Nea Zapatea

Música, Ostentación y Cuerpa en la Guaracha

Por:

Camila Alejandra Vargas Orjuela

Director:

Oscar Hernández Salgar

Maestría en Estudios Culturales

Facultad de Ciencias Sociales

Pontificia Universidad Javeriana

Bogotá

2025

Yo, Camila Alejandra Vargas Orjuela, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Estudios Culturales en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Camila Alejandra Vargas Orjuela
28 de febrero de 2025

Agradecimientos

A mis papás, que han sabido acompañarme en todos mis giros y vueltas, incluso cuando el camino parecía alejarse de lo esperado. Por sostenerme en mis incertidumbres y por confiar en cada nueva dirección que tomé, incluso cuando ni yo misma sabía hacia dónde iba.

A mis amigxs, por estar ahí cuando los necesité, por escuchar mis pensamientos enredados y leerme con paciencia, por ayudarme a encontrarle sentido a este caos y por recordarme, en cada conversación, que la escritura nunca es un proceso solitario.

A mi director de tesis, por confiar y apoyar esta decisión loca de hablar sobre la guaracha, por acompañarme en la construcción de un pensamiento que se mueve, que baila, que vibra en el margen y se resiste a la contención. Por enseñarme que la academia también puede ser un espacio de exploración y de riesgo, un lugar donde lo popular, lo marica y lo abyecto merecen ser pensados con toda la seriedad que la cuerpa y la fiesta nos exigen.

Índice

Introducción **1**

Primer Capítulo **4**

¿Guara qué? 8
La guaracha como género musical 17
La guaracha y lo abyecto 21
Fiesta: Espacio y cuerpa 26

Segundo Capítulo **32**

Etnografía digital 34
Narcocultura y Narcoestética 42
Narco Beat: La fiesta y la narcoestética 50
La Primera de Mayo 55

Tercer Capítulo **60**

Las Maricas 62
Ballroom y Guaracha 68
El Santa Fé 76
El trepe en clave trans 81
Interludio 86
Guaracha Marica 87

Conclusiones **93**

Epílogo **97**

Referencias **99**

Listas de Figuras

Figura 1. Resident Advisor [@resident_advisor]. (16 de enero de 2023). A History of Guaracha in Ten Tracks; (24 de enero de 2024). A History of Guaracha in Ten Tracks..... 25

Figura 2. Cartografía de los espacios de guaracha en Bogotá. 28

Figura 3. Baum Festival [@baumfestival]. (15 de diciembre de 2024). 35

Figura 4. Resident Advisor [@resident_advisor]. (16 de enero de 2023). A History of Guaracha in Ten Tracks. 36

Figura 5. Resident Advisor [@resident_advisor]. (24 de enero de 2024). A History of Guaracha in Ten Tracks. 36

Figura 6. Resident Advisor [@resident_advisor]. (16 de enero de 2023). A History of Guaracha in Ten Tracks. 37

Figura 7. Resident Advisor [@resident_advisor]. (24 de enero de 2024). A History of Guaracha in Ten Tracks. 37

Figura 8. Resident Advisor [@resident_advisor]. (16 de enero de 2023/24 de enero de 2024). A History of Guaracha in Ten Tracks. 38

Figura 9. Resident Advisor [@resident_advisor]. (16 de enero de 2023/24 de enero de 2024). A History of Guaracha in Ten Tracks. 39

Introducción

Me encontré con una escritura en la que una experiencia
corporizada del poder constituía la base del conocimiento.
Era una escritura impulsada por la cotidianeidad:
el detalle de un encuentro, un incidente, un acontecimiento,
que aparecía como una revelación rutilante.

Sara Ahmed[1]

Me deslizo a través de un montón de cuerpas[2] aglutinadas en un espacio oscuro y pequeño, voy hacia adelante donde el sonido es mejor, donde también hace más calor y hay una niebla que abraza las cuerpas sudorosas. De las cabinas se escapa una melodía pegajosa, la acompañan unos *shakers*, que suenan como guacharacas, además del sonido de unas trompetas que llenan el espacio. De repente la melodía disminuye, los *risers* se van haciendo más y más presentes, todo queda en silencio por unos segundos, repentinamente el *track* estalla: los *donks* rebotan entre cabina y cabina, los *claps* son secos pero potentes y la línea de bajos hace evidentes los golpes a cuatro cuartos clásicos de la música electrónica. Entre tanto mi cadera se mueve de un lado a otro, mis pies van de adelante hacia atrás. Dependiendo del ritmo doy vueltas mientras mis manos revolotean en el espacio y mi cabeza se mueve al

[1] Sarah Ahmed (2018) Introducción. En Vivir una vida feminista: pág. 13 - 25.

[2] A lo largo del texto hablaré de «cuerpa» como una forma de descentramiento desde el lenguaje con respecto a un sujeto definido como masculino, blanco, heteronormado y europeo. La relación entre las cosas, conceptos y signos está en el corazón de la producción de lenguaje, de modo que el sentido no es inherente a las cosas, no está en el mundo, más bien es constituido, producido y performado.
En este marco, la feminización de la palabra cuerpo supone un desplazamiento en nuestros sistemas de representación en dos movimientos: 1. En torno al lenguaje, la palabra «cuerpa» implica un trastocamiento de los signos, esto acarrea un movimiento sobre aquellos mapas de sentido que aprendemos e internalizamos inconscientemente a medida que nos convertimos en miembros de nuestra cultura. 2. Al trastocar el lenguaje se afectan los sistemas de representación mental que clasifican y organizan el mundo en categorías con sentido (Hall, 2010). El resultado de esta operación conlleva halar los hilos de la representación, construir sentidos «Otros» que, en palabras de Raquel Gutierrez, supone habitar el temblor.

ritmo de los *donks*. A mi lado se escabulle una bolsa ziploc transparente de unos 5 x 5 cm, adentro, un polvo rosa, tusi.

Debo admitir que mi tesis se iba a tratar sobre una cuestión muy diferente, sería un análisis de discurso sobre la campaña Fe en la Causa (2010 - 2015) del Ejército Nacional de Colombia. La investigación iba explorar el impacto de las imágenes en la realidad y su relación con la transmisión de políticas e ideologías que, para esa época, pretendían fortalecer la percepción de las fuerzas armadas en Colombia.

Y es que como Artista Visual yo venía pensando mucho en esa amplia y compleja red de signos y símbolos en la que se entretejen visiones particulares de la realidad. Además, recientemente había expuesto Sólido[3], una obra que realicé junto a Jorge Esteban, un muy buen amigo mío, y que no habíamos podido mover debido a la complejidad del montaje. La obra hablaba sobre el cuerpo en la milicia y las formas en las que el disciplinamiento y la higienización hacían de esos cuerpos unas masas informes capaces de ser moldeadas al antojo de la institución militar.

De alguna forma así me sentía yo, una masa informe que trataba de encajar en los círculos de la academia y las artes, mientras buscaba trabajo y hacía una tesis de maestría. Además, en el tiempo que me quedaba, que usualmente era de noche, mezclaba guaracha y otros géneros afines, organizaba fiestas, tenía un colectivo de música electrónica e iba a farras[4] organizada por otros colectivos bogotanos, entre ellos colectivos cuir[5].

---

[3] Sólido es una videoinstalación realizada por Camila Vargas y Jorge Esteban, con la participación del performance de Bryan Duarte, soldado retirado del Ejército Nacional de Colombia. La obra habla de los procesos de disciplinamiento e higienización que tienen lugar dentro de las milicias. En este proceso de disciplinamiento, el ser humano renuncia a su individualidad y pone su voluntad a disposición de conceptos abstractos como patria o democracia. La obra está acompañada de un trabajo editorial y del archivo personal de Bryan Duarte durante su paso por el Ejército Nacional de Colombia.
Sólido fue expuesta en el IV Salón de Arte Joven de la Fundación Gilberto Álzate Avendaño (FUGA) en Bogotá durante el año 2023.

[4] Término utilizado en Colombia, sobre todo en la capital, como sinónimo de fiesta.

[5] La teoría cuir, entendida como una forma de cuestionar las normas de género y sexualidad hegemónicas, se enriquece en el contexto latinoamericano al dialogar con las experiencias históricas, culturales y políticas de la región. En este marco, las teorizaciones cuir no se limitan a replicar los modelos norteamericanos o europeos, en cambio, buscan crear discursos que respondan a las especificidades locales, incluyendo las marcas de la colonización, el racismo y las desigualdades sociales. Esta particularidad impulsa una concepción más amplia

Sentía que habitaba muchos mundos, pero no parecía que hubiera conexión alguna entre ellos. Por un lado estaba la academia, que aparentemente era acartonada, tiesa, aguda, llena de prejuicios y observaciones sobre cómo actuar y cómo escribir para algún día llegar a ser una buena investigadora, una buena artista, una buena algo. Y por otro lado estaba la fiesta, que se sentía más como una experiencia in situ, una práctica capaz de encontrar aquello inaprensible del presente, un aquí y ahora atravesado por ondas sonoras, baile y drogas, donde la guaracha era el estimulante perfecto para volver a ser cuerpa.

Tenía que tomar una decisión: seguir con la tesis a la que le había trabajado casi un año, pero que parecía volverse una historia concreta, sólida como un muro y en cierta medida lejana, o pensar esos espacios que históricamente han sido etiquetados como no políticos[6]. Y es que es verdad que con frecuencia, las investigaciones sobre ciertas músicas populares y contextos asociados a ellas, se han resentido con una imagen de trivialidad en estos círculos "serios" de las ciencias sociales.

Mi amiga introduce una llave en la bolsa ziploc, sobre la punta hay una pequeña cantidad de tusi. Me tapo una fosa nasal e inhalo el polvo rosa con la otra. De repente me dejo ir, se produce "una caída sin reservas hacia los objetos [y sujetos], abrazando un mundo de fuerzas y materia, carente de toda estabilidad original, que desencadena el shock repentino de la apertura: una libertad espantosa, desterritorializante y siempre desconocida" (Steyerl, 2012, pág. 31).

---

de la diversidad, que no sólo desafía la heteronormatividad sino que también abraza los devenires múltiples y dislocados que emergen en los márgenes.

Lo cuir en América Latina, entonces, no es solo una categoría de resistencia frente a lo heteronormativo, sino un espacio híbrido y nómada desde el cual se generan nuevas subjetividades y formas de agencia colectiva. Estas subjetividades no buscan renunciar a las identidades políticas, sino enriquecerlas a través de conceptos fluidos y dinámicos, capaces de expresar los deseos y resistencias de cuerpos marcados por su historia y entorno social. Este enfoque, permite explorar los márgenes y las superficies de contacto como lugares estratégicos de enunciación política, donde el amor, la disidencia y la creatividad convergen para subvertir y reimaginar las estructuras de poder (Arboleda, 2011).

[6] Después de leer el texto de Ahmed (2018) Vivir una vida feminista, el lema del feminismo de segunda ola "lo personal es político" comenzó a resonar con más fuerzas en mi cabeza y en mi cuerpa.

Es quizás esa caída, o al menos una similar, ese pensamiento sin garantías (Hall, 2010), lo que me llevó a asumir la posibilidad de hacer esta tesis, de ser una invasora espacial[7] de la academia, de "politizar la teoría y de teorizar lo político" (Hall, 2010, pág. 10), de dilucidar los conceptos que están en los mundos que habito.

Más que un análisis de la guaracha como género musical, esta investigación se adentra en su dimensión política, preguntándose cómo un sonido históricamente ligado a espacios hipermasculinizados, heteronormados y marcados por la narcoestética ha sido apropiado en circuitos que desestabilizan las lógicas heteropatriarcales. ¿Qué transformaciones estéticas, sociales y políticas han permitido este desplazamiento? ¿Qué tensiones emergen cuando la guaracha se inscribe en los espacios cuir y trans? Estas preguntas no buscan respuestas definitivas, sino abrir un campo de interrogación donde la guaracha se revele no sólo como un fenómeno sonoro, sino un territorio en disputa, un espacio donde la cuerpa, el deseo y el poder se reconfiguran en el movimiento.

De ahí que mi método de escritura[8] sea un tejido entre experiencias y citas que funcionan como *samples* a lo largo del texto. Los conceptos y la teoría irán surgiendo como gotas de sudor de una cuerpa que baila al ritmo de la guaracha.

Primer Capítulo

Yo comencé a escuchar guaracha a inicios de 2021, pero debo admitir que para mi fue un re-descubrimiento. Años atrás, por ahí en 2017, mi hermano andaba con un amigo suyo, Mario. Ellos eran chiquitos, tendrían unos 15 años, pero se la pasaban yendo a fiestas en casas de amigos donde solo ponían guaracha. Es más, con el tiempo, Mario acabaría siendo DJ de ese género. El caso es que para ese momento la verdad la música no me interesaba mucho, y

[7] Ahmed (2018) cita el libro Space Invaders: Race, Gender and Bodies out of place de Nirmal Puwar, que habla de cómo algunas personas se vuelven "invasoras espaciales" cuando entran en espacios que no están pensado para ellas. Me pareció importante hacer un guiño a esa reflexión.

[8] La escritura de McKenzie Wark en Raving (2023) es una gran inspiración para este proyecto.

menos la guaracha, en primer lugar, porque no sonaba como algo que hubiera escuchado antes, y en segundo lugar, porque yo no conectaba con las estéticas exageradas y ostentosas[9] propias de esos espacios, donde las masculinidades hegemónicas se hacían evidentes a través de la dominación de las cuerpas femeninas, cosa que me incomodaba.

Pero todo cambió durante la pandemia. Comencé a sentirme atraída por los mundos del sonido y la escucha, inicialmente porque mi tesis de grado de Artes Visuales giraba en torno a estos dos conceptos, y claro, el encierro también tuvo mucho que ver. Escuchar música en *soundcloud* o asistir a fiestas virtuales eran las únicas maneras en las que sentía que podía escapar de mi habitación, y ahí volvió a aparecer la guaracha, con sus acordeones, trompetas, guacharacas, tamboras, gaitas y maracas, además de su base electrónica; era tan sincrética y caótica como la pandemia misma.

Luego de la pandemia apareció con más fuerza cuando comencé a ir a fiestas que se hacían esporádicamente en sótanos, almacenes, clubes de *striptease* y todo tipo de locales periféricos, generalmente ubicados en localidades como Chapinero, Los Mártires y Santa Fé; y si, era la misma guaracha que mi hermano escuchaba con su amigo Mario, pero la gente y las formas de relacionarse eran diferentes.

Las cuerpas que me rodeaban eran ruidosas, de faldas cortas, medias de malla, camisas transparentes, gorras con apliques brillantes, jeans a la cadera y cinturones con grandes hebillas, abdómenes expuestos y tops chiquititos que apenas cubrían los pezones, cuerpas desnudas o semidesnudas que rebotaban de un lado a otro expandiéndose en el espacio, mientras que las gotas de sudor caían de sus frentes. Entre tanto, todas estábamos envueltas en ese vapor que despiden las cuerpas bajo ciertas condiciones de temperatura y humedad, una sustancia que se dilataba en el ambiente, fusionándonos en un todo etéreo con sabor a sal.

[9] A propósito de esto, el texto *Todos llevamos un narco adentro: Un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad* de Omar Rincón (2014) me ha dado luces para pensar mis propios prejuicios sobre estos espacios. Más adelante hablaré sobre esto.

Esta era una guaracha distinta a aquella ligada a la ostentación de la narcoestética, donde los códigos visuales y performativos destilaban poder y opulencia, donde los cuerpos masculinos dominaban el espacio y las cuerpas femeninas parecían moldeadas para encajar en una fantasía masculina de deseo. Aquí, en cambio, la guaracha vibraba en un territorio que, aunque compartía su ritmo, operaba bajo otras reglas. Las cuerpas que la habitaban no buscaban reproducir los gestos de dominio ni ajustarse a una estética hecha para la mirada masculina, sino que se expandían en formas de vestir, bailar y estar que parecían desbordar cualquier idea de contención.

En estos espacios cuir, el exceso ya no era una afirmación de poder, sino una exploración de la cuerpa misma, un juego donde la exageración no respondía a la reafirmación de una identidad fija, sino a la posibilidad de moverse sin restricciones. No había jerarquías evidentes basadas en la masculinización de las cuerpas ni en la necesidad de sostener una heterosexualidad dominante. En su lugar, la música funcionaba como un motor de expresividad sin límites, liberando gestos, intensificando movimientos y permitiendo que la cuerpa encontrara nuevas formas de interactuar con el espacio. Los ritmos acelerados y repetitivos no solo marcaban el tempo de la fiesta, sino que parecían diluir las imposiciones de la normatividad, haciendo del baile un lenguaje propio, un código compartido donde lo abyecto, lo exagerado y lo ostentoso no eran errores, sino posibilidades.

A los espacios cuir a los que comencé a asistir no los regía el temor a ser leído como marica, ni la necesidad de encajar en los rígidos moldes que dicta la normatividad de género. Aquí, la masculinidad no se imponía ni la feminidad se regulaba, sino que ambas se torcían, se intensificaban o se desdibujaban en la vibración de la pista. La guaracha, que en otros contextos cargaba con la herencia de códigos asociados al poder, la dominación y la opulencia narco, aquí se transformaba en otra cosa: un catalizador de expresiones que no buscaban encajar, sino abrir un territorio donde la cuerpa podía amplificarse más allá de cualquier molde. Entonces me pregunto: ¿cómo la guaracha, que ha estado asociada a contextos hipermasculinizados, heteronormados y narco, llegó a ser apropiada en circuitos que subvierten las lógicas heteropatriarcales?

La relevancia de esta pregunta radica en cómo un mismo género musical puede articular diferentes relaciones entre cuerpa, sonido y género, reconfigurando sus significados en

función del espacio que lo acoge. Según Judith Butler (1990), el género se construye a través de actos repetitivos que refuerzan normas y expectativas, pero en los contextos cuir donde resuena la guaracha, estos actos se desvían de las categorías establecidas, trastocando los códigos que regulan la feminidad, la masculinidad y el deseo.

La guaracha, al migrar entre espacios, no solo adopta nuevos significados, sino que intensifica aquello que se busca contener: lo abyecto, lo que debía ser relegado a los márgenes, lo popular, lo plebeyo, lo narco, lo hipervisibilizado, lo marica, se convierte en el eje de la fiesta, en el pulso que define su ritmo y su estética. Lo que en otros circuitos debe atenuarse para ser aceptado aquí no solo persiste, sino que se amplifica.

Sara Ahmed (2015) plantea que las cuerpas, al moverse juntas, no solo ocupan el espacio, sino que lo transforman, generando afectos que reconfiguran las relaciones que ahí se inscriben. En la guaracha, esta relación entre sonido y cuerpa adquiere matices distintos según el espacio que la acoge. En su versión heteronormada, la pista de baile es un escenario de dominación, donde el ritmo intenso se funde con gestos de poder y ostentación, con cuerpas moldeadas para encajar en el deseo masculino, con una estética que reafirma la jerarquía entre quienes miran y quienes son mirados.

En su apropiación cuir, en cambio, la guaracha opera bajo otras lógicas. Aquí, la exageración ya no es un medio para seducir dentro de las reglas del mercado del deseo, sino un gesto de afirmación que no necesita regulación. No es simplemente una ruptura con las estructuras del poder, sino una reorganización de lo que significa estar en la fiesta, de quiénes la habitan y en qué términos. En este tránsito entre lo heteronormado y lo cuir, la guaracha no solo cambia de significado, sino que desestabiliza los límites entre lo permitido y lo aceptable, entre lo que puede existir en la pista y lo que, hasta ahora, había sido relegado a los márgenes.

La música no solo representa identidades, sino que también las produce. La guaracha, al insertarse en diferentes circuitos, no es solo un reflejo de quienes la bailan, sino una fuerza que moldea la manera en que las cuerpas habitan el espacio, se expresan y se relacionan entre sí. En *El sonido de lo otro* (2004), Oscar Hernández señala que estas configuraciones no son estáticas, sino que se transforman a través de procesos de mediación cultural que reflejan dinámicas históricas y sociales.

Así, cuando la guaracha se desplaza de entornos heteronormados a espacios cuir, no solo cambia su significado, sino que desordena los límites de lo que puede ser. Su ritmo no se traduce, sino que se intensifica en cada pista, en cada cuerpa que la reescribe con su propio movimiento. Lo que en un espacio es símbolo de dominio y ostentación, en otro puede transformarse en afirmación y exceso, en un lenguaje donde el género, el deseo y lo abyecto no buscan encajar, sino expandirse.

En este contexto, pensar la guaracha permite comprender cómo las prácticas culturales generan múltiples significados y relaciones mientras dialogan con las normas sociales que las atraviesan. Lejos de ser un fenómeno fijo, el género musical opera como un punto de tensión entre lo normativo y lo emergente, donde el sonido, la cuerpa y el espacio no sólo conviven, sino que se alteran mutuamente, creando nuevos territorios de existencia. Es este tránsito desestabilizador de una música aparentemente nómada y abyecta el que quiero explorar en detalle en las páginas que siguen.

¿Guara qué?

Se podría decir que la guaracha electrónica, zapateo, aleteo, chancleteo o simplemente guaracha es una reinterpretación colombiana del *tribal house* (Guerrero, 2016; Montoya, 2017; Arroyabe, 2019; Maia, 2023; Sosa, 2024), un subgénero del *house* similar en estructura al *deep house*. El *tribal house* empezó a sonar en Nueva York en la última década del siglo XX. Su sonido se precipitó como novedoso pues aportaba percusiones que sustituyen los kicks y snares por congas, bongos, shakers, cabasas, surdos y cuicas, entre otros. De hecho, el nombre «tribal» se debe a ese reemplazo de sonidos estándar generados a través de *drum machines* por percusiones de origen africano o sudamericano.

Es importante enunciar que el rótulo «tribal» no es un término transparente, es decir, lleva consigo toda una carga histórica que interpreta un tipo de sonoridades de maneras muy particulares. Una lectura a contrapelo, en términos de Benjamin (1940), ubica este término

en la consolidación de campos como la musicología en el siglo XIX y la etnomusicología, antes llamadas musicología comparativa, durante el siglo XX. La misión de esta última sería estudiar las músicas no europeas en ausencia de sistemas de notación comparables al occidental:

> Los principales temas de investigación [de la etnomusicología] son: *la música de pueblos no letrados (o músicas tribales)*; la música transmitida oralmente [...] y la música folclórica, que Nettl definió como la música de tradición oral que se halla en áreas dominadas por las altas culturas (Krader, 1980, pág. 275, citada en Hernández, 2004)

La consolidación de estas disciplinas durante el siglo XIX y el siglo XX produjo todo un artefacto de institucionalización de la música bajo ciertos principios de notación y estandarización de procesos de producción y técnica musical (Hernandéz, 2004). Dichos procesos resultaron en una marcación estereotípica de otras músicas diferentes a la occidental, que supuso una línea abismal[10] entre dos tipos de sonidos: los considerados humanos y los sonidos «Otros», considerados animales. Esta frontera entre lo humano y lo no humano supone el fundamento ideológico de las disciplinas musicales:

> Reconocer lo racial en la musicología histórica, la teoría musical y la etnomusicología [...] significa [...] reconocer los efectos duraderos de una imaginación racial que ha crecido dentro de los contextos de la Modernidad. [...] [U]no podría argumentar que lo racial, dado que ha sido constituido de diversas maneras dentro de espacios disputados de diferencia, es el fundamento occidental sobre el cual la experiencia musical y su estudio han sido erigidos (Radano y Bohlman, 2000, pág 2, citado en Alegre, 2021).

[10] La línea abismal establece una frontera entre las sociedades europeas y las sociedades coloniales, una línea invisible sobre la que se funda la modernidad occidental que "más allá de significar el abandono de naturaleza y el paso a la sociedad civil, significa la coexistencia de ambos, sociedad civil y estado de naturaleza, separados por una línea abismal donde ojo hegemónico, localizado en la sociedad civil, cesa de mirar y, de hecho, declara como no existente el estado de naturaleza" (Santos, 2010, pág. 34).

En este sentido, en el corazón del rótulo «tribal» se halla una construcción sobre un otro lejano y primitivo, cuya sonoridad es interpretada desde patrones eurocéntricos que se presumen como válidos, objetivos y universales. Estas líneas matrices también se articulan en torno a la guaracha, cuestionando experiencias «otras» en el marco de un patrón de poder lineal, unidireccional y continuo que impregna sonoridades, visualidades y corporalidades.

Tanto la guaracha como el *tribal house* conservan el compás básico de cuatro cuartos e incluyen percusiones musicales de origen africano o sudamericano. Sin embargo, la guaracha aporta a esta mezcla percusiones e instrumentos típicos colombianos como acordeones, guacharacas, tamboras, gaitas, maracas y trompetas, entre otros. Además, este género hace uso de dos tipos de tresillos: 1. El tresillo "clásico", esto es, una figura rítmica que divide un tiempo musical en tres partes iguales (Sandroni, 2001). En términos más simples, es un grupo de tres notas que se tocan en el espacio de dos notas del mismo valor. 2. El tresillo caribeño o cubano[11], una distribución 3+3+2 a partir de la cual se generan los acentos de muchos géneros del Caribe, desde el son hasta el dembow. La guaracha incorpora ambos tipos de tresillos de la siguiente forma: el caribeño o cubano en los acentos básicos de la métrica binaria, es decir a nivel del compás, y el tresillo "clásico" a nivel del pulso, pero solo como adorno ocasional.

En este sentido, la guaracha incorpora el ritmo característico del dembow, similar al que se utiliza en el reguetón, pero ejecutado a un tempo mucho más rápido, alrededor de 120 a 130 BPM. Este ritmo acelerado mantiene la misma estructura básica del dembow, pero con una acentuación marcada en cada pulso, lo que le da una sensación de mayor energía y dinamismo.

Al acompañamiento instrumental y al ritmo también se le suman voces, generalmente femeninas, que en muchos casos hablan sobre la experiencia de la fiesta, las drogas y el baile,

[11] El tresillo emergió como un elemento cultural de raíces africanas durante la trata atlántica de esclavos, particularmente en el Caribe. Sus características cadencias y ritmos sincopados ganaron relevancia en Cuba, donde recibieron considerable reconocimiento antes de expandirse más allá de sus fronteras y dejar su marca el tango argentino, el merengue dominicano y varios calipsos de Trinidad, entre otros (Jajoria, Kren, Mäder y McDemott, 2024).

o samples de canciones extraídas de la cultura popular colombiana. Por ejemplo, el track Pasodoble del productor caleño Yilberking, que mezcla guaracha con el Pasodoble taurino "Feria de Manizales", emblemático de la ciudad Manizales, o el track El Pájaro del productor bogotano DJ Fist, que samplea el famoso porro colombiano del mismo nombre.

La porosidad propia de la música electrónica hace casi imposible la tarea de rastrear los inicios de la guaracha en Colombia, o siquiera categorizar su sonido. Sin embargo, me gustaría continuar haciendo una breve recapitulación del término, además, trataré de construir brevemente, a través de entrevistas y artículos, una posible historia de su nacimiento y boom en Colombia.

Antes de ser conocida en la escena electrónica, el término guaracha se refería a un importante género musical nacido en Cuba durante el siglo XIX. De raíces hispano-africanas, la guaracha era conocida como una forma popular de composición y canto, caracterizada por su ritmo rápido y sus letras satíricas, "al igual que el *punto* y el *zapateo*, la *guaracha* cubana fue en sus inicios un producto netamente popular al que no se asignaba un nombre específico." (Rodríguez, 2015, pág. 30). Este género era interpretado principalmente por dúos o grupos musicales que utilizaban la guitarra acústica, la trompeta y el piano como instrumentos principales. Las letras solían narrar historias cómicas o reflejar situaciones cotidianas de manera humorística, lo que la convirtió en un género apreciado tanto por la clase trabajadora como por las élites, gracias a la combinación de ritmos contagiosos y contenido narrativo accesible (Rodríguez, 2015).

Esta forma musical se coló en Colombia en los años 60's del siglo XX, gracias a la influencia de agrupaciones como la Sonora Matancera y Celia Cruz. Aquí tuvo un proceso de reinvención y apropiación por parte de Aníbal Velásquez[12], cantante, compositor y músico

[12] Aníbal Velásquez es uno de los creativos más grandes e influyentes dentro de los acordeoneros colombianos. Nacido en Barranquilla, Colombia, el 3 de junio de 1936. Hizo parte de la agrupación Los Vallenatos del Magdalena y más adelante decidió crear su propio grupo. Impuso el ritmo de la guaracha y temas bailables en carnavales y fiestas. También interpreta vallenato, cumbia, porro, puya, son, merengue y chandé, entre otros. Algunos de sus éxitos son Alicia la flaca, La brujita, Guaracha en España, Caracoles de colores, y el inmortal éxito navideño venezolano Cinco pa' las doce, que en versión suya resulta infaltable en las fiestas de Navidad en la Costa Caribe colombiana (Rodriguez, 2021).

barranquillero. Velásquez, también conocido como El Rey de la Guaracha, incorpora a la guaracha cubana el sonido del acordeón, las trompetas, el saxo, el trombón, el bombardino y el bajo electrónico:

> Yo estaba enamorado de las canciones de la Sonora Matancera y quería hacer una guaracha como la de esa agrupación, pero no podía porque yo lo que sabía era tocar acordeón […] Entonces traté de hacerlo, pero no me salió, me salió la guaracha de Aníbal […], este término se lo doy por guapachosa, por picante y por mí 'zucundú' que es el sabor que me caracteriza (Rodriguez, 2021).

Aunque musicalmente la guaracha cubana y la guaracha de Velásquez tienen poco o nada que ver con la guaracha electrónica, los une el nombre, que coloquialmente se ha convertido en un sinónimo de fiesta y baile en países hispanohablantes, entre ellos México y Colombia.

La guaracha electrónica, aunque cada vez más popular, es un género que ha recibido poca atención en la investigación académica. Actualmente, no existen estudios formales, fuentes bibliográficas ni ensayos que profundicen en su aparición en el campo musical, ni en las complejas relaciones sociales y culturales que la acompañan. La información disponible se limita, en su mayoría, a unos pocos artículos periodísticos que han abordado el género músical de manera general.

En este sentido, pude evidenciar que varios artículos destacan el crecimiento exponencial de la guaracha en la escena nocturna de ciudades como Medellín, Cali, Cartagena, Barranquilla y Bogotá, donde espacios tanto públicos como privados fueron claves para la difusión y disfrute de este género musical. Natalia Guerrero (2016) describe los "remates" como los escenarios ideales para popularización de la guaracha, pues son eventos, muchas veces exclusivos, que se realizan hasta altas horas de la madrugada y en espacios privados, también llamados "privaditos", lo cual permite que la música, el baile y las drogas sean disfrutados sin limitaciones.

Para Samuel Sosa (2024), la incidencia de los privados y los remates en la expansión de la guaracha, radica en que muchos de estos eventos quedaban grabados en video y se subían a redes sociales con hashtags como *#rematico*, *#lafiestanopara* o *#privadito*, y representaron el primer acercamiento de otras poblaciones a este sonido electrónico:

> Para muchos jóvenes, en especial en los barrios populares, fue atractivo el sonido y empezaron a organizar sus fiestas, en las que buscaban un espacio para divertirse con sus amigos sin ninguna restricción, pues en su mayoría eran menores de edad (Sosa, 2024).

Sin embargo, en el mismo artículo Oxtek, DJ y precursor de la Bala, un subgénero de la guaracha, asegura que también hay un componente aspiracional en la masificación de la guaracha:

> La guaracha se creó también con un afán de querer ser alguien. Son los que se fijan en cómo se ven, cómo están, cómo quieren ser. Muchas amigas en el colegio querían meterse al mundo de la guaracha, no por la música, sino por querer verse como las modelos y las figuras famosas que se veían en los videos (Oxtek DJ citado en Sosa, 2024).

Otro aspecto relevante en distintos artículos es la asociación de la guaracha con la narcocultura, la narcoestética y el "mal gusto". Sosa (2024) también menciona que las fiestas privadas generalmente se llevaban a cabo en fincas y que "gran parte de estas fiestas exclusivas [eran] organizadas por personas que tenían nexos con el narcotráfico, por lo que resultaban ser reuniones ostentosas y clandestinas". De hecho, Johana Arroyave (2019) recuerda cómo el presidente ejecutivo del festival *Black and White*[13], uno de los primeros festivales en poner el foco en la guaracha, fue capturado en 2015 bajo cargos de narcotráfico.

[13] El *Black and White* es un festival de música electrónica enfocado en el *house* y sus subgéneros. Este festival comenzó en 2001 y se realizaba cada enero en el lago Calima, en Cali. Además, fue uno de los primeros eventos en traer DJs de *tribal house* a Colombia. En su sitio web se describe como "el festival más antiguo de Latinoamérica, con 21 ediciones, ícono de la música electrónica en Colombia" (Black and White Festival, s.f.).

Por otro lado, Las2orillas (2017) en el artículo *Pepas, bikinis y guaracha, el furor de las fiestas guisas en Colombia*, habla de cómo las "fiestas guisas" representan un fenómeno social en el que la guaracha actúa como la banda sonora de una cultura del exceso, que incluye el uso de drogas como la ketamina, el tusi y el éxtasis, acompañada de un performance corporal ostentoso:

> Minifaldas y shorts de jean que tienen el tamaño de la ropa interior, el exceso de operaciones que se ven en las mujeres bailando y la estética medio barrial de los hombres – con cadenas, rosarios multicolores y cortes de pelo extravagantes – han llevado a que el género sea visto como falto de clase (Las2orillas, 2017).

Para Las2orillas (2017) la guaracha es percibida como marginal y vulgar, de hecho el adjetivo "guisa", presente en el título del artículo, acentúa esta perspectiva, pues se trata de una herramienta semiótica que refuerza una mirada sobre el "buen gusto" y que se cimienta en las diferencias de clase. De hecho, Arroyabe (2019) argumenta que la relación con la narcocultura y la narcoestética también está cargada de un clasismo que atraviesa incluso la producción musical de la guaracha:

> Asociar la guaracha con lo "guiso" es una cómoda simplificación para reducir a todos sus fanáticos y productores en putas y traquetos, desconocer el poder de los gustos populares y perpetuar a esos poderes censuradores que han intentado prohibir y tapar todo aquello que no esté dentro de "la norma" (Arroyabe, 2019).

Por otra parte, el papel del baile también resalta en varios artículos. Por ejemplo, Guerrero (2016) menciona el "chancleteo" o "zapateo" como un estilo de baile distintivo de la guaracha, que implica movimientos físicos intensos, repetitivos y a la vez sensuales: "le dicen así por la manera en la que se mueve la gente con ese tipo de música, que es como pisando moscas".

Por último, un tema que atraviesa todos los artículos analizados es el papel de los productores y DJs de guaracha, quienes han sido los encargados de adaptar y popularizar el género en diversos contextos, desde fiestas privadas hasta eventos de gran escala.

En este sentido, y entendiendo el papel fundamental de los productores y DJs en la expansión de la guaracha, tuve una conversación con Bclip[14], artista multidisciplinar, productor, DJ barranquillero y fundador de *Paria Records*, laboratorio independiente de música y arte que se enfoca en encontrar y visibilizar sonidos periféricos latinoamericanos. Bclip también se ha interesado por investigar los orígenes de la guaracha, rastreando la procedencia de este género musical en Colombia. Él me cuenta que conoció la guaracha en 2016, pero que en eso momento no la llamaban de esa forma, sino que le tenían el apodo de *electrotarro*, que básicamente era una forma despectiva de llamarle al *tribal house* con unos toques "más sobreseados":

> El electrotarro lo hacía gente gomela o, más que gomela, que no era gente del barrio, como DJ Fist o Mario Ochoa, que de hecho ahora están en contra del género. Ellos tocaban esta tendencia global del *tribal house*, pero le metían cosas colombianas, le metían una guacharaca, un acordeón, cosas así. Al otro lado del mundo, en México, estaba Ricardo Reyna, que se había influenciado por estos productores colombianos, y durante esa época del electrotarro lo traen a Colombia. Él hace un mix que se llama Feria de Manizales (2012), y ahí es que le da ese saoko. Entonces, lo de Ricardo Reyna, abre la posibilidad a que Colombia y México comiencen a intercambiar cosas. Mientras que acá el punto de partida era el *tribal house*, en México era el circuit. Es ese revuelto entre el *tribal house*, el *circuit* y el tribal, lo que hace que se de la guaracha (Entrevista Bclip, 22 de abril de 2024).

Según nuestra conversación, mientras que en Colombia se iba gestando una evolución de un tribal house colombiano, en México estaban haciendo tribal (pronunciado en español), del que me comenta se divide en tres variantes: tribal costeño, tribal prehispánico y tribal guarachero, cada uno de los cuales utiliza instrumentos tradicionales mexicanos. Según

[14] Criado en Soledad, Atlántico, Bclip es uno de los pioneros en la producción de rap y reggaetón en la costa colombiana, fuertemente influenciado por la escena del Picó (sound system colombiano) en la costa, siendo el responsable de la producción de éxitos como Chulo sin H junto a Jowell y Randy, además de colaborar con artistas como Ñejo, De la ghetto, Nfasis, Kali Uchis, entre otros. Bclip llega a Bogotá a finales de la primera década del 2000, donde su estilo de avant-garde ghetto colisiona con la naciente escena cuir, que abraza su sonido.

Bclip, lo que diferencia a la guaracha, aunque esté influenciada por el *tribal house*, es el uso de la síncopa:

> Para mi lo que hace que la guaracha sea guaracha es la síncopa, eso no existe en el *tribal house*, en la guaracha sí, y por eso la bala y otro tipo de subgéneros de la guaracha son diferentes a la guaracha. Lo que dicen muchos de los que se oponen a la guaracha es que eso es *tribal house* mal hecho, porque en ciertas cosas es un *tribal house* que no está del todo en las bases del *tribal house* (Entrevista Bclip, 22 de abril de 2024).

En otra conversación que tuve con Maximini[15], productora, DJ y antropóloga de la ciudad de Pereira, además de cofundadora de *Putivuelta*[16], una de las fiestas más icónicas de Bogotá, ella me cuenta que alrededor de 2008, cuando ella tenía entre 16 a 17 años, comenzó a escuchar guaracha en las ferias de su ciudad. Para ese entonces ella se preguntaba si ese sonido era una especie de vallenato electrónico, pues precisamente identificaba instrumentos como el acordeón y la guacharaca en esa mezcla electrónica. Además, me cuenta sobre lo que ella considera es el origen de esta fusión:

> Yo tengo entendido que eso era algo que se escuchaba mucho como en paisaland, que es como el norte del Valle del Cauca, como Risaralda, Caldas, Quindío, Medellín. Tengo entendido que eso empezó cuando llegan unos mexicanos a lo que es Medellín y Manizales, y ahí se fusiona lo que es el tribal mexicano con

[15] Ana Zuluaga, también conocida como Maximini en la escena electrónica bogotana, es además cofundadora de Putivuelta y parte del duo Sisterybrother, cuya "producciones y mezclas se distinguen por la narrativa del error y el absurdo, de lo tierno y el terror, de la fantasía y la violencia, perpetuando una sensación de galope sostenido en un paisaje sonoro de horror vacui (miedo al vacío)" (Putivuelta, 2022, pág. 5).

[16] Putivuelta es una fiesta queer creada en Bogotá por cuatro artistas multidisciplinares latinoamericanos, (Sisterybrother, Ynfynyt Scroll y K.Hole_Kardashian), buscando transgredir los límites del género y la identidad, y empujados por la necesidad de crear espacios otros para el ocio y la libertad, Putivuelta rápidamente unió "una comunidad de gente que se sentía igual de periférica en los espacios existentes de la ciudad, y […] se ganó un público fiel como la fiesta esporádica, en la que una vez cada tres meses se veían apuntalados por una esencia palpitante de guaracha deformada y deconstruida, ritmos dembow fragmentados y sonidos rave pan-latinos generalmente inclasificables" (Putivuelta, 2022, pág. 3).

sonidos como más autóctonos de acá, y con *tribal house* (Entrevista Maximini, 22 de marzo de 2024).

Hablar de guaracha implica adentrarse en las tensiones características del mundo de la música electrónica, un universo que se vive en las fiestas, en la red y en la crítica musical. En este contexto surgen constantemente géneros y subgéneros que no sólo reúnen una rica amalgama de sonidos, sino que también contribuyen a la creación de una multitud de experiencias e identidades que nacen y se transforman a través de la música y en torno a ella.

Quiero hacer énfasis en que, para esta investigación, la música no es una cosa que se analiza, sino una actividad que se hace. Es decir, "la cosa aparente «música» es una invención, una abstracción de la acción, cuya realidad se desvanece tan pronto como la examinamos de cerca" (Small, 1998 citado en Fabbri, 2009). De este modo, en lo que respecta a la música, la construcción de identidades individuales y grupales se encuentra vinculada no solo al sonido dentro de la experiencia musical, sino también a las prácticas discursivas, ya sean visuales, sonoras, táctiles, olfativas o gustativas, que la atraviesan. En este sentido, el género musical, como expresión, se convierte en un dispositivo clave en este proceso.

La guaracha como género musical

Los géneros musicales funcionan como etiquetas y categorías que surgen de procesos de acumulación y sedimentación dentro de un campo cultural en constante disputa (García, 2019). Es decir, son espacios en tensión, ya que no solo implican la captura y categorización de los sonidos, sino también una etiqueta culturalmente impuesta.

Los procesos de categorización, implícitos en la etiqueta de género musical, nos ayudan a pensar la complejidad y variabilidad de los universos sonoros, proporcionando una estructura más limitada, a través de la cual observar un fenómeno musical (López, 2006). No obstante, esa categorización se puede dar por varias vías, me gustaría enunciar algunas de ellas.

Por un lado, encontramos la teoría de prototipos, que implica procesos de identificación y descripción de un número específico de rasgos para que un objeto musical entre dentro de una categorización. Sin embargo, esto supone que una canción debe tener *n* atributos para poder ser incluido dentro de un género, lo que implicaría que los *tracks* que pertenezcan a un género serían casi idénticos, "algo que, para la producción cultural en todas sus posibilidades, sería problemático pues un solo rasgo no cumplido comprometería la precisión de la categorización" (García, 2019, pág. 30).

Por otro lado, Ludwing Wittgenstein (1988) diría que lo que unifica a los elementos de una clase o categoría es un "parentesco de familia", esto supone que para que una música se adscriba a un género o clase, es necesario que uno o varios de sus rasgos presenten una similitud o "parentesco de familia" con las características de otros miembros de ese género o con un modelo considerado prototípico (López, 2004). Estas características compartidas facilitan procesos de abstracción y generalización, permitiendo que se perciba esta diversidad de situaciones como un conjunto más o menos orgánico y cohesionado. Esta alternativa permite asignar diversos objetos musicales a una categoría, incluso si son diferentes entre sí, otorgando mayor flexibilidad en su clasificación.

Esto se evidencia cuando dos canciones, aunque no sean idénticas, se puedan clasificar dentro del mismo género musical, gracias a similitudes en sus estructuras expresivas con una canción culturalmente reconocida en esa categoría. Lo que convierte expresiones como "esto me suena parecido a esto" en una práctica común de la teoría de prototipos y parecidos de familia en la categorización musical (García, 2019).

Sin embargo, a partir de la teoría de prototipos y parentescos de familia, surge la cuestión de cómo se seleccionan los rasgos que permiten categorizar un objeto musical dentro de un género. Aquí entra en juego el trabajo del musicólogo Franco Fabbri, quien, en su artículo *A Theory of Musical Genres: two applications* (1981), fue pionero en proponer que no solo los elementos formales de la música determinan los rasgos de un género, ampliando así el marco conceptual de los estudios sobre géneros musicales en las músicas populares. Para Fabbri, un género es "un conjunto de eventos musicales (reales o posibles) cuyo curso es gobernado por un conjunto definido de reglas aceptadas socialmente" (1981, pág. 1). En su texto, Fabbri

realiza un análisis detallado, palabra por palabra, de esta afirmación. Me interesa abordar estos términos con el fin de destacar el carácter social del género musical.

En principio, el término conjuntos nos permite pensar y aplicar la teoría de conjuntos de la lógica matemática, con la intención de entender las intersecciones entre eventos musicales, lo que implica que un mismo evento musical puede pertenecer a varios géneros según la percepción de un sujeto o colectivo en función de su contexto cultural. De hecho, esta definición abre la posibilidad al uso de "subconjunto", habilitando el término "subgénero", que es frecuentemente empleado en la crítica y prensa musical para describir categorías más detalladas dentro de un género musical.

Por otro lado en cuanto "evento musical", Fabbri adopta la definición de música del semiólogo italiano Gino Stefani como "cualquier tipo de actividad interpretativa en torno a cualquier tipo de evento que involucre el sonido" (Stefani citado en Fabbri 1981, pág. 1), es decir, cualquier acción entendida como interpretativa en torno a un sonido se configura como "musical si así un sujeto o colectividad lo determina, independiente de cualquier juicio de valor o sistema de referencia ajeno a esos actores" (García, 2019, pág. 32).

La amplitud con la que Fabbri interpreta el concepto de "evento musical" ha sido objeto de debate entre estudiosos y críticos dentro del campo de la musicología. No obstante, es precisamente esta amplitud la que lo hace valioso en este contexto, ya que su flexibilidad permite incluir una diversidad de manifestaciones sonoras y no sonoras que, de otro modo, quedarían excluidas bajo concepciones más restrictivas de lo que constituye un "evento musical" para un grupo determinado. Esto abre la posibilidad a que aquellos que se opongan a esta interpretación puedan acoger un conjunto de normas más rígidas como la teoría de prototipos, pero sin invalidar el derecho de una comunidad, por pequeña o marginal que sea, a interpretar como "evento musical" un conjunto de sonidos que no encaje dentro de los parámetros convencionales o aceptados.

Por otro lado, el término "reglas" se refiere a la codificación y regulación de los niveles de expresión y contenido en la música. Es decir, no solo abarca aspectos semánticos, sino que implica códigos que crean una relación entre la expresión de un evento musical y su contenido, así como también la interpretación, el contexto, las circunstancias, el performance

y las interacciones entre los participantes. De manera que estas “reglas” residen tanto en lo musical como en lo extramusical, evidenciando que la noción de género es, en última instancia, culturalmente negociada, lo que permite la inclusión y aparición de expresiones que tradicionalmente no serían consideradas como parte de un género musical.

Los lenguajes sonoros que habitan en la música, habitan con más fuerza en las cuerpas que resuenan a través de lenguajes multimodales (Hernandez, 2020), expandiéndose en el espacio y abarcando todos los sentidos. Por ello, es fundamental concebir la música como una experiencia vivida estéticamente (Guerra Lisi, Stefani et al., 1998), en la que tanto la experiencia musical como las prácticas discursivas y expresivas que se desarrollan en torno y al interior de a ella, son esenciales para comprender cómo la música no solo “contribuye materialmente a otorgar diferentes identidades a las personas, sino que también [hace] posible analizar cómo estas identidades musicales permiten la inclusión en grupos sociales específicos” (Frith, 2006, citado en García, 2019, pág. 29).

> La guaracha es para mí pues más que un género musical creo que es todo movimiento cultural y social en el que permite, y que problematiza la gentrificación de cómo se hace una fiesta o cómo es el tipo de fiesta electrónica que se consume en el país [...] pues creo que la guaracha es el género que prácticamente transgrede toda esa postura normalizada y hegemónica de la música electrónica, como es el *techno* o el *house* y lo que hace es como disruptir (sic) con otro tipo de sonidos que igual también mezclan distintos géneros, rompen este tipo de hegemonías llevando también como un discurso de periferia y de barrio *neo in the ghetto* (Entrevista Camilo Acosta A.K.A Lady Hunter, 15 de marzo de 2024).

> Además, guaracha suena como, tiene algo que lo hace muy autóctono pero muy visionario, entonces tu te mantienes como dentro de los sonidos más tradicionales, pero al mismo tiempo le estás dando un giro que lo hace un sonido más global, yo si siento que tiene que ver con la manera en la que tu te conectas con tu identidad (Entrevista Maximini, 22 de marzo 2024).

La noción de Fabri determina el género músical a partir de la imbricación entre elementos formales y construcción sociocultural. No obstante, la guaracha, como expresión musical y cultural, se sitúa en un terreno donde convergen distintas dinámicas sociales, culturales y estéticas. Dos de las principales corrientes interpretativas que se han tejido en torno a este género son las asociadas con la narcoestética y con las comunidades cuir, las cuales representan universos simbólicos y prácticas sociales marcadamente diferentes, pero que coexisten y, en ocasiones, se entrecruzan. En este sentido, si la acción interpretativa sobre un sonido se configura como musical, ¿qué sucede cuando varias colectividades atribuyen valores diferentes a un mismo objeto musical? Bajo estas condiciones, ¿hablamos de varios géneros guaracha o de un único género guaracha? De este modo, la categoría de género musical resulta insuficiente, no solo desde un enfoque estrictamente musical, sino también en términos sociales, ya que la guaracha transita entre categorías y criterios de valoración diferentes dependiendo el contexto.

La guaracha y lo abyecto

Pensar la guaracha implica comprender que la música no se reduce únicamente a sus componentes sonoros, sino que está intrínsecamente ligada a un entramado de estímulos que exceden lo puramente auditivo. Su existencia y percepción involucra elementos visuales, corporales, espaciales y emocionales que interactúan entre sí, atravesando y transformando las cuerpas de quienes escuchan, bailan y producen guaracha o cualquier tipo de música. Es decir, es un fenómeno multimodal (Hernández, 2020) donde la sonoridad se entrelaza con experiencias físicas y sociales que dan sentido a la música más allá de lo audible.

> Y ya, pero era re chévere porque no sé, como que comienza uno a darse cuenta de la fiesta y como de todos perteneciendo a la fiesta, y siento que de entrada esos espacios pudieron como generar ambientes que eran verdaderamente como interseccionales. Entonces por eso te digo, como que al principio fue un choque,

> como porque veía como, pues marica, uno rumbeando era como la puta trans del Santa Fé al lado de uno, y pues bueno, suena una mierda, pero es como por los estigmas sociales que uno tiene la cabeza (Entrevista Erick, 9 de septiembre del 2024).

En este sentido, es importante comprender la escucha de manera amplia, es decir, no sólo como un fenómeno auditivo, sino como una acción[17] que advierte relaciones de poder, en las cuales se configuran y refuerzan todo tipo de jerarquías sonoras, visuales y corporales. Así, la escucha se convierte en una herramienta heurística valiosa, capaz de visibilizar el marco en el que se enuncia la diferencia, lo otro, la subalternidad, a la vez que nos puede ayudar a revelar la matriz de dominación que opera sobre ciertas cuerpas, es decir, la interacción de múltiples niveles de opresión que también se validan y construyen a través de lo sonoro.

La diferencia, construida culturalmente a través de la escucha o mediante la configuración de lo aural (Alegre, 2021), no es un fenómeno neutro, sino que refleja procesos sociales e históricos que determinan qué sonidos son aceptados y cuáles son marginados o rechazados. Esta construcción se evidencia en "todo aquello que escuchamos como feo, inferior y diferente, es decir, la escucha de lo abyecto, que se produce como resto de lo inteligible, lo audible, lo legítimo" (Alegre, 2021, pág. 11). En este sentido, lo abyecto no solo opera como un margen de exclusión, sino también como una frontera que define lo aceptable dentro de un sistema cultural y auditivo determinado. Así, la escucha se convierte en un acto político que delimita lo que merece ser oído y lo que es relegado al espacio de lo inaudible o indeseado.

En *Gender Trouble*, Butler (1990) describe lo abyecto como aquello que ha sido expulsado de la cuerpa y transformado en "Otro". Esta expulsión no sólo determina lo que queda fuera, sino que también define los límites de la cuerpa y del "no-yo". En el caso de la guaracha, esta abyección se traduce en la percepción del género como "guiso", un término cargado de

[17] La escucha no es solo la recepción pasiva de sonidos, sino que es una acción activa, profundamente vinculada a procesos sociales, culturales y políticos. Escuchar implica seleccionar, interpretar y otorgar significado a lo que se oye, lo cual está influenciado por el contexto, las experiencias previas y las estructuras de poder que moldean nuestra percepción.

clasismo que refuerza la exclusión de las expresiones culturales populares asociadas a las clases trabajadoras y los barrios marginales.

Esta asociación con lo "guiso" implica un desprecio hacia las corporalidades y estéticas que se apartan de los ideales de clase media y alta. La estética de cadenas doradas, jeans ajustados y tops diminutos, acompañada de los sonidos sincopados y acelerados de la guaracha, refuerza su posición en los márgenes de lo socialmente aceptado. Aquí, el clasismo cultural opera como una herramienta de abyección que deshumaniza no solo el género musical, sino también a las cuerpas que lo habitan y representan.

Es importante decir que "el límite del cuerpo, así como la distinción entre lo interno y lo externo, se establece mediante la expulsión y la transvaloración de algo que originalmente formaba parte de la identidad en una alteridad contaminante"[18] (Butler, 1990, pág. 170). Este proceso sugiere que, aunque exista una noción naturalizada de la cuerpa como algo impermeable, autónomo, coherente y preexistente, esa concepción de la cuerpa como un "sujeto concreto" depende del otro, el tabú constitutivo, para poder construirse a sí mismo.

> Lo "abyecto" designa aquí [...] aquellas zonas "invivibles", "inhabitables" de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo "invivible" es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales –y en virtud de las cuales– el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida. En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es "interior" al sujeto como su propio repudio fundacional (Butler, 2002, pág.19-20).

Sin embargo, ese "sujeto concreto" no solo se construye a través de la exclusión del otro, sino que realiza un doble movimiento: al expulsar lo abyecto, lo domina, domina a esas

[18] Traducción propia.

cuerpas impensables, invisibles e inaudibles, consolidando su identidad a través de la marginación y subyugación de lo excluido. Para Butler (2002) el dominio de lo abyecto no solo se percibe como un concepto de exclusión, sino que también representa la frontera misma de lo que se puede entender o reconocer como posible dentro de un determinado orden simbólico.

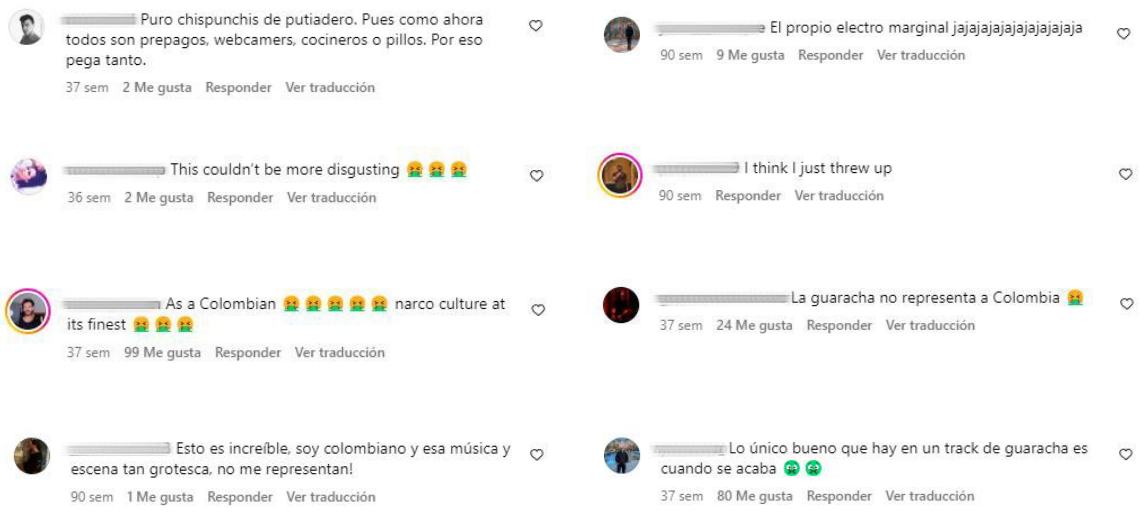
> Desde esta perspectiva se hace necesario comprender que el ámbito "exterior" a lo que construye el discurso no es un exterior absoluto, es decir, no se trata de una externalidad ontológica. Sino que se trata de un exterior construido discursivamente, que genera unos límites que se inscriben en lo corporal en toda su amplitud (Alegre, 2021, pág. 15-16).

Sin embargo, como sugiere Butler, lo abyecto no solo es un margen, sino una frontera productiva desde donde emergen resistencias. Por ejemplo, en los espacios maricas, la guaracha se resignifica al desafiar las normas que históricamente los han excluido y subyugado. Estos espacios no solo reconfiguran la relación entre la cuerpa y el sonido, sino que también transforman lo que antes era motivo de rechazo en un acto político de visibilidad y orgullo. En este sentido, en las fiestas cuir, las estéticas exageradas, consideradas "guisas" en otros contextos, se convierten en herramientas de subversión. Las gorras brillantes, los jeans a la cadera y los movimientos de baile hiperbólicos, son recontextualizados como una celebración del exceso y la performatividad, desafiando las normas de género y clase que buscan silenciar y controlar estas cuerpas.

Ahora bien, en este sentido, la abyección aural implica no sólo la exclusión de ciertos tipos de música, sino también la abyección de las cuerpas y sujetos asociados con esas sonoridades. Es decir, cuando rechazamos un tipo de música y la relegamos al espacio de lo indeseado, no solo estamos excluyendo un objeto sonoro, sino que estamos realizando un acto de marginalización hacia aquellas cuerpas y sujetos que se vinculan con esa música. Así, el objeto sonoro en sí mismo no es el centro de la abyección, más bien, es el sujeto Otro, aquel que se ve desplazado y torcido por discursos que invalidan su existencia misma, considerándolo ajeno, inferior o inapropiado.

Este proceso de abyección va más allá de la simple exclusión sonora, ya que implica una construcción más profunda de jerarquías que moldean emociones y, a su vez, cuerpas. Estas dinámicas toman forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo, acciones que naturalizan y refuerzan patrones de inclusión y exclusión, las cuales delimitan quiénes son percibidos como legítimos o deseables en determinados espacios (Ahmed, 2015).

En este contexto, aquello que se encuentra fuera de los estándares establecidos es percibido como irrelevante, asqueroso o incluso peligroso, ya que pone en tensión las distinciones y jerarquías sociales preexistentes, desafiando al sujeto indiscreto y las normas que sostienen esas cuerpas imposiblemente impermeables. De esta manera, la abyección aural no solo afecta la percepción de la música, sino que tiene repercusiones sobre la identidad y la visibilidad de los sujetos que son asociados a ella. Esto se evidencia en comentarios de publicaciones relacionadas con la guaracha, como en el caso de la publicación *A History of Guaracha in Ten Tracks* de Resident Advisor (16 de enero de 2023, 24 de enero de 2024), donde usuarios expresan opiniones que colocan a este género en el lugar de lo abyecto, de aquello Otro a lo que hay que tenerle asco, eso que no nos representa, lo marginal, lo subalterno:


Puro chispunchis de putiadero. Pues como ahora todos son prepagos, webcamers, cocineros o pillos. Por eso pega tanto.
37 sem 2 Me gusta Responder Ver traducción
El propio electro marginal jajajaj

circulación de un cierto tipo de percepción, donde lo subalterno queda relegado a “aquello que está fuera de lo visible, de lo decible y de lo enunciable, o que, cuando se vuelve representación, no puede administrar los modos en que se lo enuncia” (Alabarces y Añón, 2008, pág. 293 citado en Alegre, 2021, pág. 16).

Las tipologías que se le confieren a la guaracha mediante lo abyecto como aquello de las putas, los narcos, lo vomitivo y peligroso, establecen una conexión simbólica y matérica con las cuerpas cuyas vidas no son consideradas “vidas”. Sin embargo, esto no implica que lo abyecto, en este caso la guaracha, no sea vivido o carezca de una vida discursiva. Por el contrario, lo abyecto existe dentro del discurso, pero lo hace como algo radicalmente cuestionado, marginado y desprovisto de contenido legítimo, funcionando más como un límite que como una entidad reconocida o valorada (Alegre, 2021).

Fiesta: Espacio y cuerpa

La fiesta es un espacio socialmente construido que no solo alberga interacciones humanas, sino que también las moldea y condiciona. Las relaciones de poder se inscriben en este espacio, de manera explícita e implícita, condicionando cómo las cuerpas pueden o deben moverse, expresarse, vestirse y ocupar el espacio. La fiesta, por tanto, es un escenario donde las dinámicas espaciales materializan discursos que delimitan lo aceptable y lo marginal, construyendo, transmitiendo y reproduciendo relaciones de poder inscritas en las cuerpas, de forma que refuerza estructuras dominantes, al mismo tiempo que permite la posibilidad de transgresión y reconfiguración de estas normas, pues “el espacio es la esfera de la posibilidad de la existencia de la multiplicidad; es la esfera en la que coexisten distintas trayec-torias, la que hace posible la existencia de más de una voz. Sin espacio, no hay multiplicidad; sin multiplicidad, no hay espacio” (Massey, 2012, pág. 157).

En Bogotá, la guaracha ha proliferado principalmente en el sur de la ciudad (la Primera de Mayo, el Retrepo), configurándose como espacios fijos donde se congregan cuerpas al ritmo de los *donks*, las luces estroboscópicas y una atmósfera intensa. En estos lugares, el sudor

colectivo, las máquinas de humo, las drogas, el alcohol y la música no solo estimulan los sentidos de manera individual, sino que también generan una circulación emocional colectiva. Lo que sucede en el espacio de la guaracha se vuelve "pegajoso", saturado de afectos que entran en tensión tanto a nivel personal como social, donde "el movimiento no separa al cuerpo del 'donde' en que habita, sino que conecta los cuerpos con otros cuerpos: el vínculo se realiza mediante el movimiento, al verse (con)movido por la proximidad de otros" (Ahmed, 2015, pág. 36).

Estos clubes, generalmente abiertos durante los fines de semana, cristalizan prácticas que destacan cómo las dinámicas espaciales y afectivas configuran vínculos que trascienden lo individual para formar colectividades. Con su infraestructura diseñada para ofrecer una experiencia audiovisual inmersiva, estos espacios se convierten en un epicentro de interacción social y afectiva. En ellos, las cuerpas son intensamente estimuladas, generando una conexión entre el entorno construido y los sentidos, que va más allá de lo puramente musical para abarcar una vivencia profundamente sensorial y colectiva.

En contraste, los espacios de guaracha en clave marica en Bogotá suelen ser nómadas, careciendo de una ubicación fija y surgiendo de manera efímera en diferentes puntos de la ciudad. Estas fiestas itinerantes, a menudo autogestionadas, transforman temporalmente espacios urbanos o privados en "clubs" donde las subjetividades disidentes encuentran un lugar de expresión. Aquí, les organizadores instalan sonido, luces y otros elementos necesarios para crear un entorno propicio para la celebración y la fiesta. Estos espacios temporales no solo desdibujan las fronteras arquitectónicas, sino también las normas sociales, cuestionando los límites del género y la sexualidad en una experiencia donde la música y el baile se entrelazan con la libertad y la performatividad.

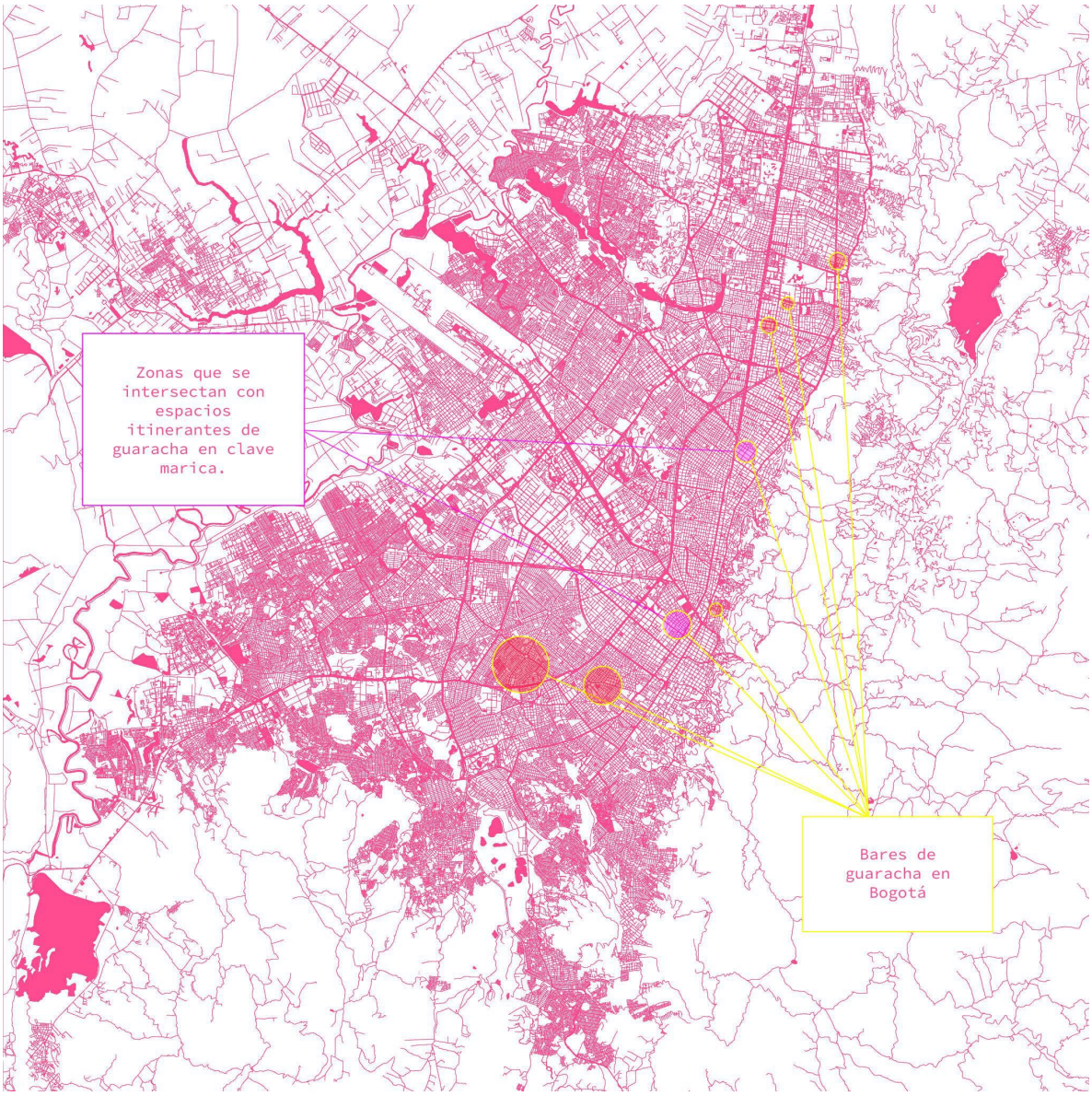


Figura 2. *Cartografía de los espacios de guaracha en Bogotá.*

Doreen Massey (2012), subraya el carácter constructivo del espacio y, en consecuencia, adopta una postura crítica hacia los discursos que reclaman autenticidad basados en nociones de identidades inmutables. En lugar de ello, propone una concepción relacional del mundo, donde las identidades y los espacios se entienden como productos de conexiones en constante transformación. En este sentido, no solo existe un paralelo en la manera en la que se conceptualiza el espacio y la conceptualización de identidades, sino que el espacio mismo es parte integral de la construcción de subjetividades, es decir, una es imprescindible de la otra. En este sentido, la construcción del espacio no solo influye en la conceptualización de las

identidades, sino también en cómo las cuerpas interactúan y se moldean dentro de él. En el contexto de la guaracha, esta relación entre espacio, identidad y subjetividad se manifiesta de manera evidente en la configuración de las cuerpas que la experimentan.

De hecho, el concepto de tecnocuerpo, planteado por Rosi Braidotti (2009), ofrece una herramienta teórica poderosa para pensar las cuerpas en el contexto de la guaracha, especialmente en el marco de su performatividad, su relación con lo aural[19], el espacio y la estética. En este sentido, las cuerpas no sólo ocupan el espacio, sino que lo producen y son producidas por él, evidenciando una relación multimodal (Hernández, 2020) donde la sonoridad se entrelaza con las experiencias físicas y sociales que dan sentido a la música más allá de lo audible:

> Sensores, lugares integrados de redes e información, vectores de múltiples sistemas de información: cardiovascular, respiratorio, acústico, táctil, olfativo, hormonal, psíquico, emocional, erótico, etcétera. El cuerpo también es un aparato de registro vivo, actualizado por un sistema de memoria muy personalizado y encarnado que es capaz de almacenar y recuperar información esencial y vital a una alta velocidad…El cuerpo no sólo es multifuncional sino también multiexpresivo: habla a través de la temperatura, los movimientos, la velocidad, las emocionales, la agitación, los fluidos, los sonidos y diversos ritmos (Braidotti, 2009, pág. 140).

Las cuerpas que bailan y experimentan la guaracha pueden entenderse como tecnocuerpas, ya que son moldeados tanto por sus propias experiencias encarnadas como por elementos discursivos y simbólicos que configuran el espacio fiesta: los beats repetitivos, el ambiente cargado de luces y visuales, el sudor que emerge del esfuerzo corporal, el baile, las drogas, el alcohol, la performatividad expresada en las formas de vestir y relacionarse en el espacio, entre otros. En este sentido, la tecnocuerpa en la guaracha no es únicamente una cuerpa biológica, sino una cuerpa que entreteje lo material-discursivo, que deviene en interacción

[19] Entendido como aquello sonoro que no se limita exclusivamente a sus componentes acústicos, sino que está intrínsecamente ligado a un entramado de estímulos que trascienden lo meramente auditivo.

constante con las tecnologías del sonido y los discursos sociales que lo rodean, es aquel que baila, siente y se expresa, encarnando el movimiento su propia discursividad.

> De la guaracha me gusta como me pone a bailar, me pone a mover el cuerpo, me gusta que literal ese tipo de electrónica hace ruido, me gusta que no a todo el mundo le guste, me gusta que sea un punto crítico (Entrevista Vanessa, 4 de noviembre de 2024).

Las tecnocuerpas que experimentan la guaracha encuentran en la fiesta un entorno dinámico donde convergen diversas dimensiones que exceden lo puramente individual. Este espacio, lejos de ser un contenedor pasivo o un escenario neutral, se convierte en un agente activo que posibilita, moldea y, a su vez, es moldeado por las trayectorias, encuentros y prácticas que lo atraviesan. El espacio fiesta, como fenómeno complejo, articula interacciones que pendulan entre lo material y lo simbólico, generando un tejido en constante transformación. Sin cuerpa, sin movimiento ni presencia, la fiesta simplemente no puede existir, sin cuerpa no hay fiesta.

El espacio es, además, la esfera de la multiplicidad: siempre abierto, incompleto y en constante devenir. En su seno, posibilita la coexistencia de múltiples trayectorias, desde lo radicalmente cuestionado hasta lo profundamente naturalizado. Así, el espacio no es un mero telón de fondo de las interacciones sociales, sino que está activamente configurado por las relaciones y encuentros que se producen en él, es decir, el espacio se produce socialmente, lo que significa que no preexiste a los condicionamientos que lo hacen posible. Esto pone de manifiesto que el espacio, al igual que el género y la sexualidad, no es un ente natural, fijo ni ahistórico, sino una construcción social influenciada por lógicas que con frecuencia configuran los espacios como heteronormativos, subordinando tanto lo femenino como las diversidades sexuales. Como señala Linda Mcdowell (2000) “esa división binaria [hombre/mujer] tiene mucho que ver con la producción social del espacio, con la definición de lo que es un entorno “natural” y un entorno fabricado y con las regulaciones que influyen en quién ocupa un determinado espacio y quién queda excluido de él” (pág. 26).

Estas dinámicas también reflejan las construcciones espaciales a las que están sometidas las cuerpas, ya que, "el espacio es producto de las «relaciones», relaciones que están necesariamente implícitas en las prácticas materiales que *deben realizarse*" (Massey, 2012, pág. 158), es decir, el espacio es imaginado, percibido, vivido, habitado, materializado, simbolizado y performado, siempre está en proceso de formación, en devenir, nunca acabado, nunca cerrado y, sin embargo, es construido a través de relaciones de poder, las cuales enmarcan las cuerpas y codifican las acciones que *deben realizarse*, las formas de hablar, vestir y comportarse.

En el espacio fiesta de la guaracha, la indumentaria y la cuerpa se convierten en elementos clave mediante los cuales se establecen relaciones entre universos culturales y se reproducen ciertas formas de feminidad y masculinidad. El género y la sexualidad, como construcciones culturales, tienen un impacto profundo en la organización y codificación de los espacios. Elementos como las gorras paleteras, las gafas de marca, los jeans ajustados, los escotes pronunciados, el cabello largo y lacio, junto con las formas de bailar y moverse en el espacio, reflejan maneras específicas de habitar y significar la cuerpa, evidenciando cómo estas construcciones se inscriben en prácticas materiales y performativas.

De hecho, son quizás estás dinámicas naturalizadas, referentes a la sexualidad y al género, las que construyen espacios diferenciados entre aquellos que son fijos, como los de la Primera de Mayo, y aquellos móviles, como los espacios maricas, que ofrecen un lugar para que las cuerpas diversas construyan otros mundos posibles, expresados a través de la ropa, en muchos casos diseñada para la fiesta y creada a partir de retazos, de los movimientos, a veces excesivos y a veces sensuales, e incluso de las formas de hablar:

> La producción de los espacios se guía por una supuesta naturalización sexual y de género que corresponde a la división hombres/mujeres, en la que son los primeros habitantes de lo público y las segundas moradoras de lo privado. Esta naturalización se extiende a la heterosexualidad como la sexualidad visible y publicitada, mientras la homosexualidad se borra, silencia y marca como antinatural (Ramirez, 2018, pág. 24).

El poder no solo regula el acceso al espacio, sino también los movimientos, las estéticas y las formas de expresión, construyendo un mapa corporal y espacial que perpetúa desigualdades, pero que también puede ser desafiado. En este vaivén entre regulación y transgresión, el espacio fiesta se convierte en un campo de lucha simbólica y material, donde las relaciones de poder se hacen evidentes y, en ocasiones, se fracturan, abriendo la posibilidad de habitar la cuerpa y el mundo de formas distintas.

> Cuando tú estás en farras de guaracha dejas de tener ese componente como tan social de "debo comportarme así" y viene a ser como una cosa más individual, como de "yo, con mi cuerpo, me siento sexy, me siento rico, me siento deli y voy a expresarlo de la manera que se me dé la puta gana", y es como un grupo de individualidades que al final hacen como algo colectivo, muy chévere, muy rico (Entrevista Erick, 9 de septiembre de 2024).

Segundo Capítulo

La guaracha constituye un universo que, en el caso de Bogotá, se despliega en tres grandes circuitos: la guaracha asociada al contexto narco, la guaracha del sur de la ciudad, como la que se escucha y se baila en la Primera de Mayo o en el barrio El Restrepo, y la guaracha de las maricas[20]. Cada uno de estos circuitos representa dinámicas sociales, estéticas y culturales particulares, que reflejan la diversidad de experiencias y significados que este género musical adquiere en diferentes entornos.

Esta investigación se desarrolla bajo un enfoque cualitativo, adecuado para explorar a profundidad los significados y dinámicas socioculturales asociadas al contexto de la guaracha. Se utilizó un diseño de estudio de caso para examinar los circuitos tanto

[20] La palabra *marica* es un término profundamente cargado de significados contradictorios, que en America Latina trascienden su uso peyorativo inicial para convertirse en un espacio de resistencia y reconfiguración identitaria dentro de las comunidades LGTBIQ+. Para Sutherland (2010), *marica* no solo denota una posición de marginalidad frente al sistema heteronormativo, sino que también encapsula un acto subversivo de apropiación cultural, donde lo insultante se transforma en un marcador de orgullo y agencia. Ahondaré en este tema más adelante.

heteronormados como maricas que convergen en torno a esta práctica musical en Bogotá, con énfasis en su potencial político y estético.

La selección de la muestra fue de carácter intencional y no probabilístico. En este sentido, los participantes y espacios analizados fueron escogidos considerando su relevancia para la investigación y su representatividad dentro de las escenas de guaracha estudiadas. Este criterio se aplicó tanto en las observaciones y las entrevistas realizadas como en la etnografía digital, asegurando que las dinámicas y experiencias capturadas fueran significativas y estuvieran alineadas con los objetivos de la investigación. Además, la selección estratégica permite capturar los matices del fenómeno sin pretender representatividad estadística, pero enfocándose en una comprensión rica y contextualizada.

Tal enfoque está alineado con lo que Stuart Hall (1997) describe como una lectura cultural situada, donde cada fenómeno debe ser interpretado en relación con los contextos específicos en los que opera y los significados que estos le otorgan. En este sentido, la cultura es un campo de producción de significados y cualquier intento de analizarla debe atender a las complejidades y particularidades que se manifiestan en las prácticas y representaciones locales (Hall, 1997). En este caso, la selección permite visibilizar las dinámicas sociales, políticas y culturales que atraviesan el contexto de la guaracha, enfatizando cómo estas se resignifican en los espacios habitados por diferentes sujetos.

El método que empleo es analítico-descriptivo, centrado en la identificación y descripción detallada de las experiencias y significados en las fiestas de guaracha para sus participantes. La recolección de datos incluyó observación participante en múltiples eventos, con un enfoque particular en las fiestas de guaracha marica[21] y dos asistencias a fiestas en la Primero de Mayo.

[21] Cuando hablo de *guaracha marica*, me refiero a la guaracha en su apropiación marica o en clave marica, es decir, a la manera en que esta música ha sido resignificada dentro de estos espacios. No se trata de una sonoridad específica, sino de un código estético y afectivo que, en su desplazamiento desde otros contextos, ha adquirido nuevos significados en la fiesta, el *trepe* y la construcción de una identidad marica, aquella que desafía la normatividad del género y el deseo. Sobre esto ampliaré en el tercer capítulo, donde exploraré con más detalle cómo la guaracha se ha insertado en los circuitos maricas y las transformaciones que ha generado en estos espacios.

A través de esta metodología, la investigación busca ofrecer una lectura crítica y detallada de los espacios de interacción social y política que emergen alrededor de la guaracha, analizando cómo su apropiación en contextos maricas subvierte las lógicas heteropatriarcales tradicionalmente asociadas a este género. Me interesa comprender las dinámicas de resignificación cultural y sus implicaciones en la producción de subjetividades disidentes, aquellas que desafían las normativas hipermasculinizadas, heteronormadas y narco con las que históricamente se ha relacionado este género musical.

Etnografía digital

El pasado 14 de diciembre de 2024 tuve la fortuna de hacer parte de la fiesta de lanzamiento del *Baum Festival 10*, compartiendo escenario con artistas como Nina Kraviz, Aleroj e Isablu. Este festival, reconocido como uno de los eventos de música electrónica más grandes de Latinoamérica, cuenta con una trayectoria de 10 años, consolidándose como un espacio clave para la exploración y difusión de géneros electrónicos, especialmente el *techno* y sus variantes. Esa noche, el set incluyó lo que ahora se denomina *latin club* o *latin core*[22], géneros que fusionan música electrónica con ritmos latinos, entre ellos la guaracha.

En todo caso, y como era de esperarse, también sonó guaracha, marcando un momento inédito en la historia del Baum Festival. La inclusión de este género, conocido por sus raíces populares y la incorporación de instrumentos como acordeones y trompetas, entre otros, generó reacciones divididas entre el público asistente, sobre todo en redes sociales. Mientras algunos celebraban su incorporación como una apertura hacia la diversidad musical, otros expresaban su descontento, señalando una aparente incompatibilidad con los géneros

[22] Si bien estas etiquetas permiten posicionar sonidos latinos en escenarios internacionales, también generan tensiones en torno al borrado de especificidades culturales y contextos locales. Al agrupar una vasta diversidad de tradiciones musicales bajo grandes categorías, se corre el riesgo de invisibilizar las particularidades de géneros que poseen raíces culturales profundamente situadas y significados específicos. Este fenómeno subraya la necesidad de interrogar críticamente estas denominaciones y cuestionar cómo impactan en la representación y preservación de las identidades culturales que pretenden englobar, y definitivamente amerita una investigación más profunda. Luisa Uribe, antropóloga y socióloga, ha problematizado la implementación de términos como “latinidad” “latin club” y “latin core”, señalando la importancia de poner interrogante frente al borrado que implica la utilización de estas grandes categorías. Estas reflexiones aparecen en los textos *Latinoamérica electrónica (II): machismo y blanqueamiento persistentes* (2023) y *Latinoamérica electrónica(I)* (2023).

tradicionales del festival, además del rechazo debido a la asociación del género con lo guiso[23] y lo vulgar:

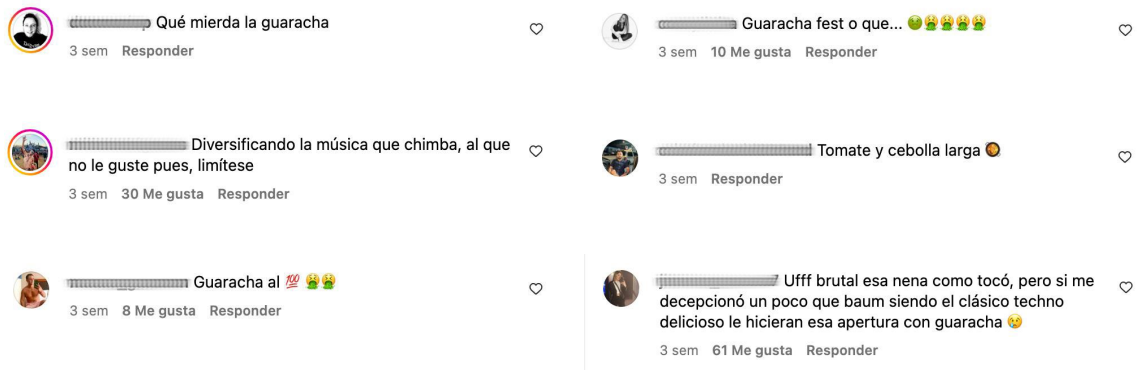


Figura 3. *Baum Festival [@baumfestival]. (15 de diciembre de 2024).*

La capacidad de la música para articular diversas realidades sociales y culturales no solo se manifiesta en espacios físicos, sino que también persiste activamente en las plataformas digitales. Esta capacidad permite generar contrastes entre lo local y lo global, capturando distintas interpretaciones sobre un mismo fenómeno. Un ejemplo de esto es el artículo *A History of Guaracha in Ten Tracks* de la plataforma internacional Resident Advisor, un portal especializado en música electrónica. Esta plataforma se destaca por reunir a públicos diversos y construir comunidades tanto virtuales como físicas en torno a una amplia variedad de expresiones sonoras.

En particular, las dos publicaciones relacionadas con este artículo acumulan casi 1,000 comentarios en conjunto, posicionándose como las de mayor interacción en el perfil. Estas respuestas reflejan una amplia gama de opiniones sobre cómo se entiende la guaracha para un público diverso, desde perspectivas que celebran su sonido, hasta otras que cuestionan su

[23] En Colombia, la palabra "guiso" ha trascendido su significado literal relacionado con la cocina, según lo define el diccionario de la Real Academia Española como una comida guisada, hecha a partir de tomate, cebolla y aceite o mantequilla. En los últimos años, esta palabra ha adquirido una connotación social que se ha popularizado en redes sociales y en el lenguaje cotidiano. En el contexto colombiano, "guiso" se utiliza para referirse a una persona de estratos bajos que intenta enmascarar su origen socioeconómico, aparentando pertenecer a una clase social más alta, pero sin lograrlo completamente. En este sentido, el término puede ser comparable a "arribista", ya que ambas palabras aluden a un intento de ascenso social a través de la apariencia. En contraste, "guiso" sería el opuesto de "gomelo", término que se usa para describir a personas que efectivamente ostentan características, comportamientos y gustos asociados con las clases altas, aunque ambos conceptos comparten raíces en el ámbito popular.

lugar dentro de la escena electrónica global. Este espacio de debate pone de manifiesto las tensiones y posibilidades que surgen cuando un género como la guaracha trasciende sus contextos locales para interactuar con audiencias internacionales.

Figura 4. *Resident Advisor [@resident_advisor]. (16 de enero de 2023). A History of Guaracha in Ten Tracks.*

Figura 5. *Resident Advisor [@resident_advisor]. (24 de enero de 2024). A History of Guaracha in Ten Tracks.*

Ambas publicaciones abren con una imagen de Fumaratto[24], uno de los mayores exponentes de guaracha a nivel internacional, y luego presentan fragmentos de diez tracks producidos por artistas latinoamericanos, que han sido fundamentales en la construcción y el desarrollo del género. Las publicaciones son una abstracción de un artículo publicado el 10 de enero de 2023 en la web de Resident Advisor, escrito por Felipe Maia, periodista, etnomusicólogo y DJ. El artículo amplía la información presente en la publicación y aborda la transformación de la guaracha a través de los años, recopilando la diversidad de sonidos que han contribuido a consolidarla como un género musical único dentro de la escena electrónica.

[24] DJ y productor colombiano originario de Medellín, es conocido internacionalmente como "El rey de la Guaracha" por ser uno de los principales precursores del género en Colombia, Latinoamérica y Europa (Bogotá Music Market [BOOM], s.f.).

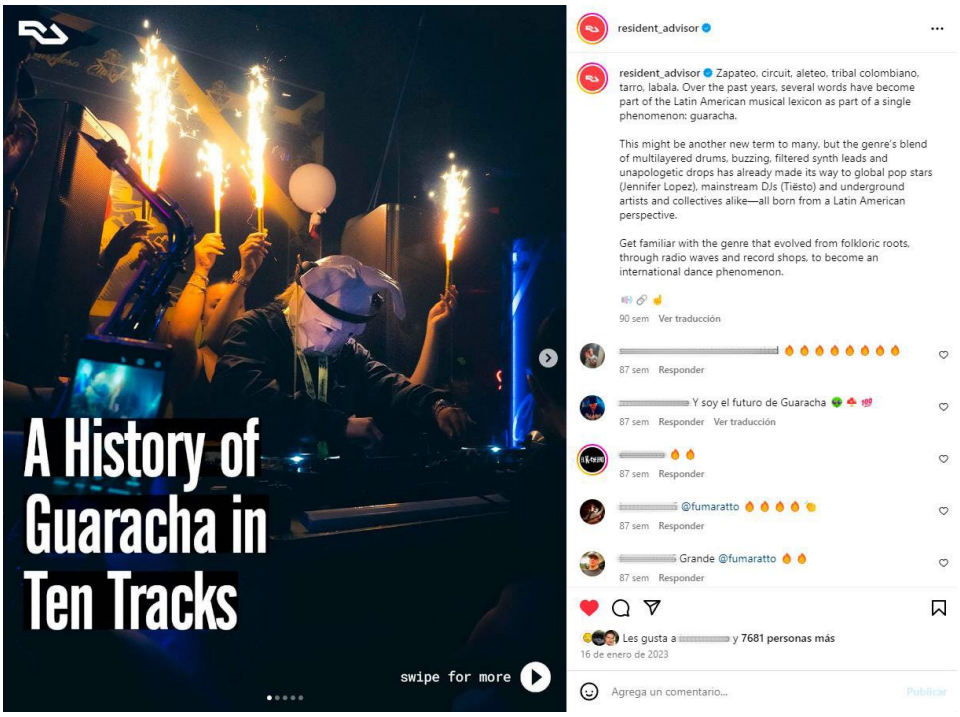


Figura 6. *Resident Advisor [@resident_advisor]. (16 de enero de 2023). A History of Guaracha in Ten Tracks.*

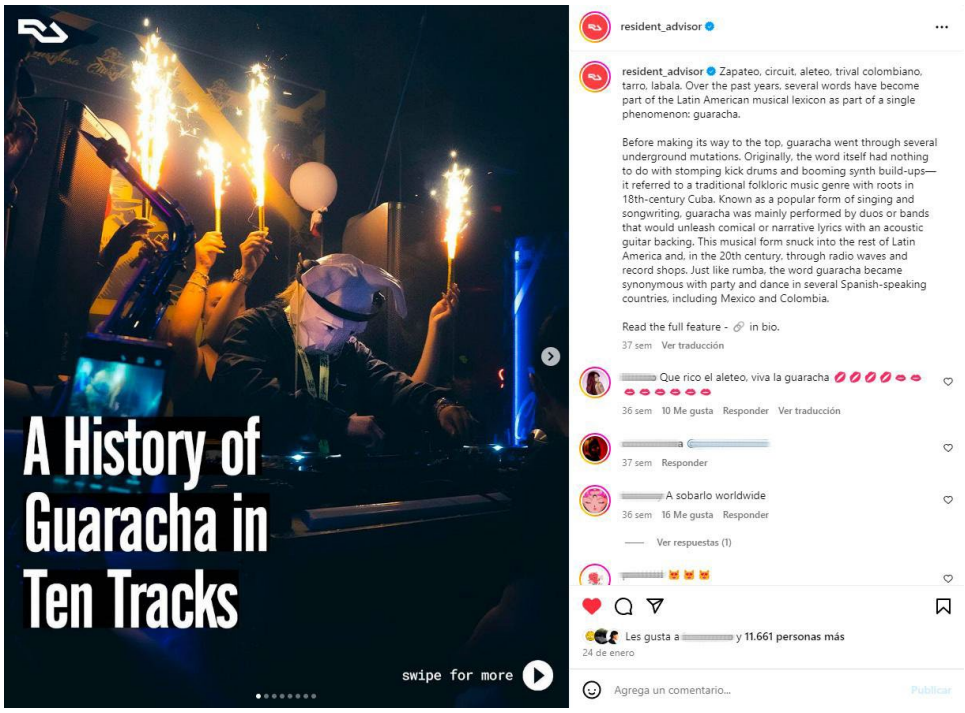


Figura 7. *Resident Advisor [@resident_advisor]. (24 de enero de 2024). A History of Guaracha in Ten Tracks.*

La publicación refleja la diversidad de posturas en torno a la aceptación y legitimidad de la guaracha como género musical y como expresión cultural. Esta diversidad de perspectivas revela tensiones entre quienes ven en la guaracha un espacio de innovación sonora y quienes la perciben como una expresión asociada a lo vulgar y lo marginal. Los comentarios no solo evidencian estos contrastes, sino que también muestran cómo se articula una jerarquía cultural en torno al consumo de drogas, donde el tusi, vinculado frecuentemente con las fiestas de guaracha, se asocia con lo guiso y lo narco. Este discurso sobre las drogas se entrelaza con nociones de clase y estética, perpetuando estigmas sobre los espacios y prácticas que rodean la guaracha.

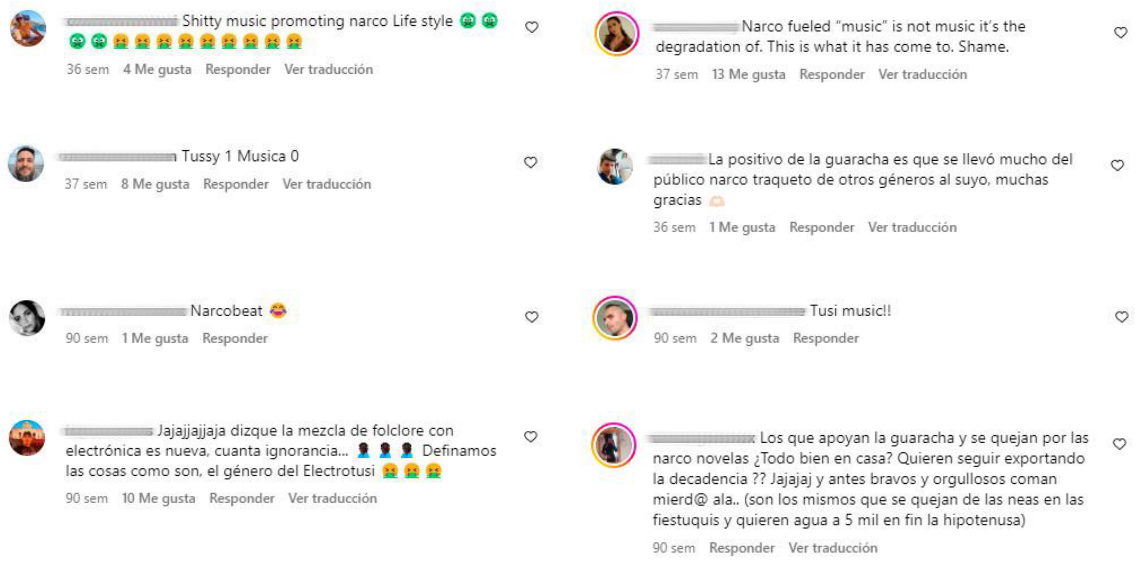


Figura 8. *Resident Advisor [@resident_advisor]. (16 de enero de 2023/24 de enero de 2024). A History of Guaracha in Ten Tracks.*

El consumo de drogas actúa como un marcador de distinción social que no sólo clasifica las sustancias en sí mismas, sino también a las personas y los contextos asociados a ellas. En este caso, el tusi, al estar vinculado con lo guiso, lo marginal y lo narco, se convierte en una droga que refuerza las jerarquías simbólicas de clase y legitimidad cultural, además, su asociación con las fiestas de guaracha consolida una narrativa donde ciertas prácticas y consumos se perciben como inferiores o abyectos, mientras que otras sustancias, como el MDMA o la cocaína en ciertos círculos, se asocian con estéticas más aceptadas y espacios considerados exclusivos o sofisticados. Esta estratificación de las drogas no solo organiza el acceso y consumo de las mismas, sino que también actúa como un dispositivo de poder que

codifica las emociones, las cuerpas y los espacios, legitimando algunos y excluyendo otros. Así, el tusi no es solo una sustancia, sino un símbolo de cómo las dinámicas de clase y gusto se articulan con prácticas culturales específicas, perpetuando estigmas que atraviesan tanto a la guaracha como a las comunidades que la habitan y disfrutan.

Además, los comentarios señalan una clara separación entre el narcotráfico como fenómeno criminal y la narcoestética como representación visual y simbólica, esta última siendo considerada como algo no digno, casi una caricatura del poder y ostentación que no logra legitimarse dentro de ciertos círculos culturales. La narcoestética, en este contexto, se convierte en un marcador de distinción negativa que despoja de valor a las prácticas y expresiones que se perciben como parte de su esfera simbólica. Esta distinción evidencia cómo ciertos discursos buscan alejar la legitimidad artística de aquellas estéticas que se consideran incompatibles con las normas culturales predominantes.

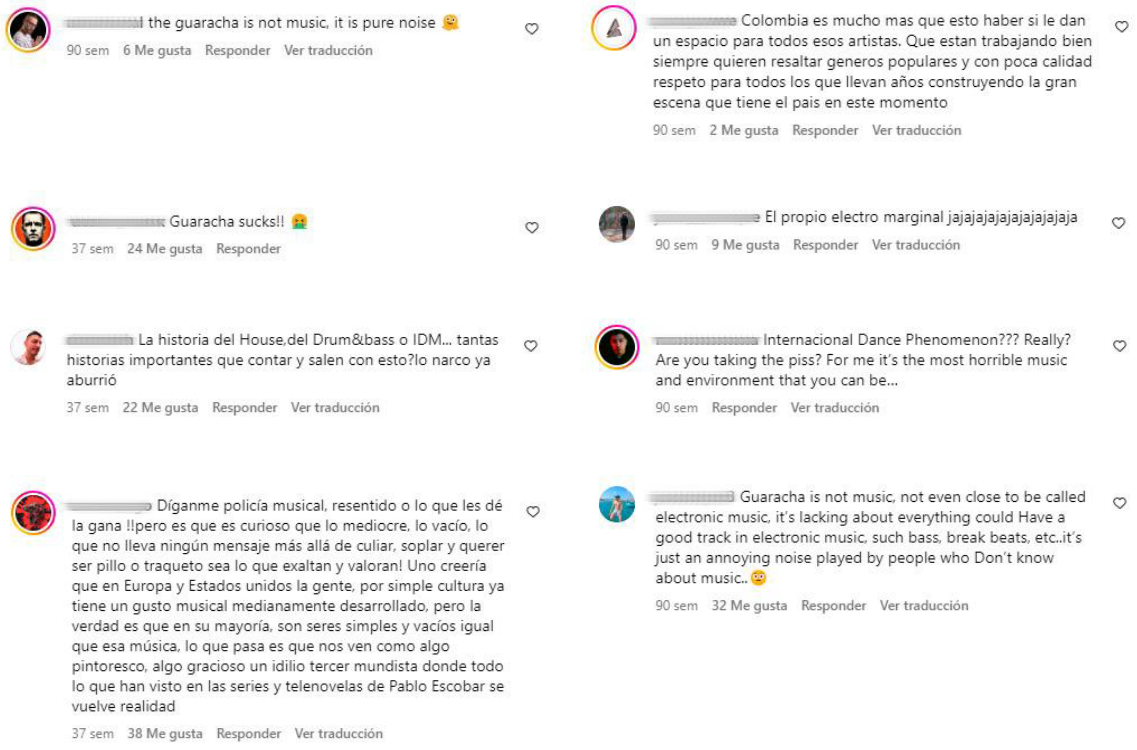


Figura 9. *Resident Advisor [@resident_advisor]. (16 de enero de 2023/24 de enero de 2024). A History of Guaracha in Ten Tracks.*

Por último, la mayoría de los comentarios apuntan a la guaracha como algo abyecto, es decir, como aquello que ha sido excluido del sistema cultural dominante para definir lo que es aceptable dentro de él (Butler, 1990). La guaracha, en este sentido, opera como un límite que separa lo legítimo de lo ilegítimo, lo deseable de lo indeseable. Como señala Alegre (2021), lo abyecto no solo funciona como un residuo que delimita lo normativo, sino también como una frontera activa que evidencia las tensiones entre lo aceptado y lo rechazado. La guaracha, al ocupar este espacio de exclusión, se convierte en un punto de intersección donde las jerarquías culturales y las relaciones de poder se hacen visibles, permitiendo observar cómo lo abyecto se vincula con dinámicas de clase, género y raza. "Todo aquello que escuchamos como feo, inferior o diferente" (Alegre, 2021, pág. 11) refleja un sistema cultural que produce y valida dichas exclusiones.

El uso de emojis, como caritas vomitando y riéndose, pone en evidencia cómo las emociones de repugnancia e indignación, descritas por Figari (2018), actúan como dispositivos sociales que configuran lo abyecto. Estos emojis se convierten en herramientas simbólicas para marcar y reforzar las fronteras entre lo aceptable y lo inaceptable en términos culturales, esto es:

> En el campo de lo ético y normativo las valoraciones discurren entre lo bueno y lo malo, lo sano y lo enfermo, lo legal-ilegal, normal-anormal. Ya en el campo estético, entre lo bello y lo feo, y en el terreno de las emociones, lo abyecto básicamente discurre entre la repugnancia y la indignación (Figari, 2018, pág. 133).

La repugnancia, simbolizada por el emoji vomitando, se asocia con el rechazo visceral hacia lo percibido como grotesco o fuera de lugar, mientras que la risa actúa como una forma de desprecio que ridiculiza lo abyecto, transformándolo en un objeto de burla. Estas emociones no son solo respuestas individuales, sino que reflejan regulaciones culturales más amplias que buscan estabilizar jerarquías sociales mediante la exclusión simbólica o material de ciertas cuerpas y prácticas (Figari, 2018). En el caso de la guaracha, estas expresiones digitales operan como un espejo que proyecta las tensiones entre lo normativo y lo marginal, reforzando el estigma hacia las estéticas y consumos asociados con este género, al tiempo

que exponen cómo las emociones sirven para sostener dinámicas de poder y subalternización en la esfera cultural.

En este contexto, la guaracha no solo delimita lo que se considera culturalmente aceptable, sino que también resalta cómo estas construcciones son permeables y pueden ser renegociadas, mostrando la capacidad de lo abyecto para influir en las normas que lo rechazan. Las asociaciones con lo vulgar y lo marginal refuerzan la exclusión cultural del género, pero al mismo tiempo lo posicionan como un espacio de reconfiguración simbólica donde lo abyecto se resignifica y la vez se fetichiza.

> La raza [la clase y el género] como fuerza[s] generativa[s] de diferencia ha[n] sido de hecho neutralizada[s] o borrada[s] mediante el desplazamiento de las diferencias humanas por las diferencias musicales, es decir, por el objeto de la música en sí mismo, de modo que la localización de la raza [la clase y el género] "en la música" vuelve a toda[s] –música la raza [clase y género]– fetichizadas y negadas (Alegre, 2021, pág. 14).

Lo que intento señalar es que las fuerzas generativas de diferencia, que se evidencian en los comentarios, y que estructuran dinámicas de poder en lo social, se abstraen y se trasladan al objeto musical, como si la diferencia existiera únicamente en lo sonoro. De este modo, la música se convierte en el único espacio donde estas diferencias parecen operar, desconectándolas de los contextos materiales, históricos y sociales que las producen y significan. Este desplazamiento no sólo despoja a la música de su capacidad crítica, sino que también reduce estas categorías a meros atributos estéticos o estilísticos, vaciándolas de su carga política. La música, al ser consumida de manera fetichizada[25], pierde su conexión con las historias de opresión, exclusión y/o resistencia de las comunidades que la producen, convirtiéndose en un objeto descontextualizado y desprovisto de su capacidad para cuestionar las estructuras de poder. En este marco, la deslocalización de la raza, la clase y el

[25] Este proceso de fetichización implica que el valor de la música se mide más por su éxito comercial que por su contenido artístico o su capacidad crítica. Adorno (1938) sostiene que esta mercantilización conduce a una "regresión de la escucha", donde los oyentes adoptan una actitud pasiva y superficial hacia la música, enfocándose en elementos triviales y fácilmente consumibles en lugar de apreciar estructuras complejas o innovadoras. Esta regresión fomenta una escucha distraída y conformista, reforzando las estructuras de poder existentes y limitando el potencial emancipador del arte musical.

género en la música, contribuye a invisibilizar las condiciones materiales y sociales que moldean las prácticas culturales, generando un espacio donde lo político queda neutralizado bajo la apariencia de lo puramente musical.

En este marco, la guaracha no solo actúa como un vehículo para visibilizar estas tensiones, sino que también se convierte en un espejo que refleja cómo las prácticas culturales pueden articular las complejas relaciones entre poder, exclusión y resistencia, abriendo preguntas sobre su capacidad para transformar las categorías que buscan limitarla.

Narcocultura y Narcoestética

> Fue un cumpleaños mío, como mi cumpleaños 21 creo, yo estaba en Bogotá y yo había venido de Estados Unidos, y les dije a mis amigos que yo iba venir para mi cumpleaños y mis papás estaban viajando y uno de mis amigos llegó a recogerme literal como en 2 o 3 camionetas al apartamento. Me dijo como "baje, yo estoy acá, nos vamos a celebrar su cumpleaños", eran las 6 de la mañana un sábado y yo le dije "¿cómo así que baje?", colgué, seguí durmiendo y de pronto me empezaron a llamar de la portería "no, que el señor Cristian está acá", y yo bueno listo. Bajé, tres camionetas, literal con gente que venía de una fiesta, unos estaban tomando guaro, otros estaban oliendo tusi, pero todos con conductor. Nos montamos y él me dijo "nos vamos a celebrar su cumpleaños", el me había dicho que llevara dos mudas de ropa, pantaloneta, y me dijo como "traiga ropa como de clima cálido", y pues yo dije como "¿para dónde vamos a ir?", yo pensaba como Girardot o algo así. Cogimos carreta y nos íbamos para Cali [...] llegamos a esa finca en Cali, vamos entrando y afuera de la finca había unos niños, literal unos niños, eran unos niños negros como de 13, 14, 15 años, todos armados. Entonces vamos entrando a la finca y todos como con Mini Uzi, todos armados, obviamente yo vi eso y yo me timbré de una vez, yo le dije "oiga, ¿usted dónde nos trajo?" [...] Era una finca que quedaba como en una montaña. Íbamos subiendo, y literal cuando íbamos subiendo había unas viejas bailando

> guaracha desnudas, como al lado de la piscina, y estaban uno de los manes, pues eran dos señores, por ahí de no sé 50 años. Uno de ellos era el tío de mi amigo, y pues como yo ya lo conocía el man "quiubo David, que está cumpliendo años, venga mijo, siéntese, qué quiere", había un platón de tusi en la mitad de la sala así lleno, "venga hermano, lo que usted quiera, venga baile con una de las niñas", así literal pura película de narco ¿no? (Entrevista David, 17 de agosto de 2024).

Hablar sobre la historia del narco[26] en Colombia es fundamental para entender el contexto social, cultural y económico en el que la guaracha comienza a ganar relevancia. Esta asociación con lo narco se debe, en gran medida, a las dinámicas que rodearon el surgimiento de la guaracha como un fenómeno musical y social hacia la década de 2010, cuando muchas de las fiestas que popularizaron este género se organizaban en fincas o en espacios privados ligados al mundo narco. Estas fiestas, que destacaban por su exclusividad y por estar impregnadas de los valores de la narcocultura como el exceso, la ostentación y el consumo, servían como escenarios para consolidar el estatus y el poder tanto de quienes las organizaban como de quienes asistían a ellas. La guaracha, como banda sonora de estos eventos, no solo se vinculó al lujo y al hedonismo de estos eventos, sino que también absorbió los imaginarios de poder y jerarquía asociados a estos entornos, convirtiéndose en un símbolo de las tensiones y aspiraciones que caracterizan el cruce entre cultura popular y narcocultura en el país.

El éxito económico que significó el tráfico de drogas en Colombia, que comienza con la bonanza marimbera, el auge en el cultivo y exportación de marihuana, que abarcó principalmente las décadas de 1970 y 1980, y luego de cocaína durante las últimas décadas del siglo XX, permitió que los traficantes ingresaran en las dinámicas de la sociedad de mercado por la vía de consumo (Correa, 2022). El auge de estos mercados, junto con la introducción abrupta de dineros ilegales en el contexto latinoamericano, produjo un asentamiento en la vida cotidiana de nuevas dinámicas atravesadas por la ostentación, el lujo y la demostración pública del poder económico. Estas nuevas dinámicas sociales se han

[26] Entendido aquí lingüísticamente como un prefijo que modula una raíz (narco-cultura, narco-estética, narco-tráfico).

convertido en referentes de un modelo de vida que puede ser emulado, reproducido o representado a través de múltiples registros estéticos.

Didier Correa (2022) define la *narcocultura* como "un modo de vida y como una concepción estética que no es atribuible exclusivamente a los narcotraficantes, sino que se inserta en la construcción de unas narrativas y representaciones que en parte se alimentan de medios de comunicación y de formas artísticas" (pág. 183). En este sentido, la construcción de estas estéticas se deriva de representaciones y formas culturales como la narcoliteratura, la narcoarquitectura, las narcoseries, entre otras; a esta noción se le conoce como *narcoestética*.

Para Omar Rincón (2013) la reproducción de la cultura del narcotráfico se configuró con la llegada y consolidación del comercio de drogas ilegales, principalmente de cocaína desde la década de 1970. Esta manifestación particular de la cultura se ha convertido en un modelo predominante en algunas regiones de Colombia, en donde ciudades como Medellín y Cali se destacan como los escenarios donde más se ha manifestado este fenómeno. Sin embargo, es importante mencionar que los comportamientos asociados a prácticas de consumo ligadas al ascenso social no son exclusivas del tráfico de drogas. No obstante, en la narcocultura estas se ven exacerbadas por el entronque entre economías de frontera (Valencia, 2010) y el modelo capitalista dominante. Es decir, las dimensiones culturales que se le atribuyen al narcotráfico hacen parte de un fenómeno tanto transnacional como local, y que pasa por los límites entre legalidad e ilegalidad.

Para algunos autores[27] "la cultura del narcotráfico no es más que la reproducción de un sistema cultural soportado en el funcionamiento del sistema socioeconómico bajo las condiciones de movilidad social que el capitalismo ha dispuesto para los países latinoamericanos" (Correa, 2022, pág. 186). Esto implica que las prácticas derivadas de la narcocultura pueden ser analizadas como propias de un sistema económico que ha planteado la competencia individual y la acumulación de capital, además de la desigual distribución del excedente monetario, como pilares del progreso social, donde "al mismo tiempo, el consumo desmedido, los excesos, la violencia, etc., que se suponen como patologías propias del capitalismo, encuentran una teatralización cultural en el narcotráfico" (Correa, 2022, pág.

[27] Maihold et al (2012), Rincón (2013), Wilches (2014), entre otros.

186). De manera que la narcocultura sería una de las muestras propias del capitalismo gore (Valencia, 2010), en donde se exacerban el anhelo de poder sustentado en una búsqueda por el hedonismo y el prestigio social a través del consumo (Sánchez, 2009).

Por otra parte, varios autores plantean un debate sobre el origen de la narcocultura y sus formas de legitimación. Según algunos, la actividad del narcotráfico crea oportunidades de ascenso social para las clases bajas, y la narcocultura actúa como un dispositivo de legitimación que va más allá de lo meramente económico. No obstante, al considerar la narcocultura como una construcción característica de las clases bajas se hace un borramiento sobre otras posibilidades de ascenso de ese sector de la población, afirmando que en el narcotráfico, la violencia y las prácticas delictivas que se funden en su interior, se constituyen estrategias únicas para superar la exclusión y la marginalidad. Con esto no pretendo afirmar que el narcotráfico no haya sido usado como una herramienta para el enriquecimiento y el ascenso social, pero sí quiero decir que no es una herramienta exclusiva de una población, ni la única forma de escalar social y económicamente.

En contraste, otros autores analizan cómo la reproducción de la identidad del narcotráfico no está anclada a las clases bajas, sino a la apropiación de la narcocultura que hacen las élites culturales y económicas. De manera que, la narcocultura sería más bien lo que la élite cultural hace de ella, lo que se cuenta y se narra a través de diversos medios. En este sentido creo que tanto la narcocultura como la narcoestética se articulan a través de una serie de discursos que atraviesan todo tipo de imágenes y textos visuales y verbales, especializados o no, y también a través de las prácticas que esos lenguajes permiten, en otras palabras, una compleja red de signos que se entretejen y que se incrustan en las cuerpas. No obstante, estas representaciones no son ventanas transparentes al mundo, pues lo interpretan y reinterpretan (Rose, 2001). En este caso, revelan de manera exacerbada valores relacionados con paradigmas de la modernidad y el capitalismo, por ejemplo, la división cultura/naturaleza que se evidencia a través de los roles de género replicados en series, novelas y música. Más adelante me centraré con detenimiento en este asunto[28].

[28] La importancia de desfronterizar, territorializar y corporizar.

En este sentido concuerdo con Correa (2022) quien habla sobre cómo lo narco sintetiza la fusión de dos temporalidades sociales:

> Por una parte, la cultura popular anclada en valores tradicionales como los modos vecinales y la lealtad, en que la forma narco significaría una especie de reacción frente a la modernidad, por ejemplo, a través de la exaltación de la religión y la familia por encima de la democracia y la institucionalidad. Pero, por otra parte, la narcocultura sería también la expresión de una posmodernidad en el sentido de consumir al máximo y vivir el momento, de un goce del presente inmediato en que el placer se pone en el lugar de la planificación del futuro (pág. 188).

Este intercambio bidireccional logra conectar la identidad latinoamericana y la identidad nacional, al condensar simultáneamente diferentes temporalidades, moralidades y formas de racionalidad en una estética común. Lo evidente es que este estilo de vida se entiende como una manifestación cultural del poder del dinero, no solo por su posesión, sino por su exhibición.

Esta doble temporalidad que caracteriza a la narcocultura también rompe con la idea de avanzar linealmente, es decir, el modelo moderno de progreso que implica ascender paso a paso desde posiciones más bajas hacia niveles más altos. En contraste, la narcocultura salta esa temporalidad lineal, permitiendo que quienes la representan desafíen las expectativas tradicionales de movilidad social. Lo que tienen en común estas temporalidades es que ambas evaden la temporalidad moderna, que se basa en la racionalidad, la abstracción, la institucionalización y las lógicas de orden progresivo. En lugar de esto, la narcocultura combina elementos que constituyen una falta o un exceso en relación con los ideales modernos: la ostentación desmedida, la ruptura de las normas institucionales y el énfasis en el hedonismo como forma de expresión. Esto produce una estética que no solo transgrede las normas modernas, sino que también refleja la tensión entre pertenecer y desafiar el sistema cultural y económico que busca controlarla.

La narcocultura, lejos de ser un fenómeno aislado vinculado exclusivamente al narcotráfico, se ha colado en la cultura popular, impregnando tanto sus dinámicas estéticas como los

valores que esta representa. Según Correa (2022), la narcocultura opera como un modelo híbrido que fusiona valores tradicionales, como la exaltación de la familia y la religión, con lógicas posmodernas centradas en el consumo inmediato y la ostentación. Esta hibridación le permite trascender las limitaciones de clase y convertirse en un referente cultural que dialoga tanto con las aspiraciones materiales de sectores marginados como con las narrativas mediáticas que la amplifican. Por su parte, Pablo Alabarces (2014) señala que la cultura popular no debe entenderse como un espacio esencialista, sino como una dimensión en constante negociación donde los sectores dominados resignifican las estructuras culturales impuestas. En este sentido, la narcocultura se posiciona como una manifestación que se cuela en lo popular, al mismo tiempo que resignifica el consumo, el poder y la identidad en formas que exceden los márgenes de la legitimidad cultural hegemónica.

Esta interacción entre cultura popular y narcocultura encuentra en la narcoestética su manifestación más visible, pues la narcoestética no es simplemente una representación visual o simbólica del narcotráfico, sino una expresión cultural que sintetiza los valores, tensiones y contradicciones que surgen en esta relación (Correa, 2022). La narcoestética amplifica la ostentación, el lujo y el exceso propios de la narcocultura, al tiempo que los articula con los lenguajes y códigos de la cultura popular, como la música, la moda y las narrativas mediáticas. Este proceso refuerza la centralidad del consumo como eje articulador de la identidad y el estatus, al mismo tiempo que la temporalidad moderna.

> Ropa de diseñador, el siete pero [...] super super bien peluqueados, así bien marcadito todo, gafas obviamente pero gafas de diseñador, entonces, ropa Moschino o Emporio Armani o Gucci, como pura ropa de diseñador. Obviamente había gente que no se vestía así pero ya como que la gente se veía como un parche ahí en esa fiesta, como que si la gente no se vestía así uno de una decía “mmm está gente no es como de esta rumba”. Y las viejas pues obviamente cabello largo, crop tops, pantalones apretados, camisas corticas. No sé, lo que te digo, en esas fiestas había mucha vieja operada, entonces como mostrando sus atributos. Y los manes así como muy pretenciosos, como todo de marca (Entrevista David, 17 de agosto de 2024).

> En tema de estilo era como el chico corte tipo siete, ropa Gucci, Prada, como ropa así super ostentosa, Adidas. De hecho, en algún momento Adidas era como la marca de los que escuchaban guaracha, entonces era como chaqueta, pantalón y tenis, solo Adidas (Entrevista Vanessa, 4 de noviembre de 2024).

El uso de marcas como Gucci, Prada y otras de lujo, refleja este proceso de resignificación, ya que dichos productos, originalmente vinculados a élites económicas y culturales, son apropiados como símbolos de estatus dentro de la narcoestética. Sin embargo, esta apropiación no se limita a reproducir su valor hegemónico, sino que transforma su significado al integrarlo en un entorno donde el exceso y la ostentación actúan como marcadores de poder y pertenencia.

La narcocultura y la narcoestética abren un frente de resistencia singular en el contexto del capitalismo posmoderno: el del consumo aspiracional que subvierte los valores de base del sistema que lo sustenta. Es decir, al apropiarse de las lógicas del exceso y el lujo como símbolos de estatus, estas expresiones culturales reinterpretan los ideales capitalistas, exaltando el consumo sin abrazar necesariamente los principios de disciplina, racionalidad y acumulación que fundamentan el capitalismo moderno. En lugar de reproducir las normas tradicionales de ascenso social basadas en el trabajo acumulativo y la productividad, la narcocultura y la narcoestética privilegian una temporalidad basada en el goce inmediato y la exhibición como estrategias de validación y pertenencia. Este proceso no solo desafía las jerarquías tradicionales del capitalismo, sino que también resignifica el consumo como un espacio de creación simbólica, donde los sectores excluidos encuentran formas de articular poder y agencia desde los márgenes.

En este sentido, es importante prestar atención a los cruces que se producen en esos intercambios entre cultura popular, narcocultura y narcoestética, así como a las formas creativas en las que los sujetos cuestionan, resisten o se apropian de estos contenidos. Esta perspectiva permitirá entender el doble movimiento que implica la producción y circulación de *cadenas de significaciones* y su relación con las cuerpas construidas culturalmente (Butler, 1990). Esto, sin dejar de lado su agencia, es decir, su participación activa en la construcción y transformación de *significantes*, y también de sus *significados*. Dicho de otro modo, este proceso no sólo redefine lo que algo significa dentro de un contexto cultural, sino que

también reconfigura cómo opera ese significado dentro de las dinámicas sociales, estableciendo nuevas relaciones entre poder, identidad y representación.

En el caso de la narcocultura y la narcoestética, los signos son claves, pues los elementos como el lujo ostentoso no solo tienen un significado literal (riqueza, poder), sino que funcionan como marcadores culturales que transmiten un mensaje sobre las dinámicas de poder, las aspiraciones y las formas de ser y actuar dentro y fuera de estas esferas. La transformación de la función sígnica implica cambiar no solo lo que representa un elemento, sino cómo opera para influir en el imaginario colectivo, en las cuerpas y en las estructuras sociales.

Esta transformación se articula como la dimensión multimodal de lo narco, donde las imágenes, los sonidos y otras formas sensoriales aparecen y reaparecen en todo tipo de productos culturales, desde las narconovelas hasta la arquitectura y la moda, no solo con formas particulares de ser vistas y consumidas, sino también de ser experimentadas como totalidades inmersivas que median sus efectos sobre la realidad (Hernández, 2020). Estas representaciones no solo producen regímenes escópicos[29], como sugiere Rose (2001), sino también redes multisensoriales de significación donde los estímulos visuales, auditivos y emocionales interactúan para reforzar mensajes específicos y estructurar posibilidades de acción. Estos códigos no solo se consumen pasivamente, sino que también moldean las percepciones colectivas y las dinámicas de poder que atraviesan las narrativas culturales.

Así, los elementos multimodales y sus funciones sígnicas no solo comunican, sino que también configuran las cuerpas y las subjetividades al reproducir, mediante su reiteración, las normas e ideas que sustentan estos discursos, como Butler (2002) sugiere, los mundos se materializan a través de la repetición de las normas, ideas que se instalan en las cuerpas y se reproducen de afuera hacia adentro y de adentro hacia afuera, de manera que el poder del discurso se sustenta, produce efectos, mediante su reiteración (Ahmed, 2015).

[29] Para Gillian Rose (2001), los regímenes escópicos son sistemas organizados de prácticas y representaciones visuales que estructuran cómo se ve, interpreta y da sentido al mundo a través de lo visual. Estos regímenes no son neutrales, sino que están profundamente entrelazados con relaciones de poder, ya que determinan qué es visible, quién tiene el derecho o la capacidad de mirar, y cómo se interpretan las imágenes.

Me centraré en pensar las actuaciones sociales reiteradas que ocultan el carácter performativo del género, y que se inscriben en la guaracha a través de la narcoestética. Para ello es clave pensar en el exceso y la ostentación, o el exceso en la ostentación, como un ámbito que reitera una serie de ideas sobre el dinero y el estatus, sobre todo en los circuitos de la guaracha heteronormada. Pero también como un elemento que puede ser apropiado y exagerado, deshabilitando y cuestionando las normas y categorías de género establecidas y representadas en el marco de la narcoestética. Esto es lo que Butler (2002) llama subversión de género, e implica actos de desobediencia y resistencia a las normas hegemónicas que dictan cómo deben comportarse y ser las personas en función de su género. Sin embargo, antes de hablar de lleno sobre estas formas de desobediencia, es preciso ampliar el carácter sexogenérico que se reproduce a través de la narcocultura y la narcoestética, en especial en los espacios de fiesta en fincas y los privados.

Narco Beat: La fiesta y la narcoestética

> Incluso a medida que se empezó a popularizar y que comenzó a llegar gente como x, ahí empezó a salir como lo de los privados. Porque la gente ya decía como "esto está muy popular, hagamos algo como de lo mismo, pero más privado". Y eso era lo otro, yo no quiero que tampoco me vea rumbeando todo el mundo, porque que nadie se entere que yo rumbeo así, que yo salgo con esta gente todo (Entrevista David, 17 de agosto de 2024).

Las fiestas de guaracha en fincas y los privados no son solo espacios de celebración, sino escenarios donde las dinámicas de consumo y pertenencia se entrelazan con los valores de la narcocultura. Marcadas por el consumo de sustancias como el tusi, estas reuniones no solo refuerzan la ostentación y el hedonismo, sino que también operan bajo una lógica de exclusividad. El acceso está cuidadosamente regulado para evitar la entrada de personas ajenas al círculo social, asegurando un ambiente homogéneo tanto en las prácticas de consumo como en los códigos estéticos y culturales.

En conversación con David, quien asiste a fiestas de guaracha desde 2010, surge una narrativa que evidencia cómo estos espacios están profundamente marcados por el estatus, el consumo y una masculinidad performativa. Según él, la dinámica gira en torno a la demostración de poder, ya sea a través del consumo excesivo de sustancias como el tusi o mediante la forma en que los hombres compiten entre sí para reafirmar su posición en el grupo.

> Había de todo, siento que tampoco es como que esa fiesta discriminara a cierta gente. Lo hacía de pronto indirectamente, porque si tu te quedabas sin plata en algún punto, y tu eras un man, que era muy común que el man fuera el que gastara en esa fiesta, no era tampoco tan común como ver que las viejas compraran, que uy que el tequila y que las viejas fueran las que empezaran una repartición, no, era siempre un man, era muy normal eso. Si tu como man te quedaban sin plata en la fiesta pues nada que hacer, en cambio si como vieja de pronto en ese momento tu te quedabas sin dinero pues igual sabías que con el man que ibas te iba a respaldar o el grupito te iba a ofrecer drogas igual, nadie te iba a pedir a ti nada para la fiesta, claro (Entrevista David, 17 de agosto de 2024).

Esta masculinidad se proyecta no sólo a través del control sobre los recursos del espacio, como el acceso a drogas y alcohol, sino también en la interacción con las mujeres, quienes son posicionadas como símbolos de éxito y validación social. Si bien ellas también participan en este juego de estatus, su papel está condicionado por estándares de belleza y ornamentación corporal que refuerzan la construcción del poder masculino dentro de estos entornos.

Según Fernando Ramírez (2019), estas construcciones de la masculinidad no son naturales ni fijas, sino que dependen de un dispositivo social que articula símbolos, discursos y prácticas corporales para mantener privilegios. En estos espacios, la masculinidad hegemónica se materializa en una performatividad que exige reafirmar la virilidad y el control de forma constante, donde el poder se mide en términos de consumo y acceso. Sin embargo, como señala el autor, esta misma performatividad acarrea una tensión permanente: los hombres deben sostener su autoridad en un entorno basado en la ostentación y la

competencia, donde cualquier señal de vulnerabilidad puede ser leída como una pérdida de estatus.

De este modo, la fiesta de guaracha en estos contextos se convierte en un microcosmos donde convergen y se intensifican las dinámicas de consumo, género y jerarquías culturales propias de la narcocultura. No es solo un espacio de diversión, sino un escenario de reafirmación de desigualdades, donde la cuerpa, la apariencia y el acceso a recursos configuran las posiciones dentro de una jerarquía marcada por el poder y la exclusión.

Es importante decir que las categorías que impone el género son normalizadoras en tanto buscan instaurar un orden a partir de un discurso regulador de las cuerpas, de forma que el género se transforma en un sistema coercitivo que se apropia de los valores culturales asignados a los sexos, es decir, el control sexogenérico sobre los individuos no opera únicamente sobre las ideologías o la conciencia, sino sobre las cuerpas. En este sentido, la cuerpa, como representación del consumo cultural, se convierte en un referente central en la conexión entre mujeres y hombres inmersos en estos contextos (Ovalle et al., 2006). Dicho de otra manera, las formas de poder que se exhiben a través de la cuerpa evidencian las relaciones de dominación y las dinámicas de consumo implícitas en ese universo.

> El ambiente era divertido pero también era muy pretencioso, entonces se veía mucho el como tu ibas vestida, tú qué tenías ¿sabes?, como el valor adquisitivo que tu tenías en ese momento, eso se veía bastante, se veía en tu ropa, en tu qué estabas consumiendo y con quien estabas, claramente (Entrevista Vanessa, 4 de noviembre de 2024).

A través de la ornamentación de las cuerpas, se proyectan imaginarios de masculinidad y feminidad que refuerzan jerarquías dentro de estos entornos. Estas "dinámicas socioculturales involucran procesos ideológicos, de construcción de subjetividades, identidades y de interpelación de los individuos, en los que las dimensiones sexogenéricas son fundamentales y no simples anécdotas o epifenómenos" (Núñez et al, 2018, pág. 29). Esas dimensiones se nutren de construcciones discursivas y multimodales, que no solo determinan quién puede participar en la fiesta, sino bajo qué condiciones, estableciendo una

distinción entre quienes encajan en los códigos de consumo y apariencia y quienes quedan al margen.

> Entonces, no todo el mundo tenía como ese poder adquisitivo de ir a una fiesta a pagar uno, dos, tres, cuatro gramos solamente en drogas sin tener que contar lo de tomar o la vaca para el DJ o bueno, etcétera. Entonces, el ambiente era pesado un poco, pues porque habían drogas de entrada, pero eso lo acompañabas también con gente que vivía en una narcocultura, que les hacía pensar que eran mejor dicho los patrones de la fiesta, entonces habían diez patrones diferentes en la fiesta, y de cada quien quería como mostrarle al otro quien tenía más. Más tusi, más trago, más amigas. O sea, era como un ambiente pesadito, además atraía como a gente de ese medio, ¿sabes? (Entrevista David, 17 de agosto de 2024).

Ahora bien, estas dimensiones sexogenéricas no se construyen en el vacío, sino que son la manifestación de cuerpas moldeadas culturalmente, atravesados por una suerte de aparatos normativos que se reproducen en, por ejemplo, las narconovelas. Allí, las mujeres aparecen como un elemento de consumo, como un manifiesto de poder adquisitivo y social (Ovalle et al., 2006). A la vez que actúan como consumidora y como víctima directa de un imperativo de dominación machista, representado en el narcotráfico mediante la imposición de un dispositivo de poder sexogenérico. En el interior de este tipo de representación, y su consecuente reproducción y naturalización, se garantiza la posición dominante de un tipo de hombre, junto con la subordinación de las mujeres y la de otros hombres no hegemónicos.

> En esa fiesta al principio era como también quién era el más malo, el que fue el más malote. Entonces los que se comportan como el más malo como el serio. El que pudiera demostrar que era el más malo entonces era el duro pues. Si estaban mucho estos perfiles, esos manes que como que siempre querían ser el duro. Ah, bueno, creo que sí era importante que si tú veías a una vieja que te gustaba en esas fiestas y la vieja estaba con otro parche, tu no podías ir a hablarle, porque tu sabías quién era el man con el que estaba y entonces era como no se metan con viejas de otros grupos. Era como ni de chiste vaya a hablarle a esa vieja que esa vieja vino con tal (Entrevista David, 17 de agosto de 2024).

La exclusión no sólo se manifiesta en quién puede o no asistir a estas fiestas, sino también en las cuerpas y en cómo estas son adornadas y presentadas. La ornamentación corporal, a través de ropa de diseñador y estándares de belleza específicos, funciona como una forma de demostrar pertenencia al grupo y, al mismo tiempo, marcar distancias con quienes no cumplen con estos códigos. Así, las fiestas de guaracha en fincas operan como un microcosmos donde se reproducen las dinámicas de poder y exclusión propias de la narcocultura, reflejando la importancia del consumo y la estética como elementos centrales en la construcción de estas experiencias. En este entorno, la música, el consumo y la exclusividad se entrelazan para proyectar un imaginario de poder que refuerza las jerarquías de género y clase, al tiempo que consolidan la narcocultura como un espacio de control simbólico y material.

Desde luego decir que las dimensiones sexogenéricas son una construcción, tampoco significa que sean una ilusión o una invención artificial, se trata más bien de afirmar que existe una producción discursiva, a través de productos culturales, que hace aceptable la relación binaria: "la univocidad de género, la coherencia interna del género y el marco binario para sexo y género son ficciones reguladoras que refuerzan y naturalizan los regímenes de poder convergentes de la opresión masculina y heterosexista"[30] (Butler, 1990, pág. 99).

En este sentido, "el ideal estereotipado de lo masculino que aparece en la fiesta y la diversión ocupan un lugar central, pues es ahí donde convergen las mujeres, el alcohol, la moda, la música y las drogas como medios para el divertimento" (Solís, 2018, pág. 200). De esta forma, la fiesta y la música pueden servir como una fuente a través de la cual se construyen, transmiten y reproducen un conjunto de ideas sobre cómo se debe ser, al mismo tiempo que reflejan cómo estos cambios están integrados en procesos culturales más amplios.

[30] Traducción propia.

La Primera de Mayo

> Yo iba mucho por la música, nos gustaba mucho la guaracha, y que la gente era como super parchada, y no se sentía esa presión que hay en el *techno* de conocer DJs y de saber de música, y de de pronto "yo soy más culto que los demás" o "yo me siento mejor porque escucho este subgénero del *techno*", sino que la gente se iba como a parchar, a disfrutar un poquito, independientemente de quién esté parado tocando, independientemente de lo que esté sonando (Entrevista Johan, 7 de enero de 2025).

La Primera de Mayo es una avenida principal y una arteria vial clave que conecta diversas localidades como Kennedy, Puente Aranda, Antonio Nariño y Rafael Uribe Uribe, en el sur de Bogotá. Este corredor no solo facilita el desplazamiento entre estas zonas, sino que también alberga un tramo relacionado con la vida nocturna, conocido por su oferta de bares y discotecas, que abarcan desde el metal y el rock, hasta el reggaetón y la guaracha. A pesar de esta diversidad de ritmos, el lugar está rodeado de una serie de prejuicios que lo vinculan con la inseguridad y la venta de drogas. Estos estigmas no son infundados, ya que la zona ha sido históricamente asociada con dinámicas de consumo y comercio de sustancias, lo que refuerza su percepción como un lugar inseguro. Sin embargo, esta narrativa que oculta la riqueza cultural y la convivencia de distintas expresiones musicales y sociales que allí se dan cita, también está atravesada por estereotipos de clase.

Al ser un espacio accesible para sectores populares, la Primera de Mayo perpetúa modelos que moldean las percepciones sociales a través de prejuicios relacionados con la clase, los cuales, como señala Alabarces (2014), son resultado de una visión jerárquica y esencialista de lo popular. En este contexto, lo popular suele asociarse con lo marginal, lo vulgar o lo peligroso, lo borrado, mientras se deslegitiman las prácticas culturales que no encajan en los cánones establecidos por las élites culturales. Este estigma refuerza una lógica donde las expresiones culturales de las clases populares, como la guaracha en este caso, son vistas como inferiores o disruptivas, sin reconocer su capacidad para generar significados, identidades y resistencias dentro de las tensiones del sistema social.

La primera vez que fui a la Primera de Mayo fue un viernes. Llegamos alrededor de las 9:00 p.m., íbamos con una amiga y dos amigos. Tomamos un taxi desde Teusaquillo hasta *Taboo*, un bar de guaracha que me habían recomendado. Al bajar, nos encontramos con un lugar casi vacío, la música retumbaba en un espacio que aún no terminaba de llenarse. Decidimos esperar en un McDonald's cercano hasta que hubiera más movimiento.

A las 10:30 p.m. regresamos. En la entrada, varios promotores se nos acercaron, pero solo hablaban con mis amigos. A nosotras ni nos miraban. Para entrar, el consumo era obligatorio, así que nos ofrecieron un *cubetazo*: una botella de ron o aguardiente, cuatro cervezas y un punto de tusi. Nunca antes me habían ofrecido un combo que incluyera drogas como parte de la entrada a un lugar, como si fuera un simple acompañamiento del trago. Nos miramos entre todos, todavía sin saber si queríamos quedarnos. Antes de decidir si tomar el combo, quisimos ver el espacio, sentir el ambiente, entender el lugar al que acabábamos de llegar.

El lugar, al igual que la calle, estaba vacío. Adentro, varias mesas de metal altas y redondas se alineaban sin ninguna silla alrededor. En el techo, bolas de disco y luces de neón rosa, verde y azul parpadeaban sobre la pista, mientras una máquina de humo lo cubría todo con una neblina densa. El *DJ booth* estaba al costado izquierdo y, frente a él, los únicos asientos del lugar: dos sofás grandes con capacidad para cinco o seis personas. Rodeados por postes de metal con cintas retráctiles, que delimitaban el área y la separaban del resto del espacio, esos sofás marcaban la zona VIP. Si comprábamos el cubetazo, podríamos sentarnos ahí.

Finalmente, decidimos no quedarnos. El ambiente seguía apagado y, hablando con uno de los jaladores, nos comentó que los viernes no eran buenos días para farrear, que si queríamos sentir la verdadera energía de la Primera de Mayo, debíamos venir un sábado. Y así fue. Un par de meses después volvimos, pero esta vez un sábado.

La calle estaba llena de gente, principalmente grupos que iban de un lugar a otro entre risas, mientras la música salía de los bares. A ambos lados de la vía, carros y motos se apilaban junto a puestos de comida: perros calientes, hamburguesas, empanadas. Jaladores se acercaban a los transeúntes, intentando persuadirlos para entrar a los bares, agitando promociones y llamándolos con gestos insistentes.

Como pudimos, nos bajamos del taxi y caminamos hacia *Taboo*. Había una fila larga y, mientras esperábamos, noté una estética repetida entre los asistentes. Casi todos los hombres llevaban camisetas blancas, jeans anchos y tenis; algunos con pantaloneta, casi ninguno con chaqueta o buso. Las mujeres, en cambio, vestían camisetas escotadas, tops y pantalones ajustados; algunas con botas o tacones, la mayoría con el cabello largo. Casi todos llevaban gafas oscuras estilo Oakley, incluso en la noche, como si fueran parte del código de la fiesta.

Cada vez nos íbamos acercando más a la entrada y de a pocos se escabullían esos bajos característicos de la guaracha, marcando el ritmo de la espera. Junto a la puerta, un flyer anunciaba la fiesta de la noche: "El Cartel: Aniversario". En el centro, los nombres de los DJs principales: Eve Romero, Panther y Diego Rivera. El diseño del flyer era un despliegue de códigos visuales: dólares flotando, balas doradas y la imagen de un león en el fondo. Los dos hombres, Panther y Diego Rivera, aparecían con gorras, gafas de sol y ropa negra; Eve Romero, la única mujer, lucía un *crop top* dorado, uñas largas y gafas oscuras. Todo en la imagen remitía a una estética de lujo y poder, una puesta en escena que reforzaba los imaginarios ligados a la guaracha en estos espacios.

Finalmente llegamos a la puerta. Entre la multitud, alguien gritaba: "¡Cubetazo, cubetazo!" Nos miramos entre todos y, casi por instinto, dijimos: "Denos uno de esos". Al entrar, el espacio estaba repleto, la música era estrepitosa. El volumen era tan alto que hablar se volvía inútil; lo mejor era simplemente bailar. Me di cuenta de que la mayoría de las personas se agrupaban en círculos, generalmente los hombres superaban en número a las mujeres.

Algunas parejas bailaban: los hombres marcaban el ritmo con pasos firmes y rígidos, zapateando con los pies, moviendo las manos al compás del *kick*, como si intentaran golpear la música con el cuerpo en lugar de dejarse llevar por ella. Sus movimientos eran repetitivos, mecánicos, acentuando cada golpe de la percusión. Las mujeres, en cambio, destacaban con movimientos de cadera más fluidos, marcados y sensuales, deslizándose entre los bajos y dejando que el ritmo moldeara su danza. Mientras los hombres parecían afirmarse en la tierra, ellas parecían deslizarse sobre la música, ocupando el espacio con una gestualidad más flexible, más hipnótica, como si la guaracha no solo se bailara con los pies, sino con cada pliegue de la cuerpa.

Casi todos en la fiesta tenían algo en la mano: aguardiente, ron, whiskey o cerveza. Vi a algunas personas con bolsitas de lo que parecía ser perico, otras metiéndose pases de tusi. El consumo no era discreto; más bien, era parte del escenario, del ritual mismo de la noche.

Debo decir que al llegar, sentí cierta tensión, el espacio estaba lleno y la multitud me abrumaba. No sabía qué esperar, pero con el tiempo me fui relajando. A pesar de que no había protocolos de cuidado explícitos como los que existen en algunas fiestas de guaracha en Chapinero o en otros espacios de la ciudad, en ningún momento me sentí acosada. Sin embargo, mi experiencia como mujer cis no es la misma que la de un hombre cis en este tipo de espacios. Hablando con Johan, un amigo de mi mejor amiga, y asistente frecuente a estas fiestas me contó que:

> De pronto uno no es tan libre de acercarse a alguien y saludar, como de parcharse con las demás personas [...] sobre todo porque en los hombres hay como esa cultura de demostrar de que yo tengo plata, yo invito, yo gasto, siento que se ve mucho en la Primera de Mayo [...] eso de marcar territorio, como de "yo estoy acá, por qué está mirando a la gente con la que vengo" (Entrevista Johan, 7 de enero de 2025).

Es cierto que los grupos eran muy cerrados y casi no interactuaban entre sí, a menos que pertenecieran al mismo círculo. Sin embargo, entre los hombres, la interacción parecía centrarse en demostrar quién gastaba más y quién podía atraer a más mujeres. Este comportamiento no es exclusivo de estos espacios, sino que se relaciona con las lógicas de la heteronormatividad, que Ochy Curiel (2011) describe como un régimen político-cultural que organiza las relaciones sociales a partir de la heterosexualidad obligatoria y la subordinación de lo femenino. En este contexto, la competencia masculina basada en el gasto y la posesión simbólica de mujeres refuerza un modelo de masculinidad que encuentra su validación en la dominación y en la performatividad de roles sexuales rígidos. Este mismo patrón puede observarse en otros entornos de Bogotá, como en la zona T, al norte de Bogotá, donde las dinámicas sociales también reafirman las normas heterosexuales dominantes, perpetuando la jerarquización de género. La heteronormatividad, entonces, no solo estructura las interacciones dentro de estos espacios, sino que también actúa como una herramienta que

regula las relaciones sociales y las subjetividades, normalizando comportamientos que refuerzan desigualdades y exclusiones que afecta a quienes no se alinean con sus normas.

Debo decir, que a pesar de que en la Primera de Mayo hay bares gay, no pude observar a ninguna persona disidente de género en el espacio. Pienso que tiene que ver con que las dinámicas de estos lugares están diseñadas para priorizar ciertos tipos de comportamientos, identidades y relaciones que refuercen el modelo heterosexual hegemónico. Esto también se traduce en desigualdades de género, donde las mujeres son relegadas a roles secundarios como indicadores de estatus, y en la exclusión de masculinidades que no participan en la ostentación o la competencia masculina por dominación.

En los circuitos de guaracha heteronormada, la masculinidad hegemónica se sobresale como un conjunto de prácticas que se inscriben en un sistema sexogénerico culturalmente específico y cuya finalidad es la regulación de las relaciones de poder, de los papeles sociales y de las cuerpas de los individuos. Esto garantiza la posición dominante de los hombres, la subordinación de las mujeres y la de otros hombres no hegemónicos (Cornell, 2003). Sin embargo, la masculinidad hegemónica no puede entenderse como un carácter fijo y homogéneo, más bien es un tipo de masculinidad que ocupa un lugar dominante en un modelo dado de relaciones de género y siempre es disputable.

La guaracha de la Primera de Mayo comparte con la narcocultura y la narcoestética elementos que se articulan en torno a la ostentación, el exceso y las dinámicas de poder que regulan las interacciones en los espacios donde se consume. Ambos fenómenos valoran la visibilidad como herramienta de legitimación, ya sea a través de la música, la indumentaria o el comportamiento corporal. En este sentido, la guaracha de la Primera de Mayo reproduce algunas lógicas de la narcoestética, como el uso de marcas de lujo, los códigos de masculinidad basada en la competencia, y la representación de las mujeres como indicadores de estatus. Sin embargo, la guaracha de la Primera de Mayo también se distingue de la narcocultura en su dimensión más explícitamente ligada al hedonismo colectivo y a la música como catalizador de experiencias sensoriales. Mientras que la narcocultura suele estar anclada en la idea de control y jerarquía, la guaracha de la Primera de Mayo, incluso en su versión heteronormada, se caracteriza por generar espacios más horizontales de interacción

a través del baile y la fiesta. A pesar de estas diferencias, ambas comparten un uso performativo de las cuerpas y las estéticas, lo que las convierte en campos donde las relaciones de poder y las desigualdades de género y clase se materializan y se negocian constantemente.

Tercer Capítulo

Históricamente, las relaciones de género han sido analizadas desde la experiencia femenina, me refiero a que la atención se ha centrado en analizar cómo las mujeres y lo femenino han sido oprimidas, representadas y subordinadas al sistema patriarcal. Este enfoque fue y sigue siendo necesario, ya que visibiliza desigualdades estructurales, como la exclusión de las mujeres en espacios de poder, la violencia de género y las expectativas normativas sobre los roles femeninos.

Sin embargo, al enfocarse principalmente en las experiencias de las mujeres, lo masculino, entendido como la norma dominante, muchas veces queda fuera de la problematización, debido a que se ha asumido como universal, incuestionado y no marcado, funcionando como el estándar a partir del cual se miden las demás identidades de género. Esto implica que los hombres y la masculinidad hegemónica operan como un "fondo invisible" desde el cual se organizan las jerarquías de género, sin ser analizados críticamente. Este carácter incuestionable de la masculinidad, como señala Mara Viveros (2002), perpetúa relaciones de poder que posicionan a las demás identidades de género como subordinadas o periféricas.

Sin embargo, es fundamental reconocer que no existe un único tipo de masculinidad, sino múltiples masculinidades ocultas bajo el estereotipo de la masculinidad hegemónica. Esta masculinidad hegemónica, descrita por Raewyn Connell (2003), retomada por Viveros (2002) y analizada por Ramírez (2019), se asocia con el poder, la fuerza, la heterosexualidad obligatoria y el control emocional. Es una construcción que actúa como la norma dominante, que establece estándares de comportamiento y validez social, al tiempo que invisibiliza y deslegitima otras masculinidades. De forma que la masculinidad hegemónica no sólo se

impone como un ideal inalcanzable para la mayoría de los hombres, sino que también configura las relaciones espaciales, marcando territorios y cuerpas como propias de ciertos tipos de hombres, mientras excluye a otros.

Masculinidades disidentes, como las de hombres no heterosexuales o aquellos que desafían los estereotipos tradicionales, son relegadas a los márgenes, lo que refuerza un sistema sexo-género que organiza las dinámicas de poder y exclusión en torno al espacio, la cuerpa y la identidad. Estas masculinidades se enfrentan a la estigmatización porque cuestionan aquello que caracteriza a la masculinidad hegemónica, hombres gay, bisexuales, cuir o simplemente maricas, desafían el vínculo normativo entre masculinidad y deseo heterosexual, desestabilizando las rígidas nociones de género y revelando la fragilidad del sistema que busca mantenerlos invisibles o deslegitimados.

Además, es crucial incluir en esta reflexión a las mujeres transgénero y transexuales, quienes también subvierten profundamente las dinámicas del sistema sexo-género. Su existencia y visibilidad desestabiliza las nociones esencialistas de género, al demostrar que lo masculino y lo femenino no están atados a determinantes biológicos. Estas mujeres no solo enfrentan la violencia estructural del cisheteropatriarcado, sino que también evidencian cómo el sistema sexo-género se esfuerza por mantener rígidas sus categorías para proteger las jerarquías de poder que lo sostienen. Un ejemplo reciente de esta violencia institucional es la orden ejecutiva firmada por Donald Trump, en la que establece que para el Estado estadounidense solo existen dos géneros. Este acto no solo es un intento de borrar y deslegitimar las identidades trans y no binarias, sino que también posee efectos performativos que refuerzan la exclusión y la precarización de quienes no encajan en la norma binaria[31]. Al definir el género como una categoría inmutable, basada en la biología y determinada al nacer, el Estado no solo impone una regulación sobre las cuerpas, sino que legitima su vigilancia y control, restringiendo el acceso a derechos fundamentales y despojando a estas identidades de

[31] Esta orden ejecutiva ya ha tenido consecuencias en la vida de cientos de personas trans. Un caso que ejemplifica esta violencia institucional es el de Hunter Schafer, actriz y modelo trans, quien, al actualizar su pasaporte, fue clasificada como *male*, negando así su identidad (Looker, 2024). Frente a esta imposición, Schafer respondió con una frase que trasciende su caso individual: "We are never going to stop existing". Porque, a pesar de las violencias ejercidas, estas cuerpas existen, han existido y seguirán existiendo.

reconocimiento y protección legal. En este sentido, las mujeres trans no solo desafían las nociones normativas de identidad de género, sino que también ofrecen nuevos significados para habitar la cuerpa.

Este sistema, como señala Ramírez (2019), victimiza incluso a quienes intentan encajar en el modelo hegemónico, atrapándolos en una performatividad constante que exige validación a través del control, la dominación y la conformidad normativa, como pasa en los circuitos de guaracha narco o de la Primera de Mayo, aquí llamada guaracha heteronormada. Al mismo tiempo, las masculinidades disidentes y las identidades trans abren espacios de resistencia, revelando que la diversidad de experiencias de género no solo es posible, sino necesaria para desmantelar las estructuras opresivas que organizan el poder y la exclusión.

En este contexto, la subversión de género planteada por Butler (1990) se vuelve fundamental para entender cómo las prácticas que desafían las normas sexo-género desestabilizan el sistema que las legitima. Butler argumenta que el género es performativo, construido a través de la repetición de actos normativos que refuerzan su aparente naturalidad. Sin embargo, esta misma repetición abre posibilidades para la subversión, ya que actos que desestabilizan estas normas pueden exponer su carácter construido y arbitrario. Las masculinidades disidentes y las identidades trans ejemplifican esta subversión al romper con los actos que sostienen la masculinidad hegemónica y al proponer nuevas formas de habitar el género. Así, la resistencia de estas cuerpas no solo desmantela jerarquías de poder, sino que también crea espacios para imaginar subjetividades más libres e inclusivas como en la guaracha marica.

Las Maricas

Las cuerpas que me rodean vibran con los *donks* y los *shakers*, mientras las tetas de silicona se escapan de las camisas transparentes, que apenas sostienen la ilusión de cubrir el torso, los tacones gigantes zapatean con tanta ligereza que parecen no sostener peso alguno, las faldas cortas se levantan con cada movimiento y las medias de malla rasgadas dejan entrever la piel. Las gorras con apliques brillantes reflejan las luces intermitentes del techo, mientras los jeans

a la cadera se ajustan a las cuerpas sudorosas, los abdómenes expuestos brillan bajo la luz neón, y los tops diminutos, apenas un fragmento de tela, cubren con dificultad los pezones. Al frente, dos cuerpas se besan al ritmo de la música, sus labios entreabiertos siguen el pulso del *beat*, mientras sus bigotes se entrechocan con la saliva y el sudor que resbala por sus rostros. El movimiento de sus cuerpas no solo responde a la cadencia de la guaracha, sino también a una entrega que desafía el espacio, una sincronía que se funde con las luces intermitentes y el vapor que impregna el aire. En ese instante, el deseo se materializa en una coreografía de fluidos, una resistencia encarnada en el roce, en la humedad compartida, en la danza de lenguas que desdibujan los límites de la masculinidad impuesta.

Este espacio de fiesta no es solo un lugar de tránsito, sino un campo de fuerzas donde las cuerpas se empujan, se entrelazan, se resbalan entre sí. Cuerpas desnudas o semidesnudas que se proyectan con violencia y suavidad, rebotando con el ritmo incesante de la guaracha. La humedad es tangible, condensándose en el aire, suspendida entre el aliento agitado y la transpiración compartida. El vapor, que exudamos todas, se dilata en el ambiente, impregnando la piel con una mezcla de aromas que se fusionan en un todo etéreo con sabor a sal, con la densidad de un ritual donde la frontera entre cuerpa y espacio se desdibuja, mientras de fondo se escucha: "esta noche quiero besarte la boca, estas ganas hace rato me traen loca, es que tienes una magia que enamora, y me elevas hasta el cielo si me tocas…".

Cuando comencé a ir a fiestas de guaracha, en su apropiación marica, pensaba que estos espacios eran lugares donde toda la comunidad LGBTIQ+ estaba presente, sin embargo, al ver más detalladamente los espacios me di cuenta de que no era así. Aunque pueden encontrarse personas de diversas identidades y orientaciones sexuales, estos espacios no operan como representaciones inclusivas de toda la comunidad, sino más bien como territorios donde ciertas expresiones de disidencia de género y sexualidad se hacen más visibles. En estos espacios, lo cuir se manifiesta más que como una práctica, como una postura política que desestabiliza las normas impuestas por el cisheteropatriarcado, cuestionando el binarismo de género y la heterosexualidad obligatoria a través de la cuerpa, la expresión y la performatividad.

No obstante, en términos de identidad, lo que predomina es lo marica, o las maricas, como a ellas les gusta hacerce llamar, cuerpas nacidas masculinas que han migrado hacia formas no

hegemónicas de entender la masculinidad, incluyendo a mujeres transgénero y transexuales, quienes no sólo resignifican la masculinidad desde su tránsito hacia lo femenino, sino que transgreden las normas de género al exponer la artificialidad de la dicotomía sexo-género impuesta por la sociedad. De hecho, su existencia misma pone en cuestión la idea de la masculinidad y la feminidad como categorías fijas, mostrando que son más bien construcciones performativas, fluidas y sostenidas por la repetición de normas culturales (Butler, 1990). En estos espacios, la presencia de mujeres trans no solo desestabiliza estas estructuras, sino que también amplía la noción de lo marica, convirtiéndola en una identidad que trasciende la orientación sexual o la expresión de género. La guaracha, como banda sonora de estos encuentros, se convierte en un canal para expresar esta resistencia, una manera de habitar la cuerpa desde el goce y la desobediencia.

> A nivel personal siempre me ha gustado como lo de romper con el status quo y como la noción de lo incorrecto, y siento que la guaracha es incorrecta porque da la posibilidad de explotar la individualidad del ser, y como romper ese status quo en la sociedad (Entrevista Erick, 9 de septiembre de 2024).

Así, más que espacios de representación total de la comunidad LGBTIQ+, estas fiestas de guaracha funcionan como escenarios donde las maricas están presentes, es decir, su presencia en la noche y en la fiesta configura una manera de reivindicar territorios que históricamente han estado ocupados por lógicas heteronormativas y masculinas, haciéndose visibles y apropiándose del espacio, "la posibilidad misma de todo reconocimiento serio de la multiplicidad y la diferencia depende del reconocimiento de la espacialidad" (Massey, 2012, pág. 160). No obstante, en estos escenarios, las maricas no solo buscan ser vistas, sino que su presencia desestabiliza lo que se considera legítimo dentro del baile, la música y la fiesta. No es una visibilidad controlada o contenida dentro de un discurso de diversidad "normativa", sino una que incomoda, que transforma la manera en que se experimenta el espacio y que habilita otras formas de habitarlo, a través del exceso, la exageración y la presencia afectiva y corporal. No se trata solo de estar, sino de ocupar a través del baile, la vestimenta, la cuerpa, generando un tipo de presencia que entrelaza lo material y simbólico. En su dimensión marica, la guaracha se hace presente como un sonido crudo, un ritmo que desborda el control, un movimiento excesivo donde la carne vibra sin restricciones. Es el

goce llevado al límite, la fisicalidad hecha música, “la guaracha está muy apropiada y está como muy inmersa como en el cuerpo del maricón o de las chicas trans” (Entrevista, Camilo Acosta AKA Lady Hunter, 15 de marzo de 2024).

Ahora bien, la noción de “marica” no solo rescata un término históricamente usado como insulto, sino que lo resignifica como un eje de resistencia cultural y política (Sutherland, 2010), pues lejos de ser una categoría fija o estática, lo marica es un posicionamiento que desestabiliza las fronteras entre lo masculino y lo femenino, lo permitido y lo censurado, lo visible y lo invisibilizado. Más allá de su connotación peyorativa, el término “marica” se transforma en un espacio simbólico que permite a la disidencia sexual y de género construir imaginarios propios y apropiarse de los significantes que tradicionalmente se usaron para excluirlas. En este sentido, lo marica no es solo un término, sino un acto performativo y político que encarna resistencia, ironía y exceso como herramientas de subversión. Desde la reapropiación del insulto hasta la creación de espacios donde el placer y la comunidad se convierten en formas de lucha, las maricas rompen con la idea de la pasividad y la victimización, reclamando un lugar de autonomía y agencia en la configuración del deseo y la identidad.

En este sentido, la cuerpa marica no es neutral: interrumpe, desestabiliza y transforma a través de la manera en que habita, se mueve y se expresa en el espacio. Recordemos que lo marica ha sido históricamente estigmatizado como desviado o excesivo, cargado con afectos abyectos como el asco, el miedo y la incomodidad. Estos afectos no solo marcan las cuerpas, sino que también configuran los espacios que pueden o no ocupar (Ahmed, 2015). Sin embargo, en la fiesta, estas cuerpas no solo habitan un lugar, sino que lo reconfiguran a través de sus propias dinámicas afectivas. Esto se refleja en la soltura con la que bailan, la posibilidad de tomarse de la mano sin miedo, de besarse sin que una mirada ajena convierta el gesto en una amenaza. La noche les ofrece una tregua, un respiro donde el mundo se pliega para permitirles existir tal como desean ser percibidas. La fiesta es ese refugio efímero donde las cuerpas dejan de estar en alerta, donde la piel se relaja y la risa es más fácil, donde la guaracha marca el compás de una libertad que, aunque momentánea, es profundamente real. En ese trance compartido, la música, el espacio y la cuerpa se entrelazan, construyendo nuevas formas de estar y de habitar lo común.

En estas cuerpas, atravesadas por la violencia simbólica y material que implica subvertir las construcciones de género y sexualidad impuestas por el legado colonial[32] (Viveros, 2006), no solo se inscriben las marcas de la opresión, sino que también se transforman en un medio donde se reconfigura su relación con el deseo, al apropiarse del placer fuera de la lógica normativa, despojándose de su carácter reproductivo y de la mirada hegemónica que lo regula (Sutherland, 2010), y así permitiendo que el goce se transforme en un acto de resistencia y afirmación. Al desafiar el binarismo impuesto, evidencian que el género no es una esencia fija ni un destino biológico, sino una construcción performativa en constante movimiento (Butler, 1990), donde la autodefinición se convierte en una estrategia de autonomía. Estas cuerpas trastocan las dinámicas de exclusión al habitar territorios que históricamente les fueron negados, transformando la pista de baile, la calle y los encuentros comunitarios en escenarios de visibilidad, disputa y emancipación, donde lo que antes fue marginal se convierte en el centro de nuevas formas de existencia.

Dentro de esta transformación, la música que habitan también adquiere nuevos significados: aunque las maricas no crean una nueva sonoridad a través de la guaracha, sí modifican la forma en que esta es vivida y experimentada en la fiesta. La guaracha, asociada a la narcoestética y a la heterosexualidad, ha funcionado como un emblema de la ostentación masculina y del exceso vinculado al poder. Sin embargo, no se trata de un poder legitimado dentro de los valores hegemónicos, sino de uno que, desde la clase, desafía los códigos de exclusividad y el ideal de sofisticación promovido por las élites, donde el exceso se convierte en un signo de poder abyecto.

Sin embargo, al ingresar al circuito marica, la guaracha deja de ser una afirmación de lo normativo y se convierte en un canal de experimentación corporal. En este contexto, su compás a cuatro cuartos, sus percusiones marcadas por el uso de tamboras, guacharacas y gaitas, y su intensidad a través de los tresillos, operan como códigos afectivos que moldean nuevas formas de moverse y habitar la noche. A través del baile, las maricas no solo la apropian, sino que la reescriben en su relación con el deseo, la feminidad y la fiesta,

[32] Según Viveros (2006), la diferencia sexual en América Latina está atravesada por una historia colonial que utilizó el género y la sexualidad como herramientas de subordinación, imponiendo categorías binarias que fortalecen las jerarquías sociales y raciales, este legado no sólo silenció las expresiones disidentes, sino que también ejerció una dominación que obligó a estas expresiones a admitir vergüenza de sí mismas.

utilizándola como una herramienta para desafiar las lógicas que regulan sus cuerpas. En este tránsito, la guaracha conserva su carácter transgresor, pero en lugar de funcionar como un símbolo de ostentación masculina, se convierte en un vehículo para la exuberancia marica, para la hipervisibilización de lo que históricamente ha sido relegado. Así, más que un simple sonido, la guaracha se inscribe en sus cuerpas, que a su vez se convierten en territorios en constante construcción, donde la identidad no es fija, sino una coreografía mutable que se reinventa en cada gesto, en cada encuentro, en cada grieta que abren dentro del orden establecido[33].

Más que simples escenarios de fiesta, estos espacios de guaracha se convierten en plataformas políticas donde se construyen alianzas emancipatorias a través de las corporalidades, articulando una resistencia colectiva que no sólo enfrenta las estructuras de poder, sino que también crea nuevas posibilidades para imaginar relaciones más equitativas y libres. En estos encuentros, la guaracha no es solo un sonido, sino una herramienta de articulación política y comunitaria, un lenguaje de excesos y disidencias donde la cuerpa se convierte en el centro de una praxis de resistencia. Aquí, el goce no es un acto vacío, sino una afirmación radical de la existencia fuera de los límites normativos, un espacio donde las jerarquías de género y sexualidad se fracturan y donde las maricas, en su constante devenir, dan forma a nuevas maneras de habitar el mundo[34].

Pero, ¿cómo llegó la guaracha a insertarse en los circuitos de las maricas en Bogotá? ¿Qué conexiones culturales, migraciones sonoras y apropiaciones colectivas permitieron que un género inicialmente vinculado a otras esferas terminara convirtiéndose en la banda sonora de estos espacios disidentes?

---

[33] Estas cuerpas cuestionan simultáneamente la colonialidad del poder al resistir los sistemas que intentan disciplinarlas, la colonialidad del saber al desafiar las narrativas que históricamente las han definido desde la patología o la anormalidad, y la colonialidad del ser al afirmar su existencia como un acto de autonomía y reconfiguración del deseo y la identidad (Viveros, 2006).

[34] Las interpretaciones presentes en este párrafo hacen parte de varias conversaciones que tuve con personas trans que solicitaron no ser citadas.

Ballroom y Guaracha

El *ballroom* surgió en Estados Unidos como un espacio de resistencia y reafirmación identitaria para las poblaciones *queer* y racializadas, en particular la comunidad negra y latina. Su origen puede rastrearse a finales de los años 20 en Harlem, Nueva York, durante el llamado Renacimiento de Harlem, cuando comenzaron a organizarse mascaradas queer en lugares como el *Harlem's Hamilton Lodge* y el *Webster Hall*. Estos espacios ofrecían un respiro de la represión social y policial que enfrentaban las personas LGBTIQ+, permitiéndoles expresarse libremente a través de la danza, la moda y el performance (Bailey, 2013).

Sin embargo, la escena *ballroom* como se conoce hoy en día tomó forma en los años 70, cuando la discriminación racial dentro de los concursos de *drag balls* llevó a figuras como Crystal LaBeija[35] a organizar sus propias competencias exclusivas para personas negras y latinas. Fue así como nació la primera *house* de *ballroom*, la *House of LaBeija*, marcando el inicio de un sistema de parentesco alternativo que ofrecía refugio y guía a jóvenes *queer* expulsados de sus familias biológicas (Bailey, 2013). Desde entonces, el *ballroom* evolucionó como una subcultura que combina competencia, apoyo comunitario y activismo político (Mezini, 2024).

En Bogotá, la escena *ballroom* comenzó a consolidarse en 2016 con la creación de *House of Tupamaras*[36], que estableció un espacio para el voguing y la cultura *ballroom* con un enfoque subversivo y político. Ellas mismas se autodenominan "guerrilla marica" y afirman que

[35] Crystal LaBeija fue una drag queen afroamericana y una de las figuras más influyentes en la historia del *ballroom*. En la década de 1960, participó en los *drag balls* de Nueva York, donde denunció la discriminación racial que enfrentaban las concursantes negras y latinas en estos eventos dominados por jurados blancos. En 1970, junto con Lottie LaBeija, fundó la House of LaBeija, la primera *house* de *ballroom*, estableciendo un modelo de comunidad alternativa para personas queer racializadas (Bailey, 2013).

[36] *House of Tupamaras* es un colectivo interdisciplinario dedicado a la práctica, circulación y gestión de la cultura *Ballroom* y *Voguing* en Colombia, creando espacios seguros donde el cuerpo y el género pueden desarrollarse libremente. Desde la danza, el performance y las artes visuales, sus propuestas escénicas cuestionan los límites entre el arte contemporáneo y el espectáculo, llevando estas prácticas tanto a escenarios convencionales como a territorios no habituales dentro de las artes vivas (House of Tupamaras, s.f.). Su trabajo no solo es una manifestación artística, sino un acto político de visibilización, resistencia y afirmación de las identidades cuir en un país donde la disidencia de género sigue siendo un desafío.

“nuestro manifiesto es el baile” (House of Tupamaras, s.f.). Según Nicolle Flórez (2023), las primeras vogueras en la ciudad no contaban con referentes directos ni con el aval de la escena internacional, lo que las llevó a desarrollar un estilo propio enraizado en sus experiencias locales y en la tradición del baile popular latinoamericano: “no sabíamos de *voguing*, de *ballroom*... no entendíamos muchas cosas. Pero si había una cosa en común, eran las ganas de mariquear, las ganas de treparse, las ganas de ponerse tacones y bailar así; aprender del movimiento” (Demonia Yeguaza citada en Flórez, 2023, pág. 23). En este sentido, la apropiación del *ballroom* en Bogotá no solo significó la adopción de su estética y estructura competitiva, sino que le dio un giro, transformándola en una plataforma de resistencia marica y decolonial[37].

Lejos de ser una mera réplica de los cánones neoyorquinos, la escena *ballroom* en Bogotá se configura como un espacio donde la apropiación de esta cultura no implica una subordinación pasiva a los estándares estadounidenses, sino una reelaboración crítica y situada. En ese sentido, las *houses* creadas en Bogotá son una respuesta activa a la imposición de modelos globales que históricamente han invisibilizado otras formas de existencia marica: “hay unas dinámicas de colonialismo, de imperialismo cultural dentro del *ballroom,* cuando no conocen absolutamente nada de nuestros contextos...yo no soy una persona subyugada para tener que replicar y trabajar como ellas pretenden que trabajemos” (Demonia Yeguaza citada en Flórez, 2023, pág. 25)

La escena *ballroom* en Bogotá no solo desafía la imposición neocolonial en su forma de bailar o de organizar sus casas, sino también en los sonidos que la atraviesan. Si el *ballroom* surgió como una respuesta a la exclusión racial dentro de los *drag balls*, en Bogotá su apropiación pasa por una disputa similar: ¿qué cuerpas y qué músicas pueden habitar estos espacios? Incorporar la guaracha dentro del *ballroom* no es solo un gesto estético, sino una declaración política que rompe con la idea de que solo ciertos géneros musciales pueden ser

[37] Dentro del discurso del desarrollo, persiste un imaginario geográfico colonial que posiciona al Norte Global como fuente de autoridad moral e ideológica, con la capacidad de definir qué expresiones culturales son legítimas y cuáles no (Escobar, 2010). Sin embargo, las vogueras en Bogotá son plenamente conscientes de este esquema de poder y desafían la idea de que su práctica deba ajustarse a un molde preconcebido. En lugar de reproducir de manera acrítica los modelos estadounidenses, reinterpretan y resignifican el *ballroom* desde su propia realidad, incorporando elementos de la música y el baile popular latinoamericano, así como experiencias de precarización y exclusión específicas de su contexto (Flórez, 2023).

legítimos dentro de la escena. Mientras el *house* y el *vogue beat* dominan las pistas en otras partes del mundo, en Bogotá la guaracha se infiltra, tiñendo la fiesta de una sonoridad que históricamente ha sido despreciada por su asociación con lo popular, lo "guiso" y lo marginal en términos de clase. Esta elección no es ingenua: es una reivindicación del sonido que resuena en distintos territorios de la noche, desde las calles y los barrios, hasta las fincas donde la fiesta y la economía del deseo se entrelazan. En este cruce, el *ballroom* bogotano no solo desafía los modelos globales, sino que también reescribe su propia banda sonora, una donde la guaracha se convierte en el pulso de la fiesta marica.

> Entonces con Tupamaras, el colectivo necesitaba de alguna manera una especie de música muy específica que no se encontraba tan fácil en la escena bogotana, entonces con Alejandro, que es Cobra, empezamos como a a buscar este tipo de música que es el *vogue beat* y el *club* y así empezó cómo abrirse ese espectro como de esta música como más de nicho, de *ghetto*, entre lo maricón, pero pues dentro de la escena *ballroom*, así llega la guaracha (Entrevista, Camilo Acosta AKA Lady Hunter, 15 de marzo de 2024).

En conversaciones con Camilo Acosta AKA Lady Hunter, DJ, videoartista, *performer* y miembro de *House of Tupamaras*, me contaba que la relación entre la guaracha y la cultura *ballroom* en Bogotá no surgió de manera aislada, sino dentro de un proceso más amplio de experimentación y reconfiguración de la cuerpa y de la escena. En este espacio, el ritmo, el movimiento y la identidad se entrelazan en un proceso de resignificación colectiva que se encarna, se apropia y se transforma en la fiesta, el *voguing* y en los desfiles por categoría. Sin embargo, esta relación no solo se expresa en el baile, sino también en la creación de espacios donde los sonidos que históricamente no habían sido parte del circuito *underground* adquirieron una nueva legitimidad en clave cuir y trans.

> Siento que hablo más como es la experiencia que sucedió con House of Tupamaras, que fue la primera casa que se estableció como una casa *ballroom* aquí en Bogotá […] la casa pues si iba más interesada es precisamente en abrir como espacios en los que no sonara normalmente *house* o *techno* o reggaetón, y si bien, si sonaba todo, encontrar otra manera de establecer unos sonidos que en este caso pues la guaracha ya venía como estableciendo, pero venía también de

> unas maneras de encontrarse que no estaban directamente vinculadas a Bogotá, sino que estaban más en Medellín […] entonces, como lo que te estaba contando un poco de las fiestas, de las fincas, del tusi y de los paracos, de las chicas prepago, todo este tipo de entornos o como de perfiles estaban entrando en este asunto del tribal y pues la guaracha empezó a tener cada vez más fuerza […] pero siento que la guaracha tuvo como una gran relevancia mainstream fue por los gays o no voy a decir gays, sino como por los maricas. Porque empezó como a tener un sonido muy particular en el que había mucha sensualidad y que como que permitía un baile en el que se permitía mariquear y las chicas trans estaban como muy vinculadas precisamente a estos espacios de guaracha, lo que eran como las fincas o las haciendas, también las chicas prepago (Entrevista, Camilo Acosta AKA Lady Hunter, 15 de marzo de 2024).

Como relata Acosta, *House of Tupamaras* tuvo un interés particular en ampliar las posibilidades sonoras de la escena, alejándose de la hegemonía del *house* y el *techno*, y permitiendo la entrada de otros géneros como la guaracha. Este sonido ya tenía un arraigo fuerte en Medellín, vinculado a fiestas privadas, fincas, el consumo de tusi y los imaginarios de la narcoestética, donde las chicas trans y las trabajadoras sexuales jugaban un papel central. No obstante, en Bogotá, la guaracha encontró en la escena *ballroom* un espacio de apropiación y relectura: su sensualidad y su cadencia se convirtieron en un vehículo para el goce marica, un sonido que habilitaba una forma de baile donde la feminidad cuir y trans no solo era visible, sino deseable y legitimada en la pista.

A diferencia de otros espacios de fiesta gay, donde las chicas trans han sido históricamente excluidas o relegadas a los márgenes, en la escena marica de Bogotá ocupan un lugar central. Su presencia no es solo parte del espectáculo ni un elemento periférico, sino una fuerza estructurante dentro de la fiesta y su dinámica afectiva y estética. En el *ballroom* bogotano, y en los espacios donde la guaracha ha sido apropiada, las chicas trans no sólo participan, sino que definen los espacios, desafiando las jerarquías internas dentro de la misma comunidad LGBTIQ+. En este sentido, la adopción de la guaracha en el *ballroom* no fue solo un gesto estético, sino una forma de disputar qué cuerpas y qué músicas pueden ocupar los espacios de la fiesta y ser parte de su imaginario sonoro.

> Pero por ejemplo, los balls si se me hacían lugares re lindos porque era como una celebración, uno se sentía de entrar como a la telenovela, como en la fantasía. Como en una celebración en la que todas las maricas están como regias, dándose, bailando y todos aplaudiendo y mariqueando, casi era como un escape de lo que pues me tocaba hacer en mi casa, un poco, igual yo en mi casa también en re marica, pero pues ver todo lo que yo podía ser y que no tenía que cohibirme de ser marica, era un espacio super seguro (Entrevista Erick, 9 de septiembre de 2024).

En este sentido, la escena *ballroom* no solo abrió espacios para la experimentación de nuevos géneros musicales dentro de la cultura del *underground*, sino que permitió que estos sonidos fueran intervenidos desde el deseo, la transgresión y la diversidad marica. Como señala José Esteban Muñoz (2009), la utopía cuir se construye en los gestos, los encuentros y la capacidad de imaginar formas de vida fuera del régimen heteronormativo: En el *ballroom*, esta reivindicación se expresa a través del *voguing*, un baile que traduce la sensualidad en una serie de poses, gestos y secuencias coreograficas que desafían la rigidez de la cuerpa normativa. Los movimientos de *hands performance* dibujan figuras en el aire, acarician un rostro imaginario, enmarcan la cuerpa con una precisión calculada, mientras que los *catwalks* enfatizan la fuerza de las caderas, el balanceo de la pelvis y la actitud desafiante de la mirada. El *duckwalk* exige que la cuerpa se impulse con las piernas flexionadas en un juego de resistencia y control, mientras que los *spins* y *dips* evocan una teatralidad cargada de erotismo y desafío. Cada movimiento es una declaración: una forma de hacer visible lo que ha sido forzado a la clandestinidad, de construir una sensualidad que no pide permiso ni busca encajar en moldes preexistentes.

En la guaracha marica, la cuerpa encuentra un ritmo distinto pero un propósito similar. La cadencia acelerada, los *donks* y los *shakers* marcan una danza que no responde a la mesura ni a la moderación del deseo. Aquí, la pelvis se convierte en un centro gravitacional, en un motor de movimiento que ondula, empuja y marca el compás de una feminidad indisciplinada. El zapateo en cada golpe contra el piso activa un baile que es tanto un juego erótico como un acto de presencia, un “aquí estoy y no me voy”, donde la sensualidad no se reprime ni se dosifica, sino que se expande, se exhibe y se celebra sin miedo.

Ahora bien, la sensualidad de la guaracha y el *ballroom* no solo tiene un carácter erótico, sino que también contiene una gestualidad política: el deseo en estas cuerpas siempre ha sido regulado y restringido, empujándolas hacia la hipervisibilización fetichizada o la invisibilización total (Rodriguez, 2014). En la pista, la guaracha deja de ser un sonido de ostentación masculina y se convierte en el pulso de una feminidad desbordante, mientras que el *voguing* canaliza el exceso y la teatralidad en un lenguaje donde el erotismo es tanto una herramienta de goce como un medio de expresión encarnada.

Como hemos visto, la conexión entre el *ballroom* y la guaracha en Bogotá no es casual, pero tampoco se trata de una coincidencia entre dinámicas idénticas. Ambos espacios han servido como refugio y plataforma de expresión para poblaciones cuir, racializadas y precarizadas, pero las exclusiones que los atraviesan operan de maneras distintas. La guaracha, con su arraigo en lo popular y su asociación con la narcoestética, carga con el peso de lo que en la sociedad colombiana es considerado estéticamente y moralmente inaceptable. Su exceso en el ritmo, en el consumo y en la performatividad, es leído como vulgar, asociado a lo que amenaza las fronteras del buen gusto y la respetabilidad. En un país donde lo narco sigue siendo una herida abierta, la guaracha se inscribe en un imaginario de ilegitimidad que no sólo atraviesa la clase, sino también la memoria histórica y el orden social.

Por otro lado, el *ballroom* ha sido un espacio para cuerpas expulsadas por su disidencia de género y sexualidad, donde la marginalidad se produce al desafiar el binarismo, la blanquitud y la normatividad del deseo. Mientras el privilegio cis ha facilitado la aceptación de ciertas identidades disidentes, permitiendo que algunos hombres gay accedan a espacios de legitimidad al ajustarse a normas de masculinidad, éxito y consumo dentro de la fiesta *mainstream*, las cuerpas maricas siguen siendo vistas desde una perspectiva de exceso y abyección. En este contexto, el *ballroom* no solo ha sido un refugio, sino un espacio donde estas cuerpas adquieren centralidad y agencia.

Más que compartir una misma marginalidad, lo que une estos dos mundos es la forma en que han sido situados fuera de la legitimidad social y cultural. Es en esta intersección, donde una abyección proviene de su cercanía con lo popular y lo ilícito, y la otra de su desafío a la norma de género, donde el *ballroom* y la guaracha convergen. No porque sean lo mismo, sino porque en la fiesta encuentran un territorio donde lo ilegítimo deja de ser un estigma y se

convierte en potencia. Lo que para algunos es ruido, para otros es código; lo que para algunos es vulgaridad, para otros es afirmación. Ambos espacios desbordan los márgenes que les fueron impuestos y reclaman la fiesta como un terreno donde la exclusión se transforma en presencia, en goce y en posibilidad. En esta convergencia, el *ballroom* y la guaracha construyen una gramática del deseo que no responde a las reglas del consumo heteromasculino, ni a las exigencias de respetabilidad dentro de la comunidad cuir, ni a un tipo de feminidad predefinido, sino que abre un territorio donde la cuerpa, el placer y la fiesta son, por sí mismos, formas de existencia radical.

Otra conexión que las maricas han tejido entre el *ballroom* y la guaracha es *the fantasy*, la fantasía[38], como un territorio de posibilidad donde la identidad se construye a través de la performatividad. En el *ballroom*, la fantasía se materializa en la posibilidad de encarnar identidades fluidas, mutables y expansivas, nutriéndose de la exageración y la teatralidad. Recordemos que el *ballroom* nació como una parodia de la opulencia blanca, donde las casas y las competencias no solo buscaban reconocimiento, sino que cuestionaban la exclusión de las cuerpas negras y latinas de los espacios de prestigio y riqueza (Mezini, 2024). Figuras como las *drag queens* son clave en este proceso, ya que a través de la hipérbole de la feminidad despliegan una estética en la que lo artificial, lo hiperbólico y lo opulento no son defectos ni parodias, sino formas legítimas de habitar el género. La ostentación en estos espacios no es solo un despliegue visual, sino una afirmación de presencia, el exceso en el maquillaje, la vestimenta, la actitud y el movimiento no es un desborde, sino una estrategia: ser más femenina que la feminidad normativa, más extravagante que el lujo cisheterosexual, más llamativa que lo que la norma permite. En un mundo que históricamente ha intentado minimizar y ocultar estas identidades, la opulencia se convierte en una herramienta de visibilidad, un gesto que reivindica el derecho a ocupar espacio. En la guaracha, en cambio, la fantasía se inscribe en el acceso al poder económico, en la ostentación de riqueza y exceso, en el uso de marcas como Gucci, Adidas, Dolce & Gabbana o Versace no solo como una

[38] Hablo de la fantasía porque ha sido mencionada en varios espacios como un eje fundamental tanto en la realización de eventos, como en las estéticas corporales y la performatividad dentro de la fiesta marica. Este concepto fue central en una charla en la que participó Maximini, junto a varios exponentes de la escena local, en el marco del Bogotrax 2024, llevada a cabo en Video Club. Lamentablemente, no he encontrado registros adicionales de este encuentro, aparte de una grabación que hice en ese espacio.

cuestión de lujo, sino como una declaración visual de estatus, una forma de apropiarse de los signos de poder que han sido históricamente monopolizados por las élites.

Sin embargo, en el cruce entre ambos espacios, la exageración, la teatralidad y el lujo dejan de ser meros adornos estéticos y se convierten en gestos performativos de insubordinación. Aquí, la fantasía no es solo un acto de deseo, sino una forma de encarnar aquello que el sistema cisheteropatriarcal y racializado ha intentado negarles: el reconocimiento, la visibilidad y el derecho a habitar el placer en sus propios términos (Bailey, 2013). Ya sea a través de una pasarela en el *ballroom* o de un trepe para ir a una fiesta de guaracha, la fantasía es una afirmación radical que subvierte la precarización y la exclusión, desplegando una existencia en la que el exceso es una herramienta de poder. En ambos espacios, el lujo y la ostentación no son solo signos de aspiración, sino formas de desafiar el lugar asignado por la sociedad a quienes históricamente han sido relegados a la marginalidad.

La inserción de la guaracha en la escena *ballroom* bogotana no es simplemente una cuestión de preferencia musical, sino un gesto político y afectivo. Al incluir estos sonidos en los *balls*, se establece un vínculo con circuitos de fiesta que han sido históricamente marginalizados y estigmatizados, como los espacios de rumba periférica, las fiestas clandestinas e incluso los entornos de trabajo sexual trans. La guaracha, con su historia vinculada a lo popular, o esteticamente y eticamente inaceptable, reconfigura el *ballroom*, y a su vez el *ballroom*, con su historia vinculada a lo racializado y lo marica, reconfigura la guaracha. Es en esta hibridez (Bhabha, 1994) que la guaracha marica se moldea como un espacio de resistencia situada, en el que las cuerpas disidentes no solo transgreden las normas de género, sino que también reivindican su derecho al exceso, al goce y a la fantasía en sus propios términos. Pero, ¿por qué esta música, asociada con la narcocultura y la masculinidad hegemónica, termina siendo apropiada en estos espacios? ¿Qué transformaciones operan en su sonido, en su significado y en las cuerpas que la habitan para que pase de ser un símbolo de ostentación masculina a un código de afirmación marica?

El Santa Fé

> Una cosa es la Primera de Mayo y todos esos clubes, pero también hay otros lugares que es donde las chicas trans iban a trabajar, que son como los remataderos o los prostíbulos, a mi me gustaba ir, bajarme. Nosotros decíamos "bajemos al Santa Fe" y nos bajábamos. A nosotros nos gustaba ir allá, porque la música de los prostíbulos es guaracha, entonces obviamente, la Primera de Mayo es como para comerciantes, pero los prostíbulos y todo eso desde siempre han puesto guaracha, también Grado Cero, los remataderos, todos esos lugares así escondidos y como raros [...] había unos muy hijueputas, rarísimos, pero que están ligados a la prostitución. Ahí siempre siempre ha habido guaracha, siempre siempre ha habido música como más provincial (Entrevista Maximini, 22 de marzo de 2024).

La guaracha ha estado presente en el barrio Santa Fe[39] desde hace décadas, acompañando la vida nocturna de bares, prostíbulos, discotecas clandestinas y remataderos. Su sonido no es una elección estética arbitraria, ni una apropiación pasajera, sino parte de la atmósfera que envuelve la economía del deseo que domina el barrio. Como señala Maximini, en estos espacios la guaracha ha sido más que un simple fondo musical: su ritmo a cuatro cuartos, sus letras y su cadencia hipnótica marcan el tiempo de la transacción, de la cuerpa expuesta y del placer negociado. Sus percusiones, influenciadas por la tradición afrocaribeña y colombiana, y el uso del tresillo (tanto en su variante clásica como en la estructura rítmica caribeña)

[39] El barrio Santa Fe se encuentra ubicado en la localidad de Los Mártires, en el centro de Bogotá, delimitado por la avenida Caracas al este, la calle 26 al norte y la avenida Ciudad de Lima al oeste. Su historia está marcada por una transformación urbana que lo llevó de ser un sector residencial de clase media en la primera mitad del siglo XX a convertirse en una zona de alta concentración de trabajo sexual y comercio informal. Originalmente, el barrio formaba parte de una expansión planificada de la ciudad, con edificaciones de estilo republicano y una cercanía estratégica a centros de transporte como la Estación de la Sabana. Sin embargo, la progresiva transformación del centro de Bogotá, sumada a la crisis del transporte ferroviario y el desplazamiento de la actividad económica hacia otras zonas de la ciudad, llevaron a un deterioro del sector y a la consolidación de la prostitución como una de sus principales actividades económicas. Actualmente, el barrio Santa Fe es reconocido como una Zona Especial de Servicios de Alto Impacto (ZESAI), donde convergen dinámicas de exclusión, marginalidad y resistencia urbana (Perez, 2013).

refuerzan una sensación de aceleración constante, un vaivén entre el control y el desenfreno que acompaña el flujo de la noche.

En este circuito, donde la feminidad es mercancía y la cuerpa se convierte en capital, la guaracha no solo acompaña el intercambio entre trabajadoras sexuales y clientes, sino que estructura las relaciones de poder y deseo en la noche. Sin embargo, el Santa Fe no solo ha sido un espacio de transacción, sino también un territorio donde han surgido redes de cuidado y resistencia. La relación entre la noche, el deseo y las cuerpas maricas no solo se manifiesta en la economía del trabajo sexual, sino también en la creación de espacios donde las identidades discidentes han encontrado formas de habitar la ciudad sin la vigilancia cisheteronormativa.

En los últimos años, el barrio ha sido también escenario de cruces con la escena *ballroom* bogotana, espacios donde la performatividad de género se desborda, donde el lujo y la exageración ya no son solo estrategias del mercado, sino también herramientas de autoafirmación. Este cruce ha sido posible gracias redes organizativas entre *houses* y colectivos que han trabajado a través alianza con instituciones, como el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) y la Red Comunitaria Trans, garantizando espacios seguros para las cuerpas cuir y trans en la ciudad.. Un ejemplo destacado es el *Kiki Ball Chispita Mariposa*, organizado por *House of Tupamaras* en diciembre de 2024 en el Castillo de las Artes, un espacio cultural ubicado en el barrio Santa Fe que anteriormente funcionaba como un burdel.

Así como en los *balls* la exageración y la opulencia son herramientas de visibilidad, en el Santa Fe, la hipermodificación de la cuerpa y la construcción de una feminidad hipersexualizada responden a las lógicas del mercado del deseo. Lilian Ovalle y Corina Giacomello (2006) señalan que la narcoestética no es simplemente una representación visual del lujo y el exceso, sino una reconfiguración de la feminidad bajo las lógicas del capital ilícito, donde la cuerpa femenina se convierte en un marcador que garantiza visibilidad y acceso a ciertos espacios de poder, tanto simbólico como material. En el Santa Fe, esta lógica atraviesa tanto a las trabajadoras sexuales cis como a las trans, pero en el caso de estas últimas, sus cuerpas no solo son hipersexualizadas, sino también sometidas a un escrutinio

constante sobre su *autenticidad*[40]. La demanda por una feminidad exuberante y voluptuosa, influenciada por los imaginarios del consumo y la ostentación, refuerza la necesidad de encajar en un modelo de hipervisibilización donde la cuerpa no solo se exhibe, sino que se moldea para ajustarse a los deseos del mercado y la mirada masculina.

En este sentido, las mujeres trans del Santa Fe, sus cuerpas, encarnan una doble abyección. Por un lado, su feminidad es cuestionada y constantemente reducida a un discurso biologicista que insiste en negarles su identidad. Por otro lado, sus cuerpas son vistas como excesivas, marcadas por modificaciones que desbordan la feminidad normativa y que, aunque responden a los estándares de belleza del mercado del deseo, al mismo tiempo las alejan de lo que es considerado legítimo dentro de la sociedad cisheteronormativa. Si no encajan en la feminidad hegemónica, son rechazadas; si la exageran, se convierten en un objeto de deseo fetichizado, pero también en una presencia incómoda. Así, su existencia se mueve en una paradoja constante: deben transformarse para ser vistas, pero esa misma transformación las coloca en los márgenes de lo aceptable.

Como documenta *El Espectador* en su reportaje titulado *El padecimiento de mujeres trans que se inyectaron biopolímeros* (Vargas, 2024), las mujeres trans muchas veces se ven empujadas a realizar intervenciones riesgosas en sus cuerpas para ser reconocidas dentro de los estándares de feminidad que impone el mercado del deseo. Sin embargo, esta transformación no responde únicamente a una lógica de consumo o rentabilidad, sino también a la necesidad de reafirmar su identidad de género. Pensemos en que la performatividad del género es un *trabajo corporal*, que exige un ajuste constante a los estándares culturales y económicos que determinan qué cuerpas son visibles y cuáles son excluidas (Soley-Beltran, 2012). En este sentido, la modificación de la cuerpa no solo se convierte en una estrategia para acceder a espacios de deseo y reconocimiento, sino también en un proceso de

[40] Recordemos que Butler (1990) problematiza la idea de *autenticidad* en relación con el género al cuestionar la noción de que existe una identidad de género esencial y prediscursiva. En *Gender Trouble*, Butler argumenta que el género no es una verdad interna que debe ser descubierta o afirmada, sino un efecto de prácticas repetitivas y normativas que lo producen en el tiempo. Así, la *autenticidad* del género no es un estado original al que se deba acceder, sino una construcción que se legitima o deslegitima dentro de marcos culturales específicos. En este sentido, cuando las mujeres trans son obligadas a reafirmar su autenticidad, lo que realmente está en juego es su capacidad de encajar dentro de las expectativas normativas sobre lo que cuenta como una feminidad "real".

autodefinición, donde la feminidad no es únicamente una exigencia externa, sino un terreno de afirmación propia.

En el barrio Santa Fe, la transformación corporal de las mujeres cis y trans está profundamente influenciada por los estándares de la narcoestética, que moldean la manera en que se construye y percibe la feminidad en estos espacios. Tijana Cupic (2021) señala que, dentro del mercado del trabajo sexual y en la representación mediática del narcotráfico, la figura de la "mujer trofeo" se ha consolidado como un ideal de belleza que no solo responde a los imaginarios del deseo, sino que también refuerza una feminidad asociada a la opulencia y la hipersexualización. Este modelo ha sido reproducido en la cultura popular a través de producciones audiovisuales que exaltan la estética del lujo y el exceso como atributos esenciales de la feminidad dentro del mundo del narcotráfico.

En el Santa Fe, esta imagen ha sido incorporada tanto por mujeres cis como trans, dando lugar a una feminidad hipermodificada, donde las cuerpas se transforman a través de cirugías, hormonas y procedimientos invasivos como la inyección de biopolímeros. Más allá del deseo individual, esta hiperfeminización responde a la necesidad de encajar en un sistema donde la cuerpa es evaluada en función de su capacidad para encarnar el ideal del lujo, la ostentación y el exceso. De este modo, la transformación corporal no es solo una búsqueda de belleza, sino una estrategia impuesta por un entorno que regula el valor de las cuerpas y define su acceso a ciertas oportunidades dentro de la economía del deseo.

Como hemos visto, la apropiación de la narcoestética no es homogénea. Si bien en muchos casos refuerza las jerarquías de género y convierte la cuerpa femenina en una mercancía, también puede operar como una forma de autodefinición y pertenencia dentro de los espacios que históricamente han excluido a las mujeres trans. Dougherty (2017) sostiene que la hipervisibilización de la feminidad en ciertos contextos no solo refuerza las normas de género, sino que, al ser amplificada hasta la exageración, puede desestabilizarlas y evidenciar su arbitrariedad. En el Santa Fe, este proceso se manifiesta en la manera en que las mujeres trans han apropiado y transformado los códigos de la narcoestética, no solo como una estrategia de supervivencia en el mercado del deseo, sino también como una afirmación de su existencia en un sistema que constantemente intenta invisibilizarlas. En este contexto, la feminidad hipermodificada deja de ser únicamente una respuesta a la demanda del mercado

y se convierte en una presencia innegable, en un gesto que desafía la normatividad de la cuerpa y reclama un espacio donde su identidad no sea negociable.

En este cruce entre la cuerpa como capital y la feminidad como estrategia de supervivencia, la guaracha emerge como un territorio donde estas experiencias se entrelazan. En el Santa Fe, la guaracha no es solo la música de la fiesta, sino el sonido que acompaña la transacción, la espera, la seducción y el desgaste físico y emocional de la noche. La fiesta no es solo un espacio de ocio, sino un escenario donde la cuerpa se vende, se negocia y se convierte en sustento. Aquí, la guaracha no solo se escucha, sino que se encarna en las cuerpas que la habitan: cuerpas transformadas por hormonas, cirugías y vestuarios hipersexualizados; cuerpas que han aprendido a moverse en función de las reglas del mercado, respondiendo a los deseos de la mirada masculina, pero también cuerpas que, dentro de la repetición incesante de la música y la transacción, encuentran en el ritmo un respiro, un instante de placer o un breve refugio en la noche.

Las escenas de guaracha en Bogotá no se han construido únicamente desde la pista de baile de las fiestas organizadas en clubes, sino también desde los prostíbulos, los remataderos y los espacios de trabajo sexual, donde esta música ha estado presente desde mucho antes de su apropiación en el circuito marica. En el Santa Fe, la guaracha es el sonido de la noche, pero también de la resistencia, de las cuerpas que han encontrado en la clandestinidad una forma de existir sin pedir permiso. En esta intersección, lo que en otros espacios podría ser visto como un exceso o una exageración se convierte en una estrategia de afirmación, donde la vestimenta llamativa, las cuerpas intervenidas y los gestos hiperbólicos no son solo una puesta en escena, sino una forma de existir en un mundo que insiste en la discreción y la normatividad.

Es precisamente esta centralidad de las identidades trans en el Santa Fe la que ha facilitado su cruce con otros espacios de la guaracha en Bogotá, particularmente aquellos donde las maricas son protagonistas. Si la guaracha ha servido como un código compartido entre el trabajo sexual y la economía del deseo, también ha sido un terreno sonoro donde las identidades disidentes han encontrado un lenguaje propio. Así, la guaracha marica no solo hereda la sonoridad de la noche en el Santa Fe, sino que transforma sus códigos, desplazando la mirada masculina y convirtiendo la exageración en una celebración de lo marica, donde la

feminidad trans y la opulencia no son solo una estrategia de mercado, sino una afirmación colectiva de existencia.

El trepe en clave trans

A veces es un gesto aprendido de otra, una mano que acomoda la falda, un consejo sobre qué delineador usar, una prenda prestada que transforma la manera en que la cuerpa se habita. Otras veces, es un impulso propio, un deseo que crece en el reflejo del espejo, en la sensación de que algo debe cambiar, de que la imagen devuelta aún no es del todo propia. No se trata solo de ponerse algo encima, sino de deslizarse hacia una cuerpa que, aunque siempre estuvo ahí, necesitaba ser descubierta. El *trepe* no es solo apariencia, es una sensación que se instala en la piel, en la forma en que la tela cae sobre la carne, en la manera en que el gesto se afianza, se afirma, se vuelve propio.

No es un acontecimiento único, sino una serie de repeticiones y ajustes, una construcción paciente hecha de detalles, de pequeños actos cotidianos que transforman lo que parecía inamovible. Hay un momento en que lo aprendido deja de ser impostado, en que la exageración deja de ser un juego y se convierte en una verdad encarnada. Es cuando el tacón ya no parece ajeno, cuando el movimiento se acomoda a la forma de la falda, cuando la mirada en el espejo ya no busca corregirse, sino afirmarse. Porque el *trepe* no es sólo transformación, es continuidad, es una cuerpa que encuentra su manera de existir sin pedir permiso. Es el brillo que irrumpe donde no lo esperaban, es la certeza de que la feminidad no se imita ni se obtiene, se intensifica, se expande, se habita[41].

[41] Las reflexiones en este apartado están basadas en conversaciones con mujeres trans del Santa Fe, quienes compartieron sus experiencias y perspectivas sobre la transformación de la cuerpa y su relación con la feminidad hipermodificada. En estos relatos, emergió la idea de que la construcción de la feminidad trans no solo responde a los imaginarios del deseo masculino, sino que también se convierte en una afirmación propia, en una práctica donde la modificación de la cuerpa y la apropiación de la estética de la ostentación adquieren nuevos significados fuera del mercado del deseo. Estas voces, aunque fundamentales para entender el vínculo entre la transformación de la cuerpa y el *trepe trans*, prefirieron no ser citadas en este texto.

El *trepe* es un término colombiano que nombra el proceso de transformación de la expresión de género, un tránsito que no está determinado exclusivamente por la orientación sexual ni por la identidad de género de quien lo practica (Realpe, 2024). Más que una categoría cerrada, el *trepe* se construye a partir de la subjetividad de quienes lo practican, en diálogo con los espectros de la corporalidad y el género, explorando sus límites y posibilidades. Es una práctica central dentro de la comunidad cuir, un término que, junto con sus variantes "treparse" y "trepado(a)(e)", nombra el tránsito a la feminidad en sus múltiples formas.

> En mi caso es que si me gustaba resto incomodar, porque no sé, como este man gordo, como re marica y que usa crop top, pero que le vale huevo. Pero yo me siento delicioso, como de poder incomodar, como de poder generar algo en la gente, como que mi presencia te esté causando algo a ti. Entonces siento que es como eso, pero no en relación solamente con ser contestatario o no como por ser contestatario, o sea no como "me voy a vestir así como por incomodar", sino voy a vestirme así por mí y porque sé que te incomoda y si te incomoda pues tienes que lidiar con eso y ya (Entrevista Erick, 9 de septiembre de 2024).

No obstante, no es una simple transformación visual, sino un proceso de intensificación y reconfiguración de la cuerpa que se inscribe en la piel, en los gestos y en la manera de habitar el espacio. Su significado no es único ni estático, sino que varía según las experiencias, deseos y formas de apropiación de quienes lo encarnan. Más que un modelo predefinido de feminidad, el *trepe* es una afirmación que atraviesa lo estético, lo simbólico y lo político, desplegándose fuera de los márgenes de lo normativo y expandiendo sus posibilidades de existencia, "el trepe [es] como la celebración del cuerpo, como la individualidad en su máxima expresión, sin filtro, como sin tener que rendirle cuentas a nadie" (Entrevista Erick, 9 de septiembre de 2024).

El *trepe* tiene dos connotaciones fundamentales, ambas entendidas como estrategias de construcción de feminidad. Por un lado, está el *trepe* vinculado a la vestimenta y el maquillaje, una transformación estética y performativa que recurre a la ornamentación, el vestuario y la apropiación de signos que amplifican su presencia en el espacio. Es la sensación de habitarse por completo, de encontrarse en los contornos del delineado perfecto, en la caída exacta de la falda, en el peso preciso de los accesorios que acompañan el

movimiento. No es solo ponerse algo encima, sino deslizarse dentro de una piel nueva que, paradójicamente, siempre estuvo ahí, esperando ser descubierta.

> El propósito [de treparme] es sentirse perra, sentirse linda, como que no sé, yo pienso en treparme y yo digo, listo me pongo hasta pestañas, tacones, todo, y como hasta casi meterse en un personaje, pero que igual eres tu [...] siento que es lo primero a que mi mente apunta, de sentirse linda. Para mi es sentirse muy femenina (Conversación casual Isabella, 4 de febrero de 2025).

Por otro lado, el *trepe* también nombra un procedimiento corporal que busca hacer imperceptibles los genitales masculinos. Este proceso, que no necesariamente es quirúrgico, consiste en ocultar o "pulir" el órgano sexual para lograr una apariencia más alineada con la feminidad deseada. Más allá del vestuario, este *trepe* actúa sobre la materialidad de la cuerpa misma, permitiendo que la transformación no solo sea percibida externamente, sino que se sienta en la carne, en la relación con la propia cuerpa y con la mirada del otro.

Ambas formas de *trepe* son fundamentales en la construcción de la feminidad en el trans, ya que refuerzan la cohesión entre la identidad de género y la corporalidad, al vez que interrumpen, generan *interruqciones*[42] en torno a las programaciones normativas que regulan las cuerpas y las subjetividades. No es solo una transformación visible, sino un gesto que corta con la idea de una feminidad fija y predeterminada, que suspende la linealidad del género y abre un espacio donde la cuerpa se configura fuera de las imposiciones de lo biológico y lo social. En cada detalle ajustado, en cada decisión sobre lo que se muestra y lo que se oculta, el *trepe* interfiere en los códigos que dictan qué cuerpas deben ser inteligibles, legítimas y deseables, afirmando que la feminidad no es una esencia que se alcanza, sino un territorio que se expande y se habita.

[42] La interruqción (con q), en términos de Valeria Flores (2013), es un gesto que corta, suspende e interfiere las programaciones normativas de los cuerpos y subjetividades. Interrumpir no es solo detener un flujo, sino operar como un "interceptor crítico de las programaciones estatales de la subjetividad y los cuerpos" (Flores, 2013, pág. 19), es decir, una estrategia que cuestiona y desestabiliza los guiones hegemónicos del género, la heterosexualidad obligatoria y la blanquitud normativa. En este sentido, la interruqción es una práctica que impide la reproducción mecánica de los dispositivos de poder, abriendo espacios para nuevas configuraciones identitarias y formas de resistencia.

Sin embargo, esta transformación no es neutra ni está desligada de lo considerado abyecto. En el *trepe en clave trans*, lo vulgar y lo excesivo no son fallas, sino marcas de una feminidad construida desde los márgenes, una estética que resuena con los imaginarios del trabajo sexual y la hipervisibilización de la cuerpa feminizada. No es una conexión evidente ni fácilmente rastreable, sino un vínculo que aparece en las historias de vida de las chicas trans del Santa Fe, en aquellas que han transformado sus cuerpas para encajar en los imaginarios del deseo masculino, pero que también han resignificado esa transformación como una herramienta de agencia y existencia. El *trepe* recoge estos códigos, pero los desplaza, los intensifica y los lleva a otros espacios donde la feminidad ya no es solo mercancía, sino una afirmación de lo marica, lo cuir y lo no normativo.

> Como corporalmente hablando [...] siento que lo ostentoso también viene como del ser, del uno mismo, como del "yo quiero ser ostentoso", y me gusta, y me gusta entonces tener como el exceso, pues que implica el ser ostentoso. Pero viene desde una individualidad y no desde un voy a ser de X o Y forma para encajar en X o Y lugar (Entrevista Erick, 9 de septiembre de 2024).

A diferencia de otras prácticas que acuden a la ostentación, como el *trepe drag* (Santos, 2018), el *trepe en clave trans* no es un juego de imitación ni un acto escénico. No se trata de construir un personaje para la representación, sino de un proceso de transformación personal que se sostiene en el día a día, donde la feminidad no es solo una puesta en escena, sino una vivencia que se intensifica a través del vestuario, la ornamentación y la performatividad. Mientras que el *trepe drag* enfatiza la teatralidad y la ironía, el *trepe en clave trans* lleva la feminidad a su punto de máxima intensidad.

En el *trepe drag*, la hiperbolización del género es un guiño que juega con su construcción, subrayando su artificialidad a través del exceso y la exageración. En el *trepe en clave trans*, la hiperbolización es un acto de autenticidad que no busca evidenciar el artificio del género, sino habitarlo sin concesiones. Si entendemos que toda identidad de género es una repetición performativa sin original (Butler, 2000), entonces el *trepe en clave trans* no es menos o más "real" que cualquier otra expresión de feminidad. Lo que lo diferencia no es la ausencia de artificio, sino la manera en que se apropia de la exageración sin ironía, afirmando el exceso como parte de su propia construcción identitaria. Aquí, la cuerpa y la vestimenta no están

separadas de la identidad, sino que forman parte de una construcción que no se desmonta al final de la noche, sino que se habita en cada pliegue, en cada mirada que reconoce en el espejo la imagen que siempre debió estar ahí.

Este cruce entre la transformación de la cuerpa, la apropiación de la ostentación y la vinculación con lo abyecto permite entender el *trepe en clave trans* como un punto de intersección entre dos mundos que, a primera vista, parecen opuestos: el de lo marica y el de la narcoestética, el deseo heteromasculino. Es en el *trepe en clave trans* donde la feminidad hipermodificada, que en otros contextos es regulada por la mirada masculina, se reapropia y se desplaza hacia un exceso marica que ya no busca validación externa.

Es también a través del *trepe en clave trans* donde la guaracha encuentra un punto de intersección entre estos dos espacios: una música que ha estado presente en los prostíbulos y en los espacios de trabajo sexual, pero que en su apropiación marica se convierte en una estética de resistencia. Aquí, el exceso y la visibilidad ya no son una estrategia de mercado, sino una afirmación de lo que no puede ni quiere ser normado, un sonido que acompaña cuerpas que han sido marginadas y que, en la fiesta, encuentran un lugar donde existir sin concesiones. La guaracha, no sólo marca el tiempo de la transacción en la noche del Santa Fe, sino que, en el *trepe en clave trans*, se convierte en una banda sonora del exceso cuir, una materialidad que no pide discreción ni adaptación.

Así, la música y la cuerpa se entrelazan, dejando de ser una herramienta de consumo para convertirse en un gesto de autoafirmación, en una manera de existir sin moderación. En la pista de baile, en la calle o en el reflejo de un espejo, el *trepe* y la guaracha se acompañan, dialogan en cada movimiento, en cada golpe de bajo que impulsa la cadera, en cada prenda que amplifica la presencia de quien la lleva. No se trata solo de una estética compartida, sino de una sincronía entre el sonido y la cuerpa, donde la intensidad no es un exceso descontrolado, sino una forma de ser plenamente. Reclaman un espacio donde lo hiperbólico no es error ni desmesura, sino la única manera posible de habitarse, de hacerse visible en un mundo que insiste en lo discreto y lo normado. Aquí, la música no solo acompaña la transformación, sino que la potencia, la legitima y la expande, convirtiéndola en una experiencia colectiva que vibra al ritmo de una feminidad que no se disculpa ni se contiene.

Interludio

Se mira al espejo. La luz blanca del baño revela el sutil avance de los vellos en su rostro, sombras que apenas despuntan en la piel. Frente a ella, el lavamanos y una máquina de afeitar. Toma la cuchilla con calma, desliza la hoja sobre su piel y siente cómo la aspereza se desvanece. Al terminar, recorre su rostro con las yemas de los dedos, está liso, pulcro, como si hubiese borrado una capa de significados ajenos. Tal vez, afuera, su reflejo no se inscriba en una lectura que no desea.

Lleva semanas imaginando este *trepe*, esta noche, construyéndola en su cabeza como quien ensambla un conjuro. Sobre la cama ha dispuesto cada pieza: unos tacones altos y transparentes, un vestido bien ceñido a la cuerpa, una falda de encaje blanco que apenas insinúa la piel, un pantalón negro que se ajusta con precisión sobre ella, y unas botas de cuero en punta, rescatadas de algún mercado de pulgas en el centro, con la historia de otras pisadas incrustadas en la suela. Para el torso, una tela transparente que se ceñirá a la cuerpa como un velo etéreo, y sobre la cabeza, una pashmina fucsia con apliques brillantes que destellará bajo las luces de la pista.

Antes de salir, detalla su rostro una vez más. Toma los pequeños adhesivos plateados y los coloca con la precisión de quien borda una constelación. Un par de puntos brillantes se posan sobre sus cejas, ahora teñidas de amarillo, otros reposan en el puente de su nariz, y uno más corona el arco de cupido. Se observa de nuevo y, por un instante, todo parece encajar. Espejismos de luz y textura que anuncian su entrada al mundo, no como es, sino como ha decidido que sea.

Se observa una última vez, ajusta la pashmina sobre su cabeza y deja que los destellos de los apliques brillen con el movimiento. Afuera, la ciudad aguarda con su mirada pesada, con su costumbre de moldear las cuerpas a su antojo, de dibujar sobre la piel ajena los significados que mejor le encajan. Quedarse en casa es el refugio, la certeza de que la cuerpa no será

intervenida por ojos ajenos, de que no será tallada por manos invisibles que insisten en dictar lo que es y lo que no.

Pero la fiesta es otra historia. Ahí, la piel se pliega a su propio deseo, se estira y reluce bajo luces que no imponen sino celebran. Allí, la cuerpa es suya, modelada a voluntad, construida con capas de tela y brillo, con gestos precisos y rituales que llevan días de preparación. Ser lo que una quiere es un trabajo arduo, un arte minucioso que no se concede a la prisa. En la pista, entre el destello de los puntitos en su rostro y el vaivén de la música, por un momento, la ciudad deja de dictar reglas y la cuerpa, por fin, es suya[43].

Guaracha Marica

Las cuerpas en movimiento pulsan contra el suelo con la fuerza de quienes han sido empujadas al margen, pero que encuentran en la pista de baile un lugar de reapropiación, marcando su propio ritmo, su propia lógica de existencia. La guaracha aquí es un territorio donde la cuerpa no solo se mueve, sino que interrumpe, desafía y resiste. En la pista de baile, las estructuras que disciplinan el género y la identidad se desdibujan, dando paso a una performatividad que no busca encajar, sino exceder, desbordar, torcer.

Aquí, la cuerpa se entrega al baile, pero no como un simple acto de goce, sino como una coreografía de insubordinación, un proceso en el que la vibración sonora se fusiona con la piel, la carne y el sudor para producir otras formas de existencia. En su repetición acelerada, la guaracha se vuelve ritual y exceso, un lenguaje que materializa la potencia de lo marica en el espacio de la fiesta. Cada golpe del bajo se convierte en un impulso de transgresión, en una fractura en la normatividad de la cuerpa y del deseo, en una resistencia que no se articula en el lenguaje, sino en el temblor de la carne expuesta al movimiento.

> Yo siento que con la guaracha me siento un poco en un trance, escuchándola y bailándola, como que siento que me atrapa y me hace sentir que tengo mucha

[43]Esta narración surge de una conversación casual con una amiga, un intercambio donde me revela los detalles de cómo se prepara para salir de fiesta, de lo que siente, ese meticuloso ritual de su *trepe*.

> energía [...] y no puedo dejar de bailar. Y me gusta mucho también porque puedo hacer muchas cosas, o sea, como que el ritmo me permite hacer muchas cosas dentro del baile. ¿Si? como que si quiero puedo bailar así re loco, y pues saltar y dar muchas vueltas [...] pero a veces puedo parar y bailar muy sensualmente, como que sale una cosa re sensual de mi [...] y siento que entro como en un trance [...] como que me coge y me da vueltas y como que se entra a mi cuerpo y es como una llamita que tengo adentro (Conversación casual Juan, 13 de diciembre de 2024).

La guaracha atraviesa la noche sin dueño, suena donde el exceso es ley, donde las cuerpas se mueven a su antojo. Es el eco de los *afters* interminables, la banda sonora del derroche, el latido frenético de una fiesta que no conoce límites. Vibra en la Primera de Mayo, donde la noche se estira hasta confundirse con el día, en las mansiones donde el lujo se exhibe sin discreción y en su apropiación marica, donde la feminidad se amplifica hasta el desborde. La misma música, el mismo ritmo acelerado, los mismos tresillos que empujan la cuerpa hacia el exceso, la misma cadencia hipnótica que convierte la noche en un pulso inagotable, pero en cada lugar con una historia distinta, con una cuerpa diferente que la habita, que la transforma, que la vuelve suya.

La música conecta estos espacios a través de la cuerpa, de una ostentación que se expresa de maneras distintas, pero que comparte un mismo lenguaje en el exceso. Mientras que en las fiestas de guaracha heteronormada, la guaracha es la banda sonora del poder y el derroche, en su apropiación marica es el vehículo de una feminidad amplificada, una que no se pliega a la mirada masculina, sino que se expande en todas sus posibilidades. Una feminidad que no se modera ni se filtra para ser más digerible, que no busca despojarse de su vínculo con la sensualidad para encajar en un relato más aceptable. Aquí, la cuerpa no solo se exhibe, sino que se habita en su totalidad, se intensifica en cada movimiento, se apropia de sí misma en cada gesto aprendido, cada *trepe* la redefine y la expande.

Lo que en un espacio es demostración de dominio y virilidad, en otro se transforma en una búsqueda de feminidades que no responden a un solo modelo, sino a una multiplicidad de formas de encarnar el género. El *trepe* en la guaracha marica no imita ni parodia la ostentación de la narcoestética, la redirige, la intensifica en otra dirección. La mirada que

tradicionalmente ha consumido la feminidad hipermodificada como objeto de deseo se desplaza, dejando de ser el centro de la ecuación. Aquí, la cuerpa ya no se exhibe para ser validada, sino para ser afirmada sin contenerse. La exageración deja de ser una herramienta para encajar en los imaginarios del deseo heteromasculino y se convierte en un gesto de autoconstrucción, donde la feminidad no es solo un destino, sino un campo abierto de posibilidades.

Ahora bien, esta no es una versión suavizada de la guaracha, no busca borrar o limpiar los elementos que han definido su historia y su relación con ciertos espacios, aquí la ostentación, la sexualidad desbordada y su vínculo con los márgenes de la legalidad siguen presentes. A diferencia de otras apropiaciones donde ciertos aspectos pueden atenuarse o reinterpretarse para encajar en nuevas narrativas, aquí la música no pierde su intensidad, sino que se intensifica aún más. La guaracha marica no modera su sonido ni su estética, no se desliga de lo abyecto, ni de su relación con el trabajo sexual o el exceso, sino que se apropia de esos códigos y los reorienta hacia una feminidad *otra*, una que no busca validación, sino que se expande en sus propios términos, una estética que no teme lo vulgar, lo popular, los sexualizado, lo demasiado visible. Porque habitar la guaracha marica no es solo bailar un ritmo, es hacer de ese sonido un territorio donde lo cuir no se modera, donde la exageración no se oculta, donde la cuerpa y la música laten en una misma intensidad.

> A mi me gusta mucho la guaracha porque no es mojigata, es como, las cosas son así, nosotros somos lo que somos y esto es así, si tu te pones a ver las narrativas de las canciones es como más ligado a la sensualidad, a la sexualidad, a la venta de drogas, a la violencia, entonces sacarlo de eso es como raro. No una blanquización (sic) porque no quiero hablar como de razas, pero si es como lavarla para hacerla más digerible, para un público como ese que dice que no le gusta la guaracha porque no le gusta la narcoestética, entonces es como borrarle sus orígenes y todo eso para poder decir como "ay no, es linda es tierna". Es como cómo haces tu para apropiarte de unos sonidos que pertenecen a unas comunidades, a unas narrativas, a una historia, para poder venderla como un producto que niega su origen, entonces es algo más heterosexual, no tiene nada que ver con el narcotráfico, siento que ahí está el conflicto político que se repite

> también en muchos géneros como también el reggaetón, es negar sus orígenes, la invisibilización de las comunidades (Entrevista Maximini, 22 de marzo de 2024).

En este contexto, la guaracha en su apropiación marica no trata de borrar sus orígenes ni de negar su vínculo con ciertas narrativas, como menciona Maximini, sino de llevar esos mismos códigos hacia un espacio donde la feminidad marica y trans no es un objeto de consumo para el deseo masculino, sino el centro de la experiencia. La guaracha en clave marica no es una negación de lo que ha sido, sino una intensificación de lo que puede ser en nuevas cuerpas y espacios.

La guaracha marica es abyecta porque no se modera, porque se expande en la exageración de la feminidad, en la hipervisibilización de cuerpas que no buscan encajar, sino amplificarse. Es un sonido que no solo acompaña, sino que empuja, que marca el ritmo de una existencia que se rehúsa a la discreción. Su vínculo con lo plebeyo (Alabarces, 2014)[44], con lo bajo, con desafiar la inteligibilidad del género (Butler, 2004), la convierte en una amenaza para los espacios que regulan lo aceptable, para quienes insisten en que el exceso debe ser corregido o contenido, es el centro de una doble abyección. Aquí, lo que incomoda no es solo la música, sino la cuerpa que la baila, la que se exhibe sin pedir permiso, la que encuentra en el ritmo un territorio donde la feminidad no se reduce, sino que se *trepa*, se intensifica, se hace imposible de ignorar.

> Cuando nosotros empezamos no nos dejaban tocar, los bares se interesan en sonidos como el *techno* o el *house*, pero tú cuándo has visto a Sisterybrother o a Putivuelta en una cosa así. No a ellos no les interesaba para nada, y tenemos un mensaje y todo donde nos dicen que es que nuestra población, nuestro público, pues no gustaba mucho. Porque nosotros obviamente comenzamos haciendo todo esto con personas que, pues pertenecían a nuestra comunidad, de alguna

[44] Pablo Alabarces (2014) aborda el concepto de plebeyización para describir un proceso en el cual las élites culturales se apropian de expresiones populares, a menudo ridiculizándolas y despojándolas de su potencia política. Este fenómeno implica una aparente democratización cultural que, en realidad, disuelve los conflictos y oposiciones en un igualitarismo falso, ocultando y reafirmando las jerarquías existentes mediante estereotipos y discriminación.

> manera, las personas que íbamos conociendo en el transcurso y también con la conexión que hicimos con las chicas en el Santa Fe y todo eso, porque nosotros también toda la vida vivimos en el centro. Cuando llegamos a Bogotá nos quedamos fue en el centro y yo he vivido toda la vida ahí en la localidad de Santa Fe, obviamente no en el barrio Santa Fe, porque pues yo también soy una persona en cierto sentido privilegiada, tampoco voy a decir que no (Entrevista Maximini, 22 de marzo de 2024).

Espacios como los construidos por la Putivuelta y la escena *ballroom* han abierto la posibilidad de que estos lugares, desde la autogestión, cuestionen las jerarquías que determinan qué cuerpas y qué estéticas son toleradas, desafiando las nociones de lo aceptable y lo legítimo, y se apropien de esas abyecciones que se entrecruzan, transformándolas en signos de visibilidad, en gestos de afirmación donde lo que antes era considerado demasiado, vulgar o marginal se convierte en el centro, en la norma propia de un espacio que no necesita validación externa para existir.

Pero estos espacios no siempre fueron bienvenidos en otros circuitos de la música electrónica. Lo popular, lo ligado al exceso, es constantemente excluido de la legitimidad de los clubes y los festivales, escenas que se enuncian como experimentales o vanguardistas, pero que siguen operando bajo las mismas jerarquías de clase, raza y género. Como señala Maximini, cuando empezaron, los bares y clubes no los querían en sus programaciones, priorizando sonidos como el *techno* y el *house*, mientras que propuestas como las de Sisterybrother o la misma Putivuelta eran descartadas por no encajar en el público que consideraban "adecuado". Porque lo que no se ajusta a la estética de la pista blanca y pulcra del club es sistemáticamente rechazado, al punto de ignorar que estas músicas (el *house*, el *techno*, entre otros), antes de ser apropiadas y fetichizadas por un público hegemónico, también tienen historias de resistencia que pasan por lo popular lo negro y lo cuir.

Ahora bien, no era solo la guaracha lo que incomodaba, sino la gente que la habitaba, la fiesta que reunía cuerpas no normativas, la presencia de lo marica, de lo trans, de lo que nunca había sido pensado como parte legítima de esos espacios. Era el sudor que no se disimula, el maquillaje que no busca sutileza, la feminidad amplificada que no se contiene, la risa estridente que rompe con la pulcritud de la pista. Era la evidencia de que la fiesta podía existir

sin las reglas del minimalismo frío, sin la exigencia de discreción, sin la regulación de quién entra y quién queda afuera. Porque lo que se rechazaba no era solo un sonido, sino la comunidad que lo sostenía, la posibilidad de que la pista se volviera un lugar donde lo cuir, lo trans y lo popular no fueran invitados de paso, sino los protagonistas de la noche.

Aquí, lo popular, lo plebeyo y lo marica dejan de ser lo relegado, lo indeseable, y se convierten en el centro, en una estética que no necesita ser legitimada por quienes han intentado borrarla. Las fiestas que nacen desde la autogestión no buscan encajar en los circuitos que las han rechazado, sino que han levantado sus propios territorios, donde lo que antes era empujado a los márgenes ahora define las reglas del juego. La pista ya no es un espacio de moderación, sino de expansión, un lugar donde el exceso no es un exceso, sino la única medida posible. Aquí, la guaracha marica no es un ruido de fondo ni la música de lo clandestino, sino el latido mismo del espacio, el pulso de la interruqción que reúne cuerpas expulsadas y las sitúa en el centro. En la pista, en la calle, en el brillo del exceso, estas cuerpas encuentran una forma de estar sin concesiones, sin filtros, sin contención.

Es importante recordar que las maricas, en toda su diversidad, no son una presencia secundaria en estos espacios, son el latido que los sostiene. Son quienes han llevado la guaracha más allá de los prostíbulos y las discotecas clandestinas, quienes la han convertido en el sonido de una política cuir que no ruega por legitimidad, sino que la impone. En estos espacios no hay un solo modelo de feminidad ni una sola manera de estar, cada cuerpa marca su propio ritmo, intensifica sus propios signos, transforma la manera en que la música habita la cuerpa.

Esta no es solo una historia de exclusión, sino de persistencia. La guaracha marica no busca ser aceptada en espacios que históricamente han negado su legitimidad, sino que ha generado los suyos propios, donde la feminidad marica y trans no necesita encajar, porque es el centro del movimiento. La música, la cuerpa y la ostentación no son elementos separados, sino partes de un mismo entramado donde lo que alguna vez fue consumo se convierte en afirmación, donde lo que alguna vez fue exceso ahora es posibilidad. No es la música la que se transforma, sino quienes la habitan, quienes la resignifican, quienes la *trepan*.

Conclusiones

> El cuerpo, entendido en su sentido más amplio, con sus disposiciones habituales, sus posturas y gestos, su volumen, forma, tono y tensión, sus reacciones espontáneas, o la indumentaria con la que se inviste, es el primer plano de la interacción social, un mensaje mudo que fatalmente se antepone a cualquier otro, un portador de sentido que mediatiza determinaciones más amplias y diferidas.
>
> **Margulis y Urresti**[45]

Como hemos visto, la guaracha se despliega en dos grandes circuitos: la *guaracha heteronormada*, marcada por la ostentación, el consumo y su vínculo con la narcoestética, y la *guaracha marica*, apropiada desde la autogestión, donde la exageración ya no es una estrategia para el deseo masculino, sino una feminidad amplificada que no se contiene ni busca ser validada. Ambas están atravesadas por el exceso, ambas son intensas, ambas han sido relegadas a los márgenes, pero no es el mismo margen ni la misma forma de exclusión.

Si bien la ostentación y la cuerpa son elementos centrales en ambos circuitos, la manera en que se manifiestan es distinta. En la guaracha heteronormada, la feminidad está moldeada por la mirada masculina, ajustada a los códigos del mercado del deseo. En la guaracha marica, la feminidad se expande en otras direcciones, no busca ser moldeada ni regulada, sino amplificada sin contención. La primera reproduce los imaginarios de una estética del poder y la acumulación; la segunda es una declaración de presencia que escapa de esas lógicas, donde la exageración deja de ser una herramienta de seducción y se convierte en una afirmación propia.

[45] Mario Margulis y Marcelo Urresti (1998) La construcción social de la condición de juventud: pág. 8

El vínculo entre la guaracha heteronormada y la guaracha marica no solo se da a través de la ostentación. Aunque operan desde dos formas distintas de exclusión, ambas encarnan una amenaza a los límites de lo aceptable. La guaracha heteronormada carga con el peso de su asociación con la narcoestética, con su vínculo con el exceso ilícito, con lo que es visto como moralmente cuestionable y estéticamente vulgar dentro de los imaginarios de la respetabilidad. Es la música que suena donde la opulencia no es medida ni contenida, donde el lujo se exhibe sin discreción, donde el poder se celebra sin matices. La guaracha marica, en cambio, es abyecta desde otro lugar: lo plebeyo, lo bajo, lo abiertamente subversivo y disidente. Es la música de las cuerpas que no encajan, que se desbordan en la exageración de su feminidad, que intensifican lo que se espera que sea reducido. Ambas guarachas son excesivas, ambas son ruidosas, ambas incomodan; pero mientras una es rechazada por su asociación con lo ilícito, la otra es marginada por lo que visibiliza: un deseo, una existencia, una feminidad que se rehúsa a ser borrada.

Butler (1990) sostiene que lo abyecto es aquello que la norma necesita expulsar para consolidarse a sí misma, aquello que debe ser degradado y empujado fuera de los márgenes de lo aceptable para que la estructura del poder pueda mantenerse intacta. La guaracha, en todas sus manifestaciones, habita ese lugar de lo indeseado, de lo que se rechaza pero nunca desaparece del todo, de lo que vuelve para desafiar el orden establecido. En su dimensión marica, la guaracha es sonido sucio, ritmo descontrolado, movimiento excesivo, carne vibrando más allá del control, pero en su dimensión narco/heteronormada, también es un espacio de abyección, desde lo narco, desde la clase, es una amenaza a la respetabilidad de la blanquitud y el buen gusto burgués.

En los circuitos hegemónicos de música electrónica, la guaracha es tolerada sólo cuando se higieniza, cuando se despoja de su vínculo con lo plebeyo y lo popular, cuando se encierra en espacios donde puede ser consumida sin que sus códigos de origen resulten incómodos. Sin embargo, su presencia es un recordatorio de aquello que no puede ser eliminado por completo: lo que la élite cultural rechaza pero imita, lo que teme pero consume, lo que desprecia pero necesita para definirse a sí misma.

La guaracha heteronormada, con su exageración, su ostentación y su estetización de la violencia, es abyecta porque emerge de los márgenes de la clase, de la periferia económica

que se niega a desaparecer bajo el relato del progreso. En su apropiación marica, esa abyección se intensifica: la guaracha deja de ser solo un sonido ligado a lo ilícito y al derroche y se convierte en un espacio de feminidades desbordadas, en un pulso que amplifica lo cuir, lo trans. Su exceso ya no solo es un problema de clase, sino también de género y sexualidad; lo que incomoda no es solo su vínculo con lo popular, sino la cuerpa que la baila, la manera en que el ritmo se apropia de su cuerpa y la expone sin filtros, sin moderación, sin la discreción que exige la respetabilidad. Es un sonido que, en su apropiación marica, ya no solo incomoda por su historia, sino por su presente: por la forma en que se habita, por las estéticas que sostiene, por la visibilidad que impone.

Así, la guaracha se convierte en la banda sonora de distintas marginalidades. Es la música que condensa múltiples formas de abyección, la que habita los espacios que han sido negados a otros géneros, la que vibra en la intersección de lo que no debería coexistir. No es solo el sonido lo que conecta estos mundos, sino las cuerpas que la bailan, que la llevan de un lugar a otro, que la resignifican en cada pista, en cada calle, en cada after. Es la música que suena donde el exceso no es un error, sino una forma de estar, donde lo normativo se fractura en el movimiento de la cadera, en el golpe del bajo, en el temblor de la carne que no se contiene.

Ahora bien, la guaracha es un único género musical en términos estructurales, pero su significado y función cambian radicalmente según el espacio donde resuena. Más que hablar de varias guarachas, hablamos de una misma guaracha que se expande en múltiples direcciones, que se resignifica dependiendo de quién la escucha, de quién la baila, de qué cuerpa la habita. En la Primera de Mayo, es el pulso de los afters interminables; en las fiestas de narcos, es el sonido del poder y la ostentación; en los espacios maricas, es la vibración de una feminidad que se amplifica sin moderación. En estos términos, si seguimos la lógica de Fabri (), podríamos pensar en la guaracha no como un género musical delimitado por su estructura sonora, sino como un espacio de significación en constante disputa, donde cada apropiación resignifica sus códigos y le otorga sentidos distintos dependiendo del contexto en el que resuena. No es que existan varias guarachas, sino que su tránsito entre circuitos y cuerpas la convierte en un campo de tensiones, donde clase, género y deseo se cruzan en su interpretación y recepción. Así, más que una categoría estable, la guaracha es un sonido que se redefine a partir de las cuerpas que la sostienen y de los márgenes en los que resuena.

En este sentido, la guaracha no es estructura sonora autónoma, sino una práctica cultural, un espacio donde convergen y se reconfiguran tensiones de clase, género y sexualidad. Su historia y su circulación revelan que los géneros musicales no existen de manera aislada, sino que están atravesados por dinámicas de poder que determinan quién puede apropiarse de un sonido, en qué espacios se legitima y bajo qué condiciones es aceptado o rechazado. Desde esta perspectiva, la guaracha es un género en disputa[46], un territorio donde lo popular, lo marica y lo abyecto no solo se conectan, sino que encuentran una fuerza común en la exageración, el exceso y la transgresión. Su potencia radica en su capacidad de habitar los márgenes, de desbordar los límites de la normatividad y de construir comunidad desde la disidencia. En sus múltiples expresiones, la guaracha sigue siendo un sonido que se baila con la cuerpa, pero también un espacio donde la existencia misma se inscribe en el ritmo, en la vibración de lo que se niega a desaparecer.

Hay preguntas que quedan fuera de esta investigación y que necesitan ser abordadas desde otros lugares. ¿Qué tipos de feminidad son privilegiados en los espacios de la guaracha marica? ¿Qué exclusiones persisten dentro de estas fiestas que desafían lo normativo? Es posible que dentro de estos mismos circuitos haya jerarquías no analizadas aquí, pero que merecen ser estudiadas. Otro punto que queda pendiente es la relación de la guaracha con el *latin club* o el *latin core*, escenas que agrupan una diversidad de tradiciones musicales bajo grandes etiquetas, corriendo el riesgo de invisibilizar las particularidades de géneros con raíces culturales situadas. Estos fenómenos también se cruzan con la guaracha, pero le corresponderá a alguien más investigarlo.

Lo cierto es que, más allá de sus exclusiones, rechazos y apropiaciones, la guaracha sigue sonando. Sigue atravesando mundos, sigue haciendo vibrar cuerpas que no buscan

[46] Este juego de palabras no sólo remite a la categoría musical, sino que también establece un vínculo con el título del texto de Judith Butler *El género en disputa* (*Gender Trouble*) (1990), para resaltar cómo la guaracha, más allá de su relativa estabilidad como género musical en términos estructurales y sonoros, es un territorio en constante negociación en su configuración social. Así como Butler plantea que el género es una construcción performativa atravesada por normas y estructuras de poder, la guaracha, en su dimensión sociocultural, se convierte en un espacio donde se dirimen tensiones de clase, raza, sexo y corporalidad. En este proceso, se trazan y redefinen los límites de lo aceptado y lo abyecto, evidenciando que su significado social no es estático, sino un campo de disputa en el que se reconfiguran constantemente las fronteras de la legitimidad, la transgresión y la pertenencia.

moderación, sino intensidad. Porque su historia no es la de la contención, sino la de la expansión, de una música que no busca escapar de los márgenes ni insertarse en otros espacios, sino simplemente vivirse como es. No necesita ser traducida a otros lenguajes ni moderada para encajar en circuitos que la han rechazado; se sostiene en su propio ritmo, en la intensidad de la fiesta que la abraza, en las cuerpas que la bailan sin temor a ser demasiado. En cada movimiento, en cada gesto amplificado, en cada espacio que la acoge, se reafirma no como una música que pide ser legitimada, sino como un sonido que insiste en su derecho a existir sin concesiones.

Epílogo

La fiesta continúa. La luz estalla en un parpadeo violeta, atraviesa las cuerpas en ráfagas intermitentes, reflejándose en las pieles sudadas, en los labios húmedos, en los párpados brillantes de escarcha. La música se filtra por cada poro, vibra en los huesos, sacude los músculos en espasmos de placer y delirio. El *donk* marca el ritmo de una ceremonia sin reglas, donde cada cuerpa se entrega al trance colectivo, al vaivén de la noche que nunca se detiene. El *trepe* ya ocurrió, la cuerpa ya ha sido transformada, intervenida por la tela, la pintura, el deseo y la voluntad de ser más que carne: una pulsación viva que desafía el tiempo y el espacio.

El sonido se vuelve presencia, una entidad que ocupa la pista con su cadencia violenta, empujando a las cuerpas hacia un estado de abandono absoluto. El bajo se expande desde las bocinas como una corriente eléctrica que sube por las piernas y se instala en el pecho. Es un latido externo que se vuelve interno, una orden silenciosa que hace que las caderas se muevan, que las rodillas se doblen, que las manos se eleven como si tocaran algo sagrado. Aquí, la gravedad se vuelve otra cosa, un código que solo responde al ritmo de la guaracha. Hay cuerpas que saltan con furia, otros que caen de rodillas y se entregan al suelo, como si en ese contacto con lo bajo hubiera una promesa de renacimiento.

Alguien se retuerce en el centro de la pista, el cabello húmedo pegado al rostro, la falda levantada, los tacones perforando el suelo con la fuerza de quien no está dispuesta a desaparecer. A su alrededor, la fiesta se expande en un caos coreografiado de manos que se buscan, de piernas que tiemblan, de bocas entreabiertas exhalando vapor y placer. Las drogas dilatan la percepción, hacen que la cuerpa se disuelva, que el pensamiento se derrame en cada movimiento, que la conciencia deje de ser un límite y se convierta en un canal abierto donde solo hay ritmo y sensación. La guaracha no sólo se baila con los pies, se siente en el estómago, se instala en el pecho como una presencia inevitable que obliga a la cuerpa a seguir, a moverse, a empujarse contra otras cuerpas que también laten, que también resisten.

Hay un instante donde todo se ralentiza. Como si el tiempo se recogiera sobre sí mismo, como si dentro de ese desorden frenético se pudiera atrapar un respiro. Una mano se posa en la espalda de alguien, un aliento caliente roza la piel de un cuello descubierto, los ojos brillan en la penumbra con el resplandor de la escarcha y el sudor. Es el momento suspendido antes del colapso, el segundo en el que la cuerpa aún tiene control, antes de ceder del todo. Y luego, el *beat* estalla de nuevo, el sonido arrastra, la respiración se quiebra en jadeos y la guaracha sigue su curso, como una marea que no cede.

La música sigue golpeando con su frenesí incontrolable, y las cuerpas siguen entregándose al movimiento como si solo ahí pudiera revelarse algo más grande, como si en el acto de bailar hasta el cansancio, hasta la descomposición del pensamiento, existiera la posibilidad de ser otra cosa, de sentirlo todo. Aquí, en esta pista de baile, la cuerpa no es solo cuerpa, es un conjuro, un rito, un estado alterado de existencia. Bailar no es solo un placer, es un método de supervivencia, un lenguaje cifrado de resistencia, una manera de recordar que, mientras el sonido siga sonando, la cuerpa sigue siendo posible.

Referencias

Ahmed, S. (2015) *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, DF.

Ahmed, S. (2018) *Vivir una vida feminista*. Ediciones Bellaterra.

Adorno, T. (1938). *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*.

Alabarces, P. (2014) *Transculturas pospopulares: las culturas populares, las hibridaciones y lo nacional-popular*. En Oficios Terrestres Año 20 - Vol. 30 – No. 30 enero - junio 2014 ISSN 1853-3248.

Alegre, L. (2021) *Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia.* En Sonido, Escucha y Poder. Facultad de Música (2021) Universidad Autónoma de México.

Arboleda, P. (2011) *¿Ser o estar "queer" en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arena*. En Revista de Ciencias Sociales. No. 39, pág. 111-121.

Arroyabe, J. (2 de diciembre de 2019) *El boom de la guaracha, o la reivindicación del "mal gusto"*. Shock. Recuperado de: https://www.shock.co/lo-mejor-del-2019/el-boom-de-la-guaracha-o-la-reivindicacion-del-mal-gusto

Bailey, M. (2013). *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*. University of Michigan Press.

Benjamin, W. (1940) *Sobre el concepto de historia*. Traducción de Bolívar Echeverría.

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Black and White Festival (s.f.) *Home*. Recuperado de: https://bwfestival.com/

Bogotá Music Market [BOOM] (s.f.) *Fumaratto Ferroso*. Recuperado de: https://www.bogotamusicmarket.com/Proyectos-musicales/2023/Fumaratto-Ferroso#:~:text=Fumaratto%20es%20DJ%20y%20productor,en%20Colombia%2C%20Latinoam%C3%A9rica%20y%20Europa.

Braidotti, R. (2009) *Transposiciones: Sobre la ética nómada*. Barcelona, Gedisa

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Butler, J. (2000) *Imitación e insubordinación de género*. Revista Occidente, ISSN 0034-8635, No. 235, 2000, págs. 85-109

Butler, J. (2002) C*uerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.

Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. Routledge.

Coba, P. Fajardo, M. Galeano, B. (2012) *Entre el gusto oficial y el gusto popular: La otra guerra colombiana. Narcotráfico, exclusión e industria cultural.*

Connell, R. (2003) [1995]. *Masculinidades.* México: pueg-unam.

Correa, D. (2022) *La narcocultura como objeto de estudio*. En Escritos 30, no. 65 (2022): 183-212. doi: http://doi.org/10.18566/escr.v30n65.a02

Cupic, T. (2021). *The Perfect Miss Narco: On Hateful Representation of Women in Netflix TV Shows El Chapo and Narcos: Mexico*. ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS, 28(2), 85-94. https://doi.org/10.47743/aic-2021-2-0010

Curiel, O. (2011) *El régimen heterosexual y la nación. Aportes del lesbianismo feminista a la antropología*. En La manzana de la discordia, ISSN 1900-7922, ISSN-e 2500-6738, Vol. 6, No. 1, 2011, Universidad Nacional de Colombia.

Deleuze, G. Guattari, F. (1980). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Dougherty, C. (2017) D*rag Performance and Femininity: Redefining Drag Culture through Identity Performance of Transgender Women Drag Queens* [Master's thesis, Minnesota State University, Mankato]. Cornerstone: A Collection of Scholarly and Creative Works for Minnesota State University, Mankato. https://cornerstone.lib.mnsu.edu/etds/730/

Escobar, A. (2010). *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes*. Popayán: Envión editores.

Fabbri, F. (2009) *La música como forma de interrelación social II Jornades d'Estudiants de Musicologia i Joves Musicòlegs»*. En la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMuC).

Flórez, V. (2023) *Cuerpos danzantes: prácticas de resistencia, (re)creación y sanación de la danza en la cultura ballroom bogotana.*

Flores, V. (2013) *El pulso de la interruqción*. En Interrupciones: Ensayos de poética activista. Escritura, poética y pedagogía. La Mondonga Dark, pág. 19-48.

Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad.* Vol. 1: La voluntad de saber. Madrid: Siglo XXI.

García, S. (2019) *Géneros musicales: cognición, reglas y discursos.* En La apuesta estética de Puerto Candelaria: diálogos sobre identidades y géneros musicales de la "Cumbia Rebelde" PP. 28 – 36.

Gil, F. (2022). *Estamos aquí: Cartografías de sexualidades disidentes en Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Guerrero, N. (12 de septiembre de 2016) *Esto es la "guaracha": conozca el género que se tomó los remates en Colombia*. Vice. Recuperado de: https://www.vice.com/es/article/esto-es-la-guaracha-conozca-el-gnero-que-se-tom-los-remates-en-colombia/

Hall, S. (2010) [1997] *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.* London, Sage Publications. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas.

Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales.* Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Eds.) Global Media Journal México, 9(18).

Hernández, O. (2004) *El Sonido de lo Otro: Nuevas Configuraciones de lo Étnico en la Industria Musical.* En Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Bogotá, D.C. (Colombia), 1 (1): 4–22, octubre 2004 – marzo 2005.

Hernández, O. (2020) *Multimodal reinforcement and worlds of sense: A Political Approach to Musical Emotions*. En The Routledge Handbook of Music Signification (pp. 223 - 231) https://doi.org/10.4324/9781351237536

Hernández, O. Díaz, B. (2024) *Emociones, translocalidad y comunes. Retos para la investigación sobre culturas populares en América Latina.*

House of Tupamaras (s.f.) *House of Tupamaras*. Recuperado de: https://www.tupamaras.com/

La Tinta (3 de diciembre de 2019) *Humus - Capítulo 9. Raquel Gutiérrez Aguilar: En rebelión.* [Video] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=PVj_jZSjRwQ&list=LL&index=1&t=794s

Las2Orillas (10 de diciembre de 2017) *Pepas, bikinis y guaracha, el furor de las fiestas guisas en Colombia.* Recuperado de: https://www.las2orillas.co/pepas-bikinis-y-guaracha-el-furor-de-las-fiestas-guisas-en-colombia/

Lipovetsky, G (1990) *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas.* Editorial Anagrama. Barcelona.

Looker, R. (21 de febrero de 2024) *Trans Euphoria star says new passport lists her as male*. BBC. Recuperado de: https://www.bbc.com/news/articles/cg4klq45ngvo

Maia, F. (10 de enero del 2023) *A History of Guaracha in Ten Tracks*. Resident Advisor. Recuperado de: https://es.ra.co/features/4111

Maihold, G. Sauter de Maihold, R. (2012) *Capos, reinas y santos: La narcocultura en México*. En México Interdisciplinario 2, No. 3: 64-96.

Margulis, M. Urresti, M. (1998) *La construcción social de la condición de juventud.* En AAVV. Viviendo a toda. Siglo del Hombre, Bogotá, 1998.

Massey, D. (1994). *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Massey, D. (2012) *La filosofía y la política de la espacialidad: Algunas consideraciones*. En Un sentido global del lugar. Icaria, Espacios Críticos. España.

McDowell, L. (2000). *Género, identidad y lugar: Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra.

Mezini, J. (2024). *Ballroom: An Exploration of Queer Survival and Self-Sufficiency*.

Montoya, J. (13 de junio de 2017) *El zapateo, el take tarake y otras rumbas de moda en Medellín*. El Colombiano. Recuperado de: https://www.elcolombiano.com/tendencias/zapateo-guaracha-chancleteo-pandereta-y-salseo-la-musica-que-esta-de-moda-en-medellin-XX6716257

Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity.* New York University Press.

Núñez, G. Espinoza, C. (2018). *El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico: crimen organizado, masculinidad y teoría queer* (pp. 19 - 42). En Masculinidad, crimen organizado y violencia. Universidad Autónoma de Querétaro. México, 2018.

Ovalle, L. Giacomello, C. (2006) *La mujer en el narcomundo: Construcciones, tradicionales y alternativas del sujeto femenino*. En La Ventana: Revista de Estudios de Género, No. 24: 297-318.

Perez, D. (2013). *El barrio Santa Fe de la ciudad de Bogotá, y el cambio en los patrones de uso*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Facultad de Arquitectura y Diseño.

Putivuelta (2022) EPK.

Ramírez, F. (2019). *Masculinidades en Colombia: una lectura espacial del género y la sexualidad*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Realpe, J. (2024). *¿Qué Géneró el cuerpo?: Autoetnografía performativa de las expresiones artefactuales y discursivas del trepe como práctica comunicativa personal*. [Trabajo de grado, Universidad de Antioquia].

Resident Advisor [@resident_advisor]. (16 de enero de 2023). *A History of Guaracha in Ten Tracks*. Instagram. https://www.instagram.com/p/Cne3Q9TtqW4/?hl=es&img_index=1

Resident Advisor [@resident_advisor]. (24 de enero de 2024). *A History of Guaracha in Ten Tracks*. Instagram. URL. https://www.instagram.com/p/C2fkKDvgiVK/?hl=es&img_index=1

Rincón, O. (2009) *Narco.estética y Narco.cultura en Narco.lombia*. Nueva Sociedad, No. 222: 147-163.

Rincón, O. (2013) *Todos llevamos un narco adentro: Un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad*. Matrizes 7, No 2: 1-33. https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v7i2p193-219

Rodríguez, A. (2015) *El origen de la música cubana.* Mitos y realidades.

Rodriguez, L (31 de enero de 2021) El duelo entre dos guarachas con sello colombiano. El Heraldo. Recuperado de: https://www.elheraldo.co/cultura/musica/2021/01/31/el-duelo-entre-dos-guarachas-con-sello-colombiano/

Rodríguez, J. M. (2014). *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*. New York University Press.

Rose, G. (2001) *Researching visual materials: towards a critical visual methodology*. En Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. SAGE Publications. London.

Sánchez, J. (2009) *Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa*. En Frontera Norte 21, No. 41: 77-103.

Sandroni, C. (2001) *Le Tresillo rythme et «métissage » dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIXe siècle.* En Cahiers d'ethnomusicologie No. 14: 55-64

Santos, D. (2018). *Preguntas frecuentes sobre drag y transformismo*. ABC del arte drag y transformista. Recuperado de https://abcdragcolombia.com/2018/07/28/preguntas-frecuentes-sobre-drag-y-transformismo/

Santos, B. (2010) *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Montevideo, TrilceUruguay.

Solís, O. (2018). *Andar arreglado y vestido a la moda: la masculinidad propuesta por el movimiento alterado* (pp. 187 - 202) en Masculinidad, crimen organizado y violencia. Universidad Autónoma de Queretaro. México, 2018.

Soley-Beltran, P. (2012). *Muñecas que hablan: ética y estética de los modelos de belleza en la cultura de masas*. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares.

Sosa, S. (7 de enero de 2024) *El sonido de la guaracha sobrevive a los prejuicios del clasismo.* El Espectador. Recuperado de: https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/el-sonido-de-la-guaracha-sobrevive-a-los-prejuicios-del-clasismo/

Sutherland, J. P. (2009). *Nación marica: prácticas y discursos de la homosexualidad en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Cuarto Propio.

Uribe, L. (2021, 7 de abril). *Latinoamérica electrónica I*. Medium. Recuperado de https://leticialeticia.medium.com/latinoam%C3%A9rica-electr%C3%B3nica-i-9824eb8dce7f

Uribe, L. (2021, 14 de abril). *Latinoamérica electrónica II: Machismo y blanqueamiento persistentes*. Medium. Recuperado de https://leticialeticia.medium.com/latinoam%C3%A9rica-electr%C3%B3nica-ii-machismo-y-blanqueamiento-persistentes-2528f34ce462

Valencia, S. (2010) *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina, 2010.

Vargas Esguerra, J. (13 de noviembre de 2024). *El padecimiento de mujeres trans que se inyectaron biopolímeros*. El Espectador. Recuperado de https://www.elespectador.com/judicial/galeria-el-padecimiento-de-mujeres-trans-que-se-inyectaron-biopolimeros/

Velásquez, E. Escobar, Y. (2020). *Narcotráfico y prostitución: Estereotipo de la mujer colombiana en noticias digitales mexicanas*.

Viveros, M. (2002). *De quebradores y cumplidores: sobre hombres, masculinidades y relaciones de género en Colombia*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Viveros, M. (2006). *De mujeres, hombres y otras ficciones: Género y sexualidad en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Wilches, J. (2014) *¿Y educar para qué? Representaciones mediáticas de narcocultura en los modelos del progreso económico y prestigio social*. En Desafíos 26, No. 1: 199-234.