



De culos, osos y perreo digital: performatividades disidentes en el regaytón mexa de Javo León (2025)

Pablo Alejandro Suárez MarreroUniversidad Nacional Autónoma de México  <https://dx.doi.org/10.5209/eslg.104463>

Recibido: 17/08/2025 • Aceptado: 09/11/2025

ES Resumen. En este artículo se analizan las performatividades disidentes presentes en el regaytón mexa de Javo León (2025), enfatizando dos ejes simbólicos centrales de su propuesta artística: el culo como espacio político de deseo e identidad y la reapropiación crítica de la figura del oso en las comunidades LGBTQ+. A partir de estos imaginarios, se explora cómo el artista articula una estética sonora y corporal que subvierte la normatividad gay blanca, delgada y masculina, a la vez que construye un archivo afectivo y sexual desde una perspectiva no hegemónica. En la investigación se recurre a una metodología cualitativa con énfasis en herramientas de etnografía digital, considerando la producción, circulación y recepción de los contenidos discursivos de Javo León en plataformas como YouTube, Instagram y Spotify. Para ello, se analizan performances audiovisuales, publicaciones, interacciones con la audiencia y discursos en redes sociales, reconociendo estos espacios como escenarios contemporáneos de socialización, visibilidad y activismo queer. En ese sentido, los videos analizados constituyen una propuesta musical y performativa que confronta las normatividades sexo-genéricas desde un espacio virtual al problematizar la inscripción corpórea y estética de una masculinidad gorda, racializada, afeminada y no normativa en el campo cultural urbano del México contemporáneo. En esta publicación se propone una lectura crítica que trasciende las categorías tradicionales del análisis musical para considerar el regaytón mexa como una plataforma de enunciación subalterna que erotiza, politiza y redefine los márgenes de las comunidades LGBTQ+ a través del goce, el cuerpo y el algoritmo.

Palabras clave. performance, disidencia, regaytón, mexa, osos.

ENG Of asses, bears and digital perreo: dissident performativity in Javo León's regaytón mexa (2025)

EN Abstract. This article analyzes the dissident performativities present in Javo León's (2025) *regaytón mexa*, emphasizing two central symbolic axes of his artistic proposal: the ass as a political space of desire and identity, and the critical reappropriation of the bear figure within LGBTQ+ communities. Drawing on these imaginaries, the article explores how the artist articulates a sonic and corporeal aesthetic that subverts white, thin, masculine gay normativity, while constructing an affective and sexual archive from a non-hegemonic perspective. The study employs a qualitative methodology with an emphasis on digital ethnography, considering the production, circulation, and reception of Javo León's discursive content on platforms such as YouTube, Instagram, and Spotify. To do so, it analyzes audiovisual performances, posts, audience interactions, and social media discourses, recognizing these spaces as contemporary sites of queer socialization, visibility, and activism. In this sense, the analyzed videos constitute a musical and performative proposal that confronts sex-gender normativities from a virtual space, problematizing the corporeal and aesthetic inscription of a fat, racialized, effeminate, and non-normative masculinity in the urban cultural field of contemporary Mexico. The article proposes a critical reading that moves beyond traditional categories of musical analysis to consider *regaytón mexa* as a platform for subaltern enunciation that eroticizes, politicizes, and redefines the margins of LGBTQ+ communities through jouissance, the body, and the algorithm.

Keywords. performance, dissidence, regaytón, mexa, bears.

Sumario. 1. Introducción. 2. Método. Cartografías, lentes y escuchas disidentes. 3. El culo como espacio político del deseo. 4. La figura del oso y la disidencia corporal. 5. Discusiones: señalamientos y denuncias del perreo digital. 6. Conclusiones. 7. Referencias citadas.

Cómo citar: Suárez Marrero, P. A. (2025). De culos, osos y perreo digital: performatividades disidentes en el regaytón mexa de Javo León (2025). *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 5(2), pp. 179-188. <https://dx.doi.org/10.5209/eslg.104463>

1. Introducción

En el entramado de las músicas urbanas contemporáneas, el reguetón emerge no solo como un fenómeno sonoro global, sino también como un campo de disputa simbólica en torno al género, la sexualidad y la raza (Mata-Núñez, 2024). Si bien sus raíces caribeñas fueron históricamente marcadas por la resistencia y la marginalidad (Baker, 2009), su mercantilización reprodujo versiones masculinizadas del deseo sexoafectivo heteronormado. Por lo general, sus actores sociales acudieron a estrategias promocionales que validaron, por sí mismos, la masculinidad hegemónica y la cosificación sexual de la mujer (Santiso, 2019). Estos dos comportamientos socioculturales fueron reforzados mediante propuestas líricas, narrativas visuales y elementos performativos que, a su vez, ratificaron la dominación masculina en dicho complejo de performance (Santiso, 2019).

Al respecto, en el espacio mexicano de la cultura *mainstream* documentado en el informe *Estado de la industria de la música en México* (FIM GDL, 2025), el reguetón mexa emerge como una «[...] reinterpretación de estilos globales desde una perspectiva nacional» (pág. 24). Para ello, artistas como Dani Flow, Bellakath, El Bogueito, Uzielito Mix, Profeta Yao Yao y Smi-Lee fusionaron el género musical primigenio con medios expresivos locales como los sonideros y el lenguaje urbano, para crear una propuesta auténtica que alcanzó 1.8 mil millones de *streams* en 2023 (FIM GDL, 2025). Si bien el crecimiento del reguetón mexa ha sido exponencial en los últimos diez años y las mujeres son quienes lideran su consumo digital (FIM GDL, 2025, pág. 25), esta práctica musical no ha escapado de las propias dinámicas de poder sobre cuestiones sexo-genéricas enunciadas con anterioridad.

En estos enmarañados contextos de consumo simbólico, la aparición del regaytón —una reapropiación *cuir* del reguetón— abre nuevas posibilidades para pensar lo musical como herramienta de subversión y disidencia (Prensa, 2023). Contrario a la propia industria del género musical, donde muchos de sus cultores proponen letras a «las mamis», Alfonso La Cruz destacó por «[...] dedicar un reggaetón a otro jevo» (Emanuet, 2023). Para el artista venezolano radicado en Madrid, el apelativo no es solamente una etiqueta de marketing, sino una declaración de visibilidad y hacer presencia, sin disimular pronombres o utilizar metáforas ambiguas. En varias ocasiones, La Cruz ha enunciado el regaytón como un movimiento más amplio (Emanuet, 2023; Gómez, 2023), donde el propio término pasa a ser un acto artístico de resistencia simbólica dentro de un género musical macho-hetero-normado.

Sin dudas, el artista venezolano abrió espacios para hablar de la representación LGBTIQ+ en la música popular urbana, pero es hasta el 2025 que su propuesta creativa se reformula en el entorno cultural mexicano. Según aparece referido en un reciente *reel* publicado por Javo León en su cuenta de Instagram: «¿Qué pasaría si juntamos el reguetón mexa con la comunidad gay? Como resultado, nació el regaytón: perreo del puercote, pero en versión homosexual.» (León, 2025). En sus propias creaciones, dicho artista se presenta como el «Rey del regaytón mexa», una atribución de índole performativa que lo posiciona simultáneamente como autor, personaje y provocador, dentro de un subgénero musical creado desde la disidencia sexual y estética regional.

Aun cuando no hay información biográfica explícita en el corpus documental sistematizado, Javo León se construye discursivamente como un sujeto *cuir* del contexto mexicano, urbano y digital (figuras 1 y 2). Además, se presenta como un creador de letras homo-eróticas explícitas, que resignifican el reguetón desde una perspectiva anti-normativa. Ello permite abordarlo como parte integrante del movimiento de disidencias sexo-genéricas iniciado por La Cruz desde la música urbana madrileña, con sus respectivos paralelos y diferencias. Por eso, en este artículo se toma a Javo León como un artista que utiliza la parodia, la hipersexualidad y la vulgaridad performativa como dispositivos de crítica social.

Entonces, puede entenderse que es, en sí mismo, un cuerpo hablante que, desde la autoafirmación de su sexualidad y goce, rompe con las representaciones hegemónicas del deseo heterosexual, la masculinidad hegemónica y la propia estética gay. Bajo ese tenor, puede sostenerse que el artista no solo compone canciones, sino también construye un personaje-voz transgresor que desarticula la hiper-masculinidad del reguetón *mainstream* y la estetización normativa del cuerpo *cuir* (Pola, 2020). Para dar cuenta de esto, se analizarán las performatividades disidentes presentes en el regaytón mexa de Javo León, con énfasis en dos ejes simbólicos: el culo como espacio político del deseo y la reapropiación de la figura del oso dentro de las comunidades LGBTIQ+.

Figuras 1 y 2. Capturas de historias publicadas por Javo León al interactuar con su audiencia en Instagram (2025)

Ilustración 1



Ilustración 2



Fuente: elaboración propia en base al perfil de Instagram (@javoleon0).

2. Método. Cartografías, lentes y escuchas disidentes

En su capítulo *Un vistazo a vuelo de pájaro por la musicología feminista/ de género/ queer/ masculinidades* (2025), Yael Bitrán afirmó: «Las investigaciones del género en la música, y los debates que se generan, son ecuaciones abiertas en las que falta mucho por hacer y cuyos proyectos se construyen día a día» (págs. 92-93). En dicha publicación, la autora revisó fuentes bibliográficas fundacionales de la musicología de género, con referentes importantes en el ámbito anglosajón. Además, reconoció la efervescencia de estas áreas de conocimiento en América Latina, con alusión a las contribuciones del giro *cuir* (Pola, 2020) y las epistemologías del sur. Sobre ello, Bitrán declaró: «La musicología queer se deriva de la musicología feminista, pero va más allá, cuestiona a fondo el sistema heteronormativo; incluye posicionamientos desde la musicología gay y lesbiana a las sexualidades disidentes» (2025, p.90).

Como ratifican Pepa Anastasio, Julio Arce y Teresa López-Castilla en *Imaginarios LGBTIQ+ de la música popular en España* (2025): «La relación entre la música popular y aspectos identitarios relativos a la sexualidad precede a la conceptualización de las identidades LGBTIQ+» (pág. 3). Sin embargo, va a ser hasta la última década del siglo XX que emergieron investigaciones relacionales entre ambas prácticas sociales desde campos disciplinares como la musicología y etnomusicología. Los profesores dan cuenta que la investigación de la música popular con perspectiva de género sexo-disidente ha sido fructífera en España, pero que desconocen la existencia de alguna colección de trabajos que sirva de referencia sobre el tema. De ahí que se avoquen a la conformación de un dossier temático homónimo, publicado en la revista *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, como forma de «[...] contribuir al estudio académico de las músicas creadas, sentidas, bailadas y disfrutadas desde el cuerpo y oído queer» (pág. 3); del cual el presente artículo es deudor.

Sin dudas, en aras de conocer los modos en que las personas encarnan subjetividades e ideales musicales como vía de realización individual y/o colectiva, «La musicología queer entrecruza proyectos intelectuales con historias de vida relegadas y suprimidas» (Bitrán, 2025, pág. 91); cuyas construcciones teóricas son postuladas desde experiencias particulares de las personas creadoras, pero también desde los sujetos que las investigan. Al respecto, Bitrán esclarece: «Un aspecto crucial de la musicología queer, gay y lesbiana, ha sido aunar su investigación con el activismo y la performance» (2025, pág. 91). En ese sentido, la noción de performatividad —formulada por Judith Butler (2023) y expandida en clave *cuir* por Marusia Pola (2020)— permite pensar el cuerpo no como esencia, sino como un acto repetido que produce efectos de verdad sobre el género y la sexualidad. Hasta el momento, esta perspectiva ha sido empleada para desarticular las normatividades sexo-genéricas en prácticas musicales que exploran identidades no hegemónicas.

En tanto estrategia retórica, el reguetón ha utilizado los símbolos de la masculinidad marginalizada, de forma simultánea a una crítica a dichas representaciones negativas en contextos específicos. Al respecto, en su artículo *Representando el caserío: Narcocultura y el diario vivir en los videos musicales de reggaetón* (2018), Omar Ruiz abordó el performance de las personas residentes en comunidades relegadas de Puerto Rico, en su día a día, mediante el contenido visual y lírico de catorce videoclips. Ello le permitió interpretar la construcción de identidades asociadas a la narcocultura, con énfasis en un género musical que ha sido criti-

cado por sus representaciones estereotípicas de la violencia, el narcotráfico y el género. Si bien no contiene información explícita sobre la presencia de disidencia sexo-genérica en las prácticas musicales analizadas, el autor asevera que: «Es la re-interpretación de este discurso que la misma acepta y rechaza los parámetros de la narcocultura y la masculinidad marginalizada, de tal suerte que esta estrategia retórica es la que puede interpretarse como una crítica [...]» (Ruiz, 2018, p.231).

Bajo esa misma tesitura, en su tesis *La violencia de género en la música popular bailable cubana: El reguetón como principal exponente* (2019), Hazell Santiso analizó los elementos simbólicos referentes a las identidades genéricas que refuerzan la dominación masculina presente en el reguetón cubano. Para su estudio, la investigadora se enfocó en el espacio geográfico de Santiago de Cuba, así como combinó el análisis de textos de canciones de reguetoneros cubanos con entrevistas realizadas a mujeres consumidoras del género musical. Tampoco Santiso dio cuenta de una práctica disidente al interior de la población estudiada, pero su enfoque metodológico permitió «[...] la reconceptualización teórica, a la vez que se aportan tres conceptos [...] que identifican y nombran otras formas de violencia de género relacionadas e inadvertidas en investigaciones recientes sobre el tema» (2019, pág. 162). Más allá de las categorías iniciales, la investigadora accedió a la emergencia de una marginalidad incrustada, la reimposición masculina sobre-dependiente y de una sobre-dependencia femenina acentuada por la autoimagen. Dichos constructos teóricos se hicieron evidentes a lo largo del trabajo de campo, tal y como se espera hacer a lo largo del escrutinio sobre Javo León.

Para regresar al caso mexicano, en su capítulo *Prejuicio y discriminación al reggaetón* (2021), Marco Chávez indagó en la significación y uso social del género musical, mediante una aproximación transdisciplinaria que involucró la Psicología, Gestión Cultural y Musicología. El autor se interesó por las actitudes hostiles que manifestaron ciertos ámbitos académicos y artísticos ante el auge del reguetón en México, así como los prejuicios expuestos por funcionarios de políticas culturales, quienes condujeron intentos de censura y prohibición de dicha práctica musical. Para contrarrestar la opinión pública, Chávez explicó: «A partir del primer decenio del siglo XXI [...] aumentó la intervención de mujeres cantantes de reggaetón [...] Esto dio como resultado un cambio en el discurso [...] no solo por parte de las mujeres, sino también de hombres» (2021, pp.143-144). Con su investigación, el profesor demuestra que el reguetón no es inherentemente nocivo, sino un género musical dinámico que cambia hacia patrones de interculturalidad, desafiando las precogniciones de quienes lo quieren discriminar, como se evidencia en la misma propuesta videográfica de Javo León.

Ante dicho cambio de perspectiva, en su artículo *Representaciones de género en el videoclip actual. La imagen de las mujeres en el reguetón femenino* (2024), Almudena Mata-Núñez determinó si las cantantes femeninas reproducen los estereotipos de género dominantes en el reguetón comercial, o si generan discursos alternativos a las representaciones de las mujeres como objetos sexuales. Para ello, la autora realizó la triangulación de la información mediante un análisis narrativo audiovisual, con perspectiva de género y la representación icónica de las féminas en quince videoclips de las cuatro artistas más escuchadas en Spotify España entre 2018 y 2021: Becky G, Karol G, María Becerra y Natti Natasha. Finalmente, Mata-Núñez propone que el discurso hegemónico sobre el género en el reguetón puede ser transformado, puesto que «[...] creemos que en los discursos de las mujeres artistas encontraremos un rechazo a las ideas patriarcales, si bien dentro de los límites de un género musical que propugna la sexualidad y el erotismo explícito» (2024, pp.226-227).

En ese mismo orden de ideas, en su artículo *Ella me besó y yo la besé: Cuerpo, performatividad de género y sexualidad en la canción Omelette de Malaka* (2024), Lalau Yllarramendiz examinó los modos en que la propuesta de dicha reguetonera, inserta en la temática *cuir* y la denuncia del acoso sexual, actúa con conducta disruptiva frente a los paradigmas machistas, sexistas y homofóbicos del reguetón cubano. Su análisis lo fundamentó con el entrecruzamiento metodológicos de los estudios intermediales y de performance, así como la performatividad de género, para dar cuenta de una emergencia de la temática gay en la práctica musical nacional; de la existencia de un deseo mutuo y correspondido entre dos mujeres que permite cuestionar la heteronormatividad mediante la propia bisexual; así como el discurso transgresor de Malaka, quien empleó la trinidad performer-performance persona-carácter para representar la relación lésbica como posibilidad de su propia persona. Yllarramendiz sentencia: «[...] si bien hay interrogantes sobre la forma en la que la artista aborda estos temas [...], el propio cuestionamiento [...] es generador de tensiones y resulta una conducta disruptiva en los códigos y paradigmas históricos que el reguetón ha tenido [...]» (2024, p.3).

Por su parte, en su capítulo *Reggaeton e identidades no normativas: Kevin Fret, Chocolate Remix y Bad Bunny desde enfoques de la musicología feminista* (2024), Daniel Moro abordó el reguetón como fenómeno transnacional y su permeabilidad en la articulación de identidades diversas, como vía subversiva de códigos heterosexistas asociados a una noción tradicional de género. Para ello, al investigador analizó las estrategias utilizadas por colectivos LGBTIQ+ que emplean el reguetón como práctica musical para una interpelación social, entendiendo a dicho género musical como un espacio de negociación cultural e identitaria. A partir del análisis del significado de las letras, la estética de sus videoclips, los roles corporales y de género, así como la recepción en plataformas digitales –estrategia analítica similar a la propuesta en el presente artículo– de la obra artística de tres reguetoneros particulares, Moro acude a una crítica de la mirada unidireccional prevaleciente en el reguetón *mainstream*. Por lo que da cuenta de una desidentificación contradictoria en la música de Kevin Fret; la inversión radical de roles y el transfeminismo en Chocolate Remix; así como la emergencia de una masculinidad híbrida en Bad Bunny; quienes «[...] representan diferentes grados de desafiar las convenciones masculinas y femeninas heteropatriarcales, y [...] acentúa[n] su carácter disidente y contestatario» (Moro, 2024, p.190).

En el caso particular de este tercer artista, en su capítulo *Drag Bunny: travestismo, feminismos y reggae-tón* (2025), Roxana Curiel analizó el video y la canción *Yo perreo sola* (2020), como medio para cuestionar las narrativas, prácticas y estéticas de Bad Bunny. Este recurrió al travestismo y el drag como herramientas políticas para cuestionar el patriarcado y la homofobia presente en la música urbana. A pesar de las contradicciones explicadas por la investigadora, la hegemonía del drag en el reguetón estudiado permitió subvertir la norma heterosexual de género; denunciar las agresiones físicas que afrontan las personas femeninas fuera de los preceptos heteropatriarcales; así como el potencial generativo y problemática que tienen las narrativas subalternas, que no anula su capacidad de generar cambios positivos en la sociedad contemporánea actual. Al respecto, la profesora concluye: «[...] el uso contiguo del *drag* y del travestismo no surge de manera acrítica, sino como una propuesta de lectura *cuir* que no radique en la delimitación de conceptos que [...] coexisten sin atender a una geografía con límites imaginados» (Curiel, 2025, p.169).

En diálogo con estas aproximaciones, Martínez-González y García-Ramos (2024) abordan el videoclip *Yo perreo sola* (Bad Bunny, 2020) como un punto de inflexión dentro del reguetón mainstream, al analizar cómo el travestismo, el drag y la escenografía kitsch permiten desarticular —aunque de forma ambivalente— ciertos modelos de masculinidad hegemónica y abrir una “revolución del perreo” centrada en el empoderamiento femenino y la reapropiación del espacio de la pista de baile. Su lectura, basada en el análisis crítico del discurso y los estudios LGBTIQ+, subraya las tensiones entre subversión y reproducción de estereotipos de género, y sitúa el perreo como práctica política situada, no sólo como coreografía sexualizada.

Sin dudas, estas últimas publicaciones sobre el reguetón y la diversidad sexo-genérica han comenzado a visibilizar las formas y modos en que artistas disidentes resignifican la sonoridad del perreo para producir contra-narrativas sobre el deseo, el placer y la identidad en el contexto actual. Bajo ese tenor, en este trabajo se pone en diálogo la obra de Javo León con los estudios sobre masculinidades disidentes, puesto que en su música el artista representa una masculinidad no hegemónica, pasiva, deseosa, periférica, travesti en sus modos y afirmativa en su erotismo (Gutiérrez, 2024). Además, acude al uso del sexo como discurso de confrontación, donde el placer explícito es herramienta crítica y no sólo deseo; lo que se interpreta aquí como una radicalización sexual dentro del reguetón en tanto género musical latino. De igual forma, Javo propone un catálogo de cuerpos excluidos por el mercado gay *mainstream*, pero que en sus performances son celebrados, empoderados y deseados, en tanto corporeidades e identidades no normativas (Moro, 2024).

El presente artículo se basa en una investigación cualitativa de corte etnográfico, centrada en el trabajo digital de Javo León, entre enero y mayo de 2025. El corpus documental incluye performances audiovisuales (Tabla 1), publicaciones gráficas y comentarios de usuarios en las cuentas oficiales que el creador mantiene en YouTube e Instagram, así como las letras de canciones distribuidas a través de su canal en Spotify. De igual forma, realicé entrevistas informales con el artista a través de mensajería directa, así como un análisis crítico del discurso contenido en sus producciones. La etnografía digital —como metodología crítica (Pink, y otros, 2016)— permite observar las formas y modos en que se configuran espacios de afecto, visibilidad y militancia en plataformas digitales, que aquí son entendidas como escenarios performativos donde se negocian identidades sexo-genéricas y placeres anales.

Tabla 1. Registro videográfico del material audiovisual alojado en el canal oficial de Javo León (YouTube, 2025)

Fecha	Obra	Duración	Acceso
11/01/25	<i>Osito</i>	02'41''	https://youtu.be/dstdMBg5Q9c
01/02/25	<i>Oso Peludo</i>	02'38''	https://youtu.be/ug4wrwhuVXQ
04/03/25	<i>Heterocurioso</i>	02'20''	https://youtu.be/n9lu-g8sHxQ
09/03/25	<i>Cariñoso</i>	02'47''	https://youtu.be/38k_uqYSpkM
05/04/25	<i>Toma y daka</i>	02'13''	https://youtu.be/A1GHKVsM9FY

Fuente: elaboración propia

3. El culo como espacio político del deseo

Uno de los elementos centrales en la propuesta estética de Javo León es la reinscripción del culo como eje simbólico de resistencia y erotismo (Sáez & Carrascosa, 2011). Lejos de concebirlo como objeto de burla o vergüenza, como muchas veces lo presenta la cultura heteropatriarcal dominante, el artista lo convierte en signo de afirmación y deseo. En sus temas, el culo no solo baila: interpela. Se trata de una estrategia visual, musical, textual y sonora donde el movimiento desestabiliza las narrativas sobre pasividad y feminización atribuidas históricamente a lo anal en los discursos sexo-normativos (Ordoñez, 2020).

Visualmente, el culo se convierte en el protagonista de la enunciación a través de encuadres cerrados que fragmentan el cuerpo, donde la cámara se sitúa en un primerísimo plano de la acción del perreo de un oso (figura 3). Esta fragmentación, más que deshumanizar, politiza la parte por el todo, convirtiendo al culo en un agente activo que interpela. La estética *camp* y *kitsch*, evidente en la iluminación de neón presente en varios de sus videos (figura 5), el uso de arneses fetichistas (figura 6) y los escenarios cotidianos al artista (figura 4), refuerza la vulgaridad performativa como un acto deliberado. En ese sentido, la cámara no adopta una mirada de juicio, sino de celebración. Al enmarcar el culo (figura 3) y su relacionado beso negro (Ilustración 4) con esta estética, Javo León muestra el deseo y lo produce visualmente, subvirtiendo la pasividad atribuida a lo anal.

Figuras 3, 4, 5 y 6. Fotogramas del material audiovisual de Javo León registrado para este artículo (YouTube, 2025)

Ilustración 3

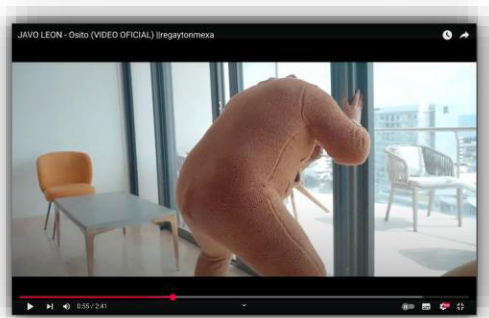


Ilustración 4



Ilustración 5

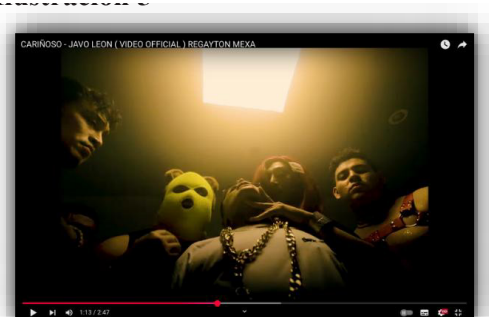


Ilustración 6



Fuente: elaboración propia en base a capturas de los videoclips *Osito*, *Oso Peludo* - Javo León, y *Cariñoso*.

Como se puede apreciar en los videos musicales oficiales de las canciones de Javo León alojados en YouTube, el culo no es sólo un órgano anatómico, sino un símbolo semiótico-político del goce, del poder sexual invertido y del deseo *cuir*. En ese sentido, a través de fórmulas repetitivas, altamente gráficas y desinhibidas, el culo pasa a ser centro del deseo: «Uy qué rico su culito», así como «Te doy duro, en tu culo yo eyaculo». Además, se convierte en lugar de agenciamiento, puesto que no es parte pasiva sino un espacio de acción, placer, resistencia y comunicación; convirtiéndose en símbolo de empoderamiento disidente.

Para ello, se observa que Javo usa lo «vulgar», lo escatológico y lo explícito como formas de resistencia estética. Por lo general, evita los lenguajes cifrados de la cultura gay institucionalizada, optando por una estética de barrio, directa y popular (Arenillas, 2024). Para ello, en la música del artista hay un uso recurrente de lenguaje explícito y soez, centrado en lo escatológico, lo sexual y lo corporal: culo, pito, vergota y me vengo. De igual forma, se identifican las repeticiones de juegos fonéticos (Ejemplo: «Le-le-le lamo la colota») como recurso performativo y lúdico, que intensifica el efecto performático yailable de su música.

Este recurso trasciende lo textual para volverse una estrategia central del componente sónico. La repetición tartamudeada de la sílaba («Le-le-le»), procesada con un *autotune* notorio, se acopla rítmicamente al *dembow*, funcionando como una percusión vocal que mimetiza el acto físico del perreo o la propia penetración. Este aspecto puede entenderse, en efecto, como el porno auditivo que el artista promete al inicio de la canción *Osito*. La voz misma se vuelve escatológica, a lo que se suman vocalizaciones no-verbales que saturan la mezcla: gemidos, risas y, notablemente, la exclamación «¡Me vengo! ¡Ay Papi!», con que cierra *Toma* y *daka*. Dichos elementos borran la frontera entre la enunciación musical y el archivo sonoro del sexo, llevando el performance del deseo al plano auditivo y respondiendo a la necesidad de analizar el componente sónico del regaytón mexa.

Además, en los documentos analizados se encuentran referencias a jerga *cuir* y popular: putito, osos, mámamelo y me corro; así como la inclusión de frases propias de la cultura digital y sexual gay contemporánea: manda ubi, GPI, «traigo tussy, traigo Molly». Ello es rematado por Javo cuando se ríe de la homofobia internalizada y del deseo enclosetado: «Por darme un mameluco no te vuelves homosexual»; para desmontar el binarismo hetero/homo y plantea la fluidez sexual como práctica cotidiana, festiva y no culpable del placer anal. En ese sentido, canciones como *Heterocurioso* desestabilizan la masculinidad hegemónica (Fuller, 2018), mientras que en otras como *Cariñoso* se tematiza el trabajo sexual masculino; entrelazando la precariedad con la necesidad afectiva como crítica a las relaciones mercantiles del deseo gay.

En definitiva, Javo convierte el culo en un sitio de afecto, humor, placer y estética *cuir*. Desde una lectura crítica (Sáez y Carrascosa, 2011), el culo en estas letras es también un lugar de subversión del mandato fálico-hetero-normado. Su centralidad invierte las jerarquías sexuales dominantes porque lo anal se vuelve lo visible, lo dicho, lo deseado y lo repetido en las relaciones establecidas con y desde sus canciones. En ese sentido, el culo es aquí un espacio de agencia política *cuir*, que recodifica el lenguaje hiper-masculinizado del reguetón y lo transforma en una herramienta de goce no reproductivo, de crítica social y de imaginación erótica alternativa. Si en *Yo perreo sola* el perreo se convierte, como señalan Martínez-González y García-Ramos (2024), en una herramienta para que las mujeres se reapropien del espacio del club y establezcan

límites claros frente al acoso masculino, en el regaytón mexa de Javo León el movimiento del culo desplaza ese gesto hacia una politicidad abiertamente marica y anal. El centro de gravedad del perreo ya no es la autonomía femenina en la pista, sino la visibilización de un deseo homosexual explícito, pasivo y gozoso que reivindica la penetración anal —y su sonoridad obscena— como tecnología de resistencia y archivo afectivo cuir.

4. La figura del oso y la disidencia corporal

Otro eje clave en la propuesta del artista es la reapropiación crítica de la figura del oso (Ávila, 2019). Tradicionalmente asociada con una subcultura gay centrada en la exaltación del cuerpo grande, peludo y masculino, muchas veces han sido excluidos de los cánones de belleza predominantes (delgado, musculoso, lampiño). Sin dudas, esta categorización también ha reproducido exclusiones hacia expresiones feminizadas, racializadas o no occidentales. Javo León subvierte estas limitaciones al incorporar una estética de oso afeminado y racializado, que desafía la dicotomía entre virilidad y pluma (figuras 7, 8, 9 y 10).

Figuras 7, 8, 9 y 10. Fotogramas del material audiovisual de Javo León registrado para este artículo (YouTube, 2025)

Ilustración 7

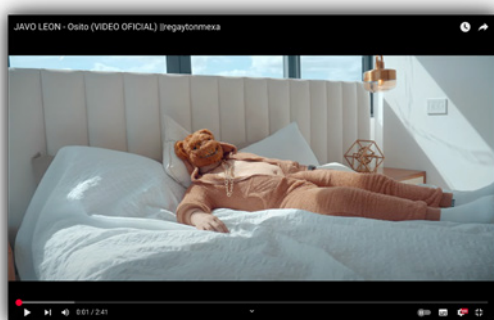


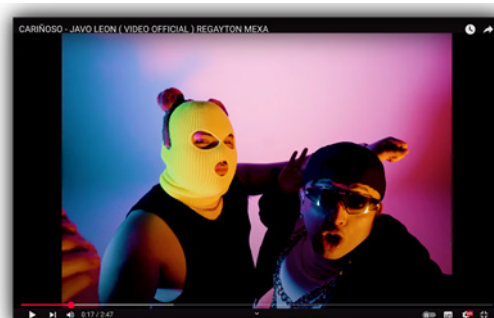
Ilustración 8



Ilustración 9



Ilustración 10



Fuente: elaboración propia en base a capturas de los videoclips *Osito*, *Oso Peludo* - Javo León, y *Cariñoso*.

Lo que se aprecia en los fotogramas no es simplemente la presencia de un cuerpo gordo, que ya es un acto de disidencia contra el gay hegemónico (Laguna, 2022), sino el performance de una masculinidad que renuncia a la virilidad que la propia subcultura a veces exige. Por ejemplo, en la Ilustración 7 encuentro a un oso recostado en una cama, con una pose de vulnerabilidad y recepción, vistiendo un atuendo que evoca la lencería asociada a su rol dentro de la comunidad. Su gestualidad, visible en las Ilustraciones 8 y 9, es deliberadamente sumisa y afeminada, contradiciendo la ausencia de musculatura con una presencia escénica que celebra la pluma. De esta forma, considero que su disidencia corporal es doble: no solo es gordo, sino que es un gordo afeminado, un oso que baila, perrea y se expone (Ilustración 10) desde un lugar de enunciación que defino como erotización del cuerpo disidente.

Bajo ese tenor, se identifica que la figura del oso es central en la narrativa multimedial del artista. Javo reconfigura esta identidad en varios niveles discursivos. Sonoridad, textos e imágenes provocan una erotización explícita donde el oso es deseado, penetrado, lamido, montado: «Ese oso, bien sabroso, con el culo bien carnos», «le mamo todo el culo». De igual forma, aborda al oso como figura afectiva e identitaria, que no solo se trata de un cuerpo deseado, sino de una comunidad en particular: «llegó el rey de los ositos», «Javo El León». Y, además, recurre a una parodia *camp* y subversiva, estableciendo una ironía deliberada en vincular osos con personajes infantiles: «Winnie Pooh» y «el oso Yogi»; desestabilizando distinciones que reproducen el sistema binario heteropatriarcal entre lo puro/impuro, lo infantil/lo sexual, lo grotesco/lo erótico.

Esta parodia *camp* no es meramente textual, sino que puede entenderse como una estrategia sonora clave. Al evocar a «Winnie Pooh» y «el oso Yogi», no solo Javo León recurre al intertexto, sino que su *flow* y forma de enunciar se tornan a menudo más lúdico o caricaturesco, contrastando con el *beat* denso del *dembow*. El componente sónico de su voz se convierte en una herramienta performática para encarnar esa ironía. El juego de palabras identificado en la letra de *Osito*, «Se parece a Winnie Pooh, pero medio [pooh]», donde la última palabra es un silencio cargado que la audiencia completa con «puto», es un evento puramente sónico

y participativo. Es aquí donde puede apreciarse que la sonoridad que menciono se vuelve subversiva, al usar la cadencia infantil para hablar de lo grotesco y lo erótico, al mismo tiempo.

Al reapropiarse del oso como figura de deseo, el artista politiza la gordura, la pilosidad, el cuerpo maduro y no normativo. Los cuerpos marginales en el imaginario gay son, en su creación, espacios centrales del placer y la performatividad *cuir*. Mediante la celebración de un cuerpo gordo, peludo y jugoso convertido en objeto de deseo y orgullo, el artista subvierte el canon del «macho alfa» musculoso y joven del reguetón heterosexual, pero también el de ese «gay hegemónico»: joven, blanco, mamado y euro-centrado (Laguna, 2022). Bajo ese tenor, el cuerpo masculino gordo, peludo, pasivo, con «colota», «piernotas» y «culo carnoso» se convierte en emblema de políticas anales (Sáez y Carrascosa, 2011), en contraste con ideales fitness o hegemónicos de belleza gay.

Antes de concluir, conviene puntualizar que la penetración y el sexo explícito de, por, para y entre osos son descritos como formas de afecto, gozo y empoderamiento, lo que resignifica prácticas consideradas marginales o denigrantes dentro de la cultura dominante (Sáez y Carrascosa, 2011). Frases como «vamos a hacer porno auditivo», y la constante repetición de directivas auditivas (Ejemplo: «bájame el pellejo», «toma y daka») construyen una erótica performativa en torno al oso, muy cercana al perreo como resistencia encarnada (Ordoñez, 2020). En ese sentido, en las canciones analizadas se produce un desplazamiento del centro del reguetón comercial caribeño-colombiano hacia experiencias *cuir* mexicanas (Pola, 2020), localizando el deseo, el goce y el lenguaje en cuerpo subalternizados: osos, gorditos, pobres y jotos.

5. Discusiones: señalamientos y denuncias del perreo digital

Como complemento al análisis performativo previo, la metodología de etnografía digital se aplicó al estudio de la recepción del material audiovisual en la plataforma YouTube. El análisis cualitativo de todos los comentarios principales publicados por personas que audiovisitaron los cinco videoclips que componen el corpus documental (Tabla 2) corrobora los ejes teóricos de la investigación: el oso como disidencia y la politización del culo. Además, revela categorías emergentes que demuestran la existencia de una comunidad digital activa en torno al artista.

Tabla 2. Cantidad de comentarios en el material audiovisual analizado (León, Soy javo león, 2025).

Obra	Comentarios	
	Publicados	Principales
<i>Osito</i>	97	71
<i>Oso Peludo</i>	27	21
<i>Heterocurioso</i>	83	46
<i>Cariñoso</i>	20	12
<i>Toma y daka</i>	16	15
Analizados		165

Fuente: elaboración propia con fecha 11 de noviembre de 2025.

El culo como espacio político y el uso de lenguaje explícito del artista en sus letras, es recibido por la audiencia con una celebración de la transgresión. Lejos de ser un tabú, la franqueza lírica es vista como una forma de autenticidad. Un comentario en *Toma y daka* encapsula esta recepción: «Al fin un reguetón que hable de sacar y meter cosas con el cual me puedo identificar». A su vez, la audiencia participa activamente en esta erótica explícita, citando fragmentos de las letras como «Me encanto la parte, ¡¡bájame el pellejo!!» de *Osito*, y conectando la música con su propia práctica sexual: «Que rico hasta se antoja hacerlo con esa canción de fondo 😍😍😍», en *Toma y daka*. De igual forma, los hallazgos confirman que la figura del oso opera como un potente punto de identificación comunitaria.

La audiencia de este nicho expresa una gratitud explícita por la representación, indicando un vacío previo. En ese sentido, son recurrentes comentarios como «Por fin, algo para nosotros los ositos. 🐻 Maas por favor» en *Osito* y «Jajajajajaja nunca me habían cantado una rola tan mía jajaja soy oso versátil» en *Oso Peludo*. Esta identidad no solo es celebrada en ambos vídeos referidos con la reiteración de un comentario como «Arriba los ositos 🐻🐻🐻», sino que el deseo hacia estos cuerpos es validado por otros miembros de las comunidades LGBTIQ+. Ejemplo de ello son las publicaciones «Los flaquitos amamos a los osos» y «Ese oso si está antojable, que ganas ❤️», documentadas en *Osito*. Por tanto, la obra artística de Javo León cumple una función de archivo afectivo donde participantes de una comunidad sexo-diversa particular se autoreconoce en su música y se celebra (Hernández, 2023).

El análisis de la recepción del video *Heterocurioso* revela una función social que excede el propio texto. La audiencia valida la letra como un reflejo de una experiencia vivida y verificable con comentarios relativos a «Esta canción es de la vida real» y «Mentiras no son». Más importante aún, los usuarios se apropian de la canción como un artefacto cultural para interpelar a otros, gestionar sus propias experiencias de vida o usarla con humor crítico. Esto se observa en publicaciones como: «Se la voy a dedicar a mi vecino casado 🗿🗿🗿», «Es momento de cantar a todo pulmón closeteros jaaa» y «Saludos a los “heteroflexibles” jejeje muy cierto la letra». En ese sentido, *Heterocurioso* se convierte en una herramienta de perreo digital que señala y, en múltiples ocasiones también denuncia, las tensiones de la masculinidad hegemónica.

Sin dudas, también los datos cualitativos muestran que la audiencia ha adoptado y legitimado, de forma activa, el término propuesto por el artista con comentarios como: «Que empiece la era del regayton mexa 🤝❤️» en *Osito*; «#RegaytonMexa, me encanta!!» en *Oso Peludo*; y «me encanta este ritmo del regaetoon mexa 🤝» en *Cariñoso*. Finalmente, la recepción demuestra la inserción de la obra en las prácticas de escucha y socialización. Por un lado, se manifiesta un deseo recurrente de trasladar el perreo digital al espacio físico festivo: «ya quiero ir de antro y escucharlo» en *Osito*, así como «hora de ir al antro a dar toma y taka» y «Trae bien ambiente se antoja ir al antro», ambos en *Toma y daka*.

Por otro, existe una demanda insistente de la distribución de las canciones de Javo León en plataformas de *streaming*, con publicaciones como «URGEEEE EN SPOTIFYYYYYYYY ❤️» en *Heterocurioso*; «Faltan en spotify para descargarlas» en *Oso Peludo*; y «Cuando en Spotify papi» en *Osito*. Ello evidencia el deseo de la audiencia de integrar la música en sus archivos afectivos y *playlists* personales, completando el ciclo de su práctica como artefacto cultural (Hernández, 2023).

Como evidencia de su carácter transgresor, el espacio de comentarios también funciona como un campo de disputa. Se documentó la presencia de comentarios explícitamente homofóbicos como «Por música como esta Estamos jodidos inche vatos puñetas» en *Heterocurioso*; «Como vrga acabé viendo esta madre.l.» en *Cariñoso*; y reacciones de rechazo como «🤢🤢🤢🤢🤢» en *Osito*. Sin embargo, estos no invalidan el análisis acá expuesto, sino que confirman la naturaleza subversiva de la propuesta del artista. Estas publicaciones demuestran que el regaytón mexa de Javo León está logrando interpelar y desestabilizar la normatividad, cumpliendo su objetivo de disidencia.

6. Conclusiones

Las prácticas performativas de Javo León deben entenderse como actos de resistencia cultural que operan simultáneamente en el plano del sonido, la imagen y el algoritmo. Su presencia en YouTube, Spotify e Instagram no responde únicamente a fines de distribución musical, sino a una estrategia de militancia *cuir* digital donde se entrelazan lo corporal, lo erótico y lo político. A través del análisis del culo como espacio político del deseo y la figura del oso como disidencia corporal, este artículo ha argumentado que la propuesta musical y performativa del artista articula una estética subversiva que politiza el goce desde los márgenes de las comunidades LGBTQ+.

Pero esta militancia *cuir* no es un acto en solitario, sino un diálogo que la comunidad digital recibe, valida y activa. El análisis de la recepción demuestra que la audiencia no es pasiva: expresa gratitud por la representación del oso, adopta y legitima la etiqueta regaytón mexa y, de forma crucial, se apropia de canciones como *Heterocurioso* como herramientas del perreo digital que aquí se proponen, para la denuncia social y el humor. Así, la insistente demanda de su distribución en plataformas de *streaming* confirma la creación de un archivo afectivo que la comunidad desea integrar a su cotidianidad. Incluso los comentarios de odio funcionan como un termómetro que confirma la naturaleza subversiva y eficaz de la propuesta disidente del artista.

En las canciones analizadas se coloca al deseo homosexual masculino al centro de la narrativa. Para ello, el cuerpo masculino pasivo, deseado y penetrado, se convierte en el foco, desplazando el fetiche femenino dominante en el reguetón. Además, se aprecia una clara reapropiación del lenguaje y prácticas hiper-masculinizadas: belicoso, trozo y zampada de verga; desde una perspectiva *cuir* anti-normativa. Sin duda, en algunos momentos se erotiza al varón heterosexual que oculta sus deseos homosexuales, generando un discurso transgresor que cuestiona los límites de la identidad sexual y los mandatos tradicionales de género.

Se considera que su propuesta creativa se inscribe en una genealogía de estéticas *cuir* latinoamericanas, donde el exceso, la parodia, el *camp*, el sexo y el humor se utilizan como estrategias de confrontación política ante el capitalismo rosa, el racismo epistémico y la homonormatividad neoliberal. En el actual mundo digital, esta propuesta habita el algoritmo desde una posición periférica, pero viralizable, donde su erotismo paródico se convierte en un acto radical de visibilidad *cuir*, capaz de circular por redes sociales y plataformas musicales como Instagram, YouTube y Spotify.

7. Referencias citadas

- Anastasio, P., Arce, J., & López-Castilla, T. (2025). Presentación. Imaginarios LGBTQ+ de la música popular en España. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, V (1), 3-4. <https://doi.org/10.5209/eslg.103169>
- Arenillas, S. (2024). Hibridaciones de la masculinidad a través de las estéticas de lo gay en el rock español: el caso de Ilegales, Plateros y Tú y Tam Tam Go. *Clepsydra* (26), 89-113. <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2024.26.06>
- Ávila, A. (2019). *Hermenéutica de los bear en México: identidad, relaciones de poder y conciencia discursiva*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3489770>
- Baker, G. (2009). Reguetón a lo cubano: ¿una agresión a la cultura nacional? *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 16, 149-165. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45866>
- Bitrán, Y. (2025). Un vistazo a vuelo de pájaro por la musicología feminista/ de género/ queer/ masculinidades. En D. Comisarenco, *Estudios de género y artes* (págs. 77-94). Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Butler, J. (2023). Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios Avanzados de Performance* (págs. 51-90). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- Chávez, M. (2021). Prejuicio y discriminación al reggaetón. En R. Alonzo, B. Brambila, & M. Chávez, *Investigaciones transdisciplinarias de gestión cultural en Latinoamérica* (págs. 135-178). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Curiel, R. (2025). Drag Bunny: travestismo, feminismo y reggaeton. En E. Serret, J. Sánchez, & F. Vélez, *Teoría queer/cuir en México: disidencias, diversidades, diferencias* (págs. 167-192). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa.
- Emanuet, P. (19 de agosto de 2023). *La Cruz, el rey del reggayton: En Venezuela mi música es imposible*. Recuperado el 16 de noviembre de 2025, de El Confidencial: https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-08-19/la-cruz-reggayton-venezuela_3718018/
- FIM GDL. (2025). *Estado de la industria de la música en México*. Guadalajara: AMPROFON.
- Fuller, N. (2018). *Difícil ser hombre. Nuevas masculinidades latinoamericanas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gómez, A. (24 de julio de 2023). *La Cruz: He naturalizado mi normalidad: soy gay y hablo de mis vivencias*. Recuperado el 16 de noviembre de 2025, de Shangay: <https://shangay.com/2023/07/24/alfonso-lacruz-quitate-ropa-regayton-entrevista/>
- Gutiérrez, J. (2024). El gesto como dispositivo metodológico: prácticas pedagógicas y artísticas para reconocer las masculinidades. *Cadernos Pagu* (72), 01-17. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8679015>
- Hernández, C. (2023). *El archivo sonoro de artistas LGBTQ+ que experimentan con el sonido. Una aproximación desde la escucha etnográfica*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Música. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3686500>
- Laguna, Ó. (2022). Hombres gay: entre los desplazamientos y la reproducción del modelo de masculinidad hegemónica. En S. Brito, R. Azócar, L. Bsualto, & C. Flores, *Masculinidades y sexualidad en deconstrucción* (págs. 79-91). Santiago de Chile: Aún creemos en los sueños.
- León, J. (12 de noviembre de 2025). *javoleon0*. Recuperado el 12 de noviembre de 2025, de Instagram: <https://www.instagram.com/reel/DQ8Y875DRvD/>
- León, J. (2025). *Soy java león*. Recuperado el 16 de noviembre de 2025, de YouTube: <https://www.youtube.com/@Soyjavoleon>
- Martínez-González, J., & García-Ramos, F. J. (2024). La revolución del perreo: Bad Bunny y la subversión de los roles de género en el videoclip *Yo perreo sola* (YHLQMDLG, 2020). *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 22(1), 136-154. <https://doi.org/10.12795/Comunicacion.2024.v22.i01.08>
- Mata-Núñez, A. (2024). Representaciones de género en el videoclip actual. La imagen de las mujeres en el reguetón femenino. *Zer*, 29 (56), 223-240. <https://doi.org/10.1387/zer.25031>
- Moro, D. (2024). Reggaeton e identidades no normativas: Kevin Fret, Chocolate remix y Bad Bunny desde enfoques de la musicología feminista. En F. Muñoz, & F. García, *Queer x Cultura x Arte* (págs. 183-210). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Ordoñez, J. (2020). *Pa' que explote la culosfera. El perreo como contradispositivo y tecnología del género y la sexualidad (CDMX): una semiótica del culo*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Música. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3614892>
- Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T., & Tacchi, J. (2016). *Etnografía digital. Principios y práctica*. Madrid: Morata.
- Pola, M. (2020). Transfeminidades: el grito *cuir* y la performatividad afectiva. *Escena, CXXIX* (2), 214-225. <https://doi.org/10.15517/es.v79i2.40167>
- Prensa. (28 de septiembre de 2023). *La Cruz: El venezolano pionero del reggayton*. Recuperado el 16 de noviembre de 2025, de Gay Latin News: <https://gaylatinnews.com/la-cruz-el-pionero-del-reggaeton-gay-que-revoluciona-venezuela/>
- Ruiz, O. (2018). Representando el caserío: Narcocultura y el diario vivir en los videos musicales de reggaetón. *Latin American Music Review*, XXXIX (2), 229-265.
- Sáez, J., & Carrascosa, S. (2011). *Por el culo. Políticas anales*. Barcelona: Egales.
- Santiso, H. (2019). *La violencia de género en la música popular bailable cubana: el reguetón como principal esponente*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Centro de Arte y Cultura. <http://hdl.handle.net/11317/1725>
- Yllarramendiz, L. (2024). "Ella me besó y yo la besé": Cuerpo, performatividad de género y sexualidad en la canción "Omelette" de Malaka. *English Studies in Latin America* (27), 01-25. <https://doi.org/10.7764/ESLA.83334>