- RPTN. 2021. “Conoce La Historia de Villano Antillano | Rapetón News”. YouTube, 11 de enero de 2021. Video, 27:50. <https://www.youtube.com/watch?v=rYmimJWaqJ4>.
- Villano Antillano. 2023. “Villano Antillano - Cuero (Video Oficial)” YouTube, 29 de septiembre de 2023. Video, 3:09. <https://www.youtube.com/watch?v=8sf5OPyzdMM>.
- Villano Antillano. s. f. *Home* [canal de YouTube] Consultado el 27 de mayo de 2024. <https://www.youtube.com/@villanoantillano/videos>
- Ydrach, Vicente. 2022. “Young Miko es la mejor puñ3ke!!!” YouTube video, 48:55. 26 de julio de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=nYBJGwsxHmY&t=559s>.
- Young Miko. 2023. “Young Miko - Lisa”. YouTube, 3 de marzo de 2023. Video, 3:15. https://www.youtube.com/watch?v=Y7a_s5OCD5A.