

**El perreo en Medellín y su función social en la (re)definición de la  
identidad en las mujeres**

Luisa Fernanda Espinal Ramírez

(doctoranda)

PhD. Silvia Díaz-Fernández

(directora de tesis doctoral)

Doctorado en Humanidades

Universidad EAFIT

Diciembre del 2025

Medellín- Colombia.

## Resumen

En esta tesis doctoral se analiza la función social del perreo en Medellín como un acontecimiento performativo que habilita procesos de (re)definición identitaria en las mujeres. A través de un enfoque interdisciplinar, cualitativo y situado, me propuse comprender cómo el perreo articula normas, saberes y prácticas ritualizadas que permiten a las mujeres acuerpar formas de ser y relacionarse que usualmente son sancionadas en la vida cotidiana.

En el estudio desarrollo una metodología inédita que denomino *Etnoperreo*, que en el marco de las etnografías focalizadas de prácticas bailables, incluye seis observaciones participantes en cuatro discotecas, entrevistas a DJs y seis grupos focales con mujeres perreadoras. A través de su implementación identifiqué dos formas principales de interacción: el *perreo lúdico*, más libre y espontáneo, y el *perreo serio*, que se constituye en una performatividad. En este último, el rol anterior, ocupado por mujeres, se convierte en un lugar de saber/poder sensual, desde donde se dirige la interacción y se visibiliza una erótica distribuida en múltiples zonas del cuerpo.

Aunque el perreo reproduce marcos heteronormativos, también opera como espacio de ambivalencia fértil, donde las mujeres resignifican su feminidad y vivencian el cuerpo como medio de placer compartido, no solo como objeto de control o mercantilización. En este sentido, el perreo en Medellín permite una dislocación temporal de algunos mandatos normativos, posibilitando formas situadas de libertad y reconocimiento que complejizan las nociones de empoderamiento desde una perspectiva situada y decolonial.

## **Abstract**

This doctoral dissertation analyzes the social function of perreo in Medellín as a performative event that enables processes of identity (re)definition among women. Through an interdisciplinary, qualitative, and situated approach, I seek to understand how perreo articulates norms, knowledges, and ritualized practices that allow women to embody ways of being and relating that are usually sanctioned in everyday life.

In this study, I develop an original methodology that I call Ethnoperreo. Within the framework of focused ethnographies of dance practices, this methodology includes six participant observations in four nightclubs, interviews with DJs, and six focus groups with women who practice perreo. Through its implementation, I identified two main forms of interaction: playful perreo, which is freer and more spontaneous, and serious perreo, which constitutes a form of performativity. In the latter, the leading role—occupied by women—becomes a position of sensual knowledge/power, from which the interaction is directed and an eroticism distributed across multiple zones of the body is made visible.

Although perreo reproduces heteronormative frameworks, it also operates as a space of fertile ambivalence, where women resignify their femininity and experience the body as a medium of shared pleasure, rather than solely as an object of control or commodification. In this sense, perreo in Medellín allows for a temporary dislocation of certain normative mandates, enabling situated forms of freedom and recognition that complicate conventional notions of empowerment from a situated and decolonial perspective.

## Índice

<b>Introducción .....</b>	<b>7</b>
<b>1. Marco de referencias conceptuales.....</b>	<b>18</b>
<b>Identidad.....</b>	<b>19</b>
1.1 Identidad como construcción sociohistórica.....	19
1.2 La identidad y la pretensión de individualidad.....	22
1.3 La identidad como performance.....	27
<b>Identidad de género y feminidad.....</b>	<b>30</b>
1.4 Identidad de género.....	30
1.5 Inteligibilidad de género y su relación con el deseo y la práctica sexual.....	32
1.6 Construcción de la feminidad y su sexualidad.....	35
1.7 La feminidad en el contexto postfeminista.....	41
<b>El baile de música popular latinoamericana y su función en la identidad performativa de género.....</b>	<b>43</b>
1.8 Función social de las músicas populares latinoamericanas y la relevancia del baile.....	43
1.9 Tensiones entre el baile de pareja enlazada, los modales y la feminidad en Latinoamérica del siglo XIX.....	46
1.10 El baile y la performatividad de género.....	50
1.11 El caso del baile del tango.....	53
1.12 Aproximaciones académicas al performance del perreo.....	55
<b>2. Etnoperreo: un método para investigar el performance al ritmo del reggaetón.....</b>	<b>58</b>
<b>Características generales de un estudio etnográfico, punto de partida para la construcción del Etnoperreo.....</b>	<b>61</b>
2.1 Etnografía del baile popular latinoamericano.....	66
2.2 Conocimiento situado.....	72
<b>Instrumentos de recolección de datos del Etnoperreo y sujetos participantes. Procedimiento Etnoperreo.....</b>	<b>76</b>
2.3 Procedimiento Etnoperreo.....	84
2.4 Entrevistas a Djs y empresarios del perreo.....	91
2.5 Observaciones participantes en perreaderos de Medellín.....	92
2.6 Grupos focales con mujeres que perrean en Medellín.....	98
2.7 Proceso de organización e interpretación de los datos recolectados a través del Etnoperreo.....	102

<b>3. Resultados.....</b>	<b>106</b>
3.1 <b>Definiciones y condiciones del acontecimiento del perreo en Medellín.....</b>	<b>108</b>
3.1.1 Definiciones del perreo.....	109
El perreo y sus matices según la clase social.....	115
El perreo y la edad.....	121
3.1.2 Condiciones del perreo.....	123
No hay perreo sin reggaetón.....	123
Recursos simbólicos que crean la atmósfera del perreo.....	127
Características espaciales de los perreadores.....	130
3.2 <b>Orden performativo que configuran las mujeres durante el perreo.....</b>	<b>132</b>
3.2.1 Perreo lúdico.....	134
3.2.2 Perreo serio.....	138
Configuración de la pareja del perreo.....	138
Invitación a bailar, sujetos de la iniciativa. ....	139
Efectos de la transgresión a las normas de iniciativa.....	143
Estrategias de las mujeres que invitan a bailar reggaetón.....	145
Gestualidad de aceptación y rechazo al perreo serio.....	148
La aceptación del baile y el rechazo velado como formas de cuidado emocional en el perreo.....	152
3.2.3 Figuras de acople en el perreo serio.....	155
Acople frente a frente durante el perreo.....	156
Acople de espaldas en el perreo serio.....	160
3.2.4 Las mujeres dirigen: el rol anterior en el perreo serio como el lugar privilegiado del erotismo.....	168
3.2.5 Prácticas erótico-afectivas en el performance de las mujeres durante el perreo.....	174
Prácticas autoeróticas de las mujeres durante el perreo.....	175
Prácticas en sincronía, el culo como el epicentro del perreo.....	181
Las manos juntas, ornamento de la sincronía en el perreo.....	186
3.2.6 Conclusiones orden performativo que configuran las mujeres durante el perreo en Medellín.....	188
3.3 <b>Relación que establecen las mujeres entre el perreo y su (re)definición identitaria .....</b>	<b>190</b>
3.3.1 Contexto simbólico/material y temporal del perreo como base para la (re)definición de la identidad.....	190

3.3.2	Erotismo en el perreo: tensiones entre la hipersexualización postfeminista y la reapropiación erótica decolonial.....	195
3.3.3	El perreo como experiencia de libertad y (re)definición identitaria en las mujeres.....	208
3.3.4	Conclusiones sobre la relación que establecen las mujeres entre el perreo y su (re)definición identitaria.....	198
<b>4.</b>	<b>Conclusiones.....</b>	<b>220</b>
4.1	<b>Principales hallazgos.....</b>	<b>221</b>
4.2	<b>Aprendizajes como investigadora del perreo.....</b>	<b>228</b>
4.3	<b>Limitaciones del estudio y oportunidades de continuidad.....</b>	<b>230</b>
<b>5.</b>	<b>Referencias.....</b>	<b>233</b>

## Introducción

Definir al reggaetón<sup>1</sup> como un género musical implica partir de la aceptación de que esta categoría de género que se ha utilizado en los estudios de música y sus prácticas es un intento de diferenciación operativa que permite, a quienes lo investigamos o a quienes lo comercializan, delimitarlo y separarlo -conceptualmente- de otros fenómenos sonoros, históricos y sociales que no están tan claramente diferenciados en la realidad como en los estudios lo hacemos ver (Ochoa, 2003). Considero fundamental partir de esta idea pues implica reconocer que la música y las prácticas socioculturales que se realizan con ella son profundamente complejas, por tanto, declarar que esta investigación -y quizás ninguna- logrará abarcar en su totalidad la comprensión de la música y sus prácticas ni de uno de sus géneros, ni sus efectos sociales, pues teorizar es, en últimas, un esfuerzo por delimitar, simplificar y trasladar al lenguaje escrito lo que sucede, también, en múltiples formas de significación como el sonido y el movimiento (Ulloa, 2005).

Desde esta perspectiva crítica sobre la categorización musical, resulta clave revisar los orígenes del reggaetón no como una secuencia lineal o geográficamente fija, sino como un proceso complejo de hibridación sonora y social. El comienzo del reggaetón fue descrito como un circuito socio-sónico que tuvo lugar en el Caribe latinoamericano. Autores destacados, como el etnomusicólogo Marshall (2009), consideran que si bien acentuar su nacimiento en un territorio específico sería un error, las sonoridades de este género musical se originaron del sincretismo de diferentes ritmos prevalentes en la década de los 80' y comienzos de los 90' que, de la hibridación del reggae en español panameño, el dancehall jamaicano, el underground puertorriqueño y el dembow dominicano, dieron inicio al reggaetón (Marshall, Rivera y Pacini Hernandez 2009; Ivy Queen 2021).

---

<sup>1</sup> Los debates alrededor de la palabra con la que debe ser nombrado el género musical del reggaetón son amplios. Por un lado, La Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (APLE) ha sugerido usar la palabra “reguetón” considerándola conveniente al ser una música de Hispanoamérica y el Caribe. Por otro lado, la mezcla constante entre inglés y español que hacen los intérpretes del género han popularizado, en mayor medida, la palabra reggaetón pues, como lo explican diversos autores como Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernández (2009), esta forma de escritura expresa en mayor medida el origen socio-sónico del género que proviene, entre muchas sonoridades, del reggae jamaicano y por tal motivo será la utilizada en esta tesis doctoral.

Su nacimiento estuvo asociado a condiciones de marginalidad juvenil en el Caribe y con sus líricas se buscaba una exaltación de la negritud en un contexto de racismo estructural (Marshall 2009) –luego se volcó sobre la latinidad–, por lo que su producción y letras abordaron aspectos de lo connotado como *underground* de Panamá primero (Marshall 2009) y luego de Puerto Rico, lugar donde el género encontró mayor fertilidad para ampliarse y diversificarse entre finales de los 90' y comienzos de los 2000' (Marshall, Rivera, Pacini Hernandez, 2009; Ivy Queen, en Spotify, 2021).

El progresivo crecimiento del reggaetón en la producción y audiencia juvenil cobró, desde el principio, una amplia preocupación por parte de la opinión pública e instituciones de la isla. Tan es así que, a un poco años de su surgimiento, el “Escuadrón de Control del Vicio de la Policía tomó la iniciativa de confiscar grabaciones de tiendas de música del género por promover la obscenidad, el uso de drogas y el crimen” (Negrón- Muntaner & Rivera, 2009). Posteriormente, en el Senado de Puerto Rico se propuso una Ley que buscaba regular la producción de reggaetón y censurar las canciones que expresaban un contenido considerado no solo violento sino también sexualmente indebido (Jaramillo, 2019).



**Fotografía perreo de los 90' en Puerto Rico de artista Carolina Caycedo<sup>2</sup>**

Los intérpretes, por su parte, se afirmaban como manifestantes de una situación social y cultural de desigualdad estructural que era violenta con los jóvenes que residían en barrios marginalizados (Dee, Eddie, 2003, Censurarme [Canción]) mientras que la opinión pública les

---

2 Fotografía de artista Carolina Caycedo quien registró cómo se bailaba reggaetón en Puerto Rico a finales de los 90s y principios de los años dos mil, periodo en el que el género musical desató temor en la isla. Fotografía tomada de DVD Gran Perretón.

señalaba de ser los generadores y promotores de violencias. Pese a ese esfuerzo de criminalización y contención, el reggaetón se expandía en distintas regiones de Latinoamérica y el Caribe. En Cuba, por ejemplo, las diferencias políticas e ideológicas con Puerto Rico no significaron una recepción distinta del reggaetón. En el 2005 se publicaban numerosos artículos, como el del diario Juventud Rebelde en el que se preguntaban si debía ser ¿Prohibido el reguetón?, considerándolo como una música “banal, cursi y de mala calidad” que promovía en su baile “la vulgaridad y la lujuria” y, al 2011, se solicitaba limitar el reggaetón en la isla ante la Comisión Parlamentaria apelando que “representaba y usaba las mujeres como animales sexuales” (Cuba Si, 2011).



**Imagen del artículo “¿Prohibido el reguetón?” del columnista Castro Medel publicado en Cuba en el año 2005 por el medio Juventud Rebelde.**

Según fuentes hegemónicas en Colombia el reggaetón ingresa por Medellín gracias a la emisora radial Rumba Stereo en la que los locutores DJ Semáforo y El Gurú del Sabor suenan la canción El Latigazo de Daddy Yankee en el año 2002 (Soto, 2016); la acogida del género fue tal que, al siguiente año, en el 2003, se efectuaba el primer concierto del género en el país en el estadio de Envigado, ciudad vecina de Medellín. Tras este primer evento, se realizaron en la ciudad y el Área Metropolitana numerosos conciertos masivos del género. Según el empresario Santiago Camargo en el 2004 ya se concretaban con aforo total en el estadio Atanasio Girardot dos megaconciertos: el Bosster y Barrio Fino (El Colombiano, 09 de enero de 2020).

Desde ese año diferentes jóvenes de la ciudad comenzaron a interesarse por el reggaetón no sólo como su audiencia sino también con la intención de producirlo y cantarlo en la ciudad. Varios artistas estuvieron desde esos momentos proponiendo el reggaetón colombiano; se destacan el

hoy reconocidos internacionalmente J Balvin y Yelsid, este último quien incorpora de forma decidida los instrumentos en la producción de esta música que venía siendo principalmente digital y Reykon el primer artista del país que canta en dúo con Daddy Yankee, en ese entonces uno de los exponentes puertorriqueños más reconocidos del género (Soto, 2016).

Contrario a lo que sucede con algunos géneros musicales emergentes que decrecen en audiencia con el pasar de los años, la afición juvenil por el reggaetón fue aumentando de forma exponencial en la ciudad; al año 2016 en Medellín existían cuatro emisoras exclusivas de reggaetón mientras que en Puerto Rico sólo existía una (Soto, 2016); lo que hizo que se catalogara por diversos medios de comunicación y artistas como La capital Mundial del Reggaetón y el Perreo (Mykhalonok, 2020).

Contrario a la emoción y disposición para incluir el reggaetón en los contextos de musicales y de baile en Colombia, distintos sectores del país se mostraron alarmados por este género musical y sus prácticas asociadas al punto que, en el año 2021, tomó proporciones alarmantes a través de una tutela ante el Consejo de Estado que buscó regular el género musical y, por medio de un derecho de petición que quiso impedir la presentación de artistas reconocidos en una de las principales ciudades, justificando que esta música “generaba y perpetuaba la violencia contra las mujeres”.

Pese a estas tensiones y resistencias en Colombia sobre el crecimiento de este género musical, nombrar a Medellín como capital mundial del perreo y no solo del reggaetón se podría considerar como una precisión acorde con lo que sucede desde entonces en la ciudad. Aquí el reggaetón tomó condiciones de fenómeno sociocultural donde no sólo variaron características de la música, los artistas y productores hicieron de las líricas unas menos lascivas y maleantes, tornándolas más románticas, produjeron las canciones con instrumentos musicales, disminuyeron los efectos sonoros de disparos y sirenas, usaron voces más melódicas, le dieron un tratamiento más armónico a esta música (Soto, 2016), sino que también se expandió el perreo que colonizó gran parte de las discotecas y eventos musicales de Medellín convirtiéndose en una de las industrias de mayor crecimiento en la ciudad en la que, al año 2023 ya contaba con el registro de más de 309 empresas que se dedican, exclusivamente, a los espectáculos musicales donde la música urbana y en particular el reggaetón destacan (Proantioquia y Comfama, 2023).

Este crecimiento del género en la ciudad que comenzó en los dos mil sigue en expansión y resuena, en gran medida, con el aumento en audiencia que el reggaetón ha venido ganando en otros países al punto de ser el de mayor número de oyentes en plataformas transnacionales como Spotify y Youtube, reportando un aumento del 119% en las reproducciones entre los años 2014 y 2017 (El País, 2017).

El aumento exponencial en la audiencia del reggaetón se documenta luego del salto continental que se dio en este género musical gracias a la canción “Gasolina” de Daddy Yankee, que alcanzó los primeros puestos entre las más escuchadas en varios países de Europa como Reino Unido y también en Estados Unidos a partir del año 2004 (Marshall, Rivera, Pacini Hernández 2009). Tras este acontecimiento, el reggaetón dejó de ser asunto de interés únicamente de los implicados en la creciente industria, la audiencia y la opinión pública, para tornarse, a su vez, como un fenómeno inquietante para la academia.

Las formas en las que las ciencias sociales y humanidades se han ocupado del fenómeno son interesantes si se analiza, con detalle y pausa, lo que en sus textos han referido sobre el reggaetón, los aspectos de los que se han ocupado, las justificaciones que han ameritado sus intereses intelectuales y las principales conclusiones a la que ha llegado. La ciencia como institución humana, a partir de las particularidades subjetivas de las y los académicos y de las condiciones sociohistóricas en las que producen el conocimiento, proporciona inteligibilidad y consistencia a los fenómenos de la realidad que van considerando relevantes, y el reggaetón no ha sido la excepción.

En la tarea de reconstruir las tendencias académicas sobre este género musical encontré las necesidades investigativas que tiene aún este fenómeno lo cual justificó mi estudio y me permitió priorizar las dimensiones del fenómeno a las cuales me acercaría durante mi formación doctoral<sup>3</sup>.

En la búsqueda de textos académicos, publicados y arbitrados -con corte diciembre de 2022- encontré 69 textos entre los que se encontraban artículos de investigación empírica, de reflexión, capítulos de libros, libros temáticos sobre reggaetón, trabajos de grados e investigaciones

---

<sup>3</sup> Este ejercicio minucioso de descripción del estado actual del conocimiento sobre el reggaetón lo publiqué, junto con mi tutora Silvia Díaz y el entonces subdirector de mi tesis Johnny Orejuela, en la revista científica Cuadernos de Música Iberoamericana en el año 2024, artículo titulado: Tendencias investigativas sobre el reggaetón y horizontes de conocimiento futuro de un fenómeno sociocultural en expansión.

doctorales. De esos textos solo 5 se habían publicado en Colombia lo cual evidencia cómo el país, a pesar de ser uno de los territorios donde más se produce y escucha esta música, la academia poco se ha preocupado en investigarla y esto es producto, quizás, del énfasis investigativo que hemos tenido en las ciencias sociales de abordar los asuntos de la violencia y el conflicto armado que por tantos años golpea al país, que ha implicado desatender los intereses investigativos por los fenómenos populares que implican la música, el cuerpo y la alegría.

Otro de los hallazgos relevantes sobre las tendencias investigativas del reggaetón como fenómeno sociocultural, son las dimensiones de las cuales se han ocupado las y los investigadores, veamos:

Dimensión	Número de textos
Varias fuentes <sup>11</sup> y dimensiones	40
Letras	13
Intérpretes hombres	11
Intérpretes mujeres	10
Audiencia (hombres y mujeres)	5
Audiencia exclusiva de hombres	1
Perreo	5
Video	2
Sonido	2

(Tomado de Espinal et al, 2024)

Como se advierte, los temas más usuales son los clasificados como “varias fuentes y dimensiones” con 40 textos académicos; les siguen las y los intérpretes con 21 y las letras con 13. Los numerosos artículos que acuden a otras fuentes y dimensiones del reggaetón (documentos o archivos históricos, noticiosos, entrevistas) podrían estar representando la mayoría de publicaciones debido al estado emergente de la investigación sobre el reggaetón, por lo que se hizo necesario documentar su surgimiento y evolución como fenómeno sociocultural y, a su vez, desplegar reflexiones desde distintas áreas del conocimiento sobre las formas de recepción y apropiación que ha establecido la juventud en distintos territorios. A su vez, el interés por las letras de las canciones es atribuible, en primera instancia, a la localización de las personas que investigan el reggaetón asentadas mayoritariamente en EEUU y Europa, quienes no se encuentran en contextos de producción o consumo masivo del género -efectuado en Hispanoamérica- y también podría deberse a la brecha generacional entre quienes investigan y

quienes están inmersos en la experiencia del reggaetón, que se podría suponer es amplia debido a que quienes más escuchan este género son principalmente adolescentes y jóvenes con edades entre los 16 a los 24 años (Escobar y Montalbán, 2021), lo cual limita las posibilidades de acercamiento a las prácticas y la estética que circundan este fenómeno.

En relación con las investigaciones sobre las letras del reggaetón, que han sido unas de la más numerosas, ha suscitado interés la representación de la sexualidad, la violencia y las asimetrías de género que dentro del reggaetón emergen. Las letras son comúnmente analizadas desde una perspectiva que busca ser crítica, destacando el sexismo y la violencia simbólica hacia las mujeres, como la referencia a ellas como objetos sexuales o animales. Investigadores como Martínez (2014) y Arévalo et al. (2018) subrayan la violencia simbólica y psicológica presente en las canciones, aunque algunos estudios, como los de Piñón y Pulido (2020), critican que estos análisis omiten cómo las audiencias interpretan las letras, influenciadas por la sonoridad y contexto. Sin embargo, hay una tendencia emergente que considera las letras del reggaetón como un espacio de tensión y transgresión contra el orden de género patriarcal, como se observa en el análisis de artistas como Bad Bunny (Díaz-Fernández, 2021), que propone una lectura del artista considerando la articulación de una masculinidad no hegemónica y construcción de lo femenino a través de un prisma apoyado en nociones de libertad sexual y empoderamiento.

En relación con los estudios sobre los intérpretes del reggaetón, estos examinan tanto a hombres como a mujeres -a la fecha no había estudios sobre artistas trans o no binarios-, qué existen dentro del reggaetón, concentrándose en cómo representan a las mujeres, la sexualidad y las formas en las que se construyen las masculinidades y las relaciones de género. En el caso de artistas masculinos como Daddy Yankee y Don Omar, se observa una representación sexualizada y despojada de agencia de las mujeres (Gallucci, 2008; De Toro, 2011). Contrariamente, Bad Bunny es destacado por romper con los patrones tradicionales de la masculinidad en sus letras y videos (Powell, 2022), aunque mantiene ciertos valores machistas. Entre las artistas femeninas, figuras como Ivy Queen son valoradas por representar una agencia femenina que desafía las representaciones convencionales de la mujer en el reggaetón (Báez, 2006; Goldman, 2017). Además, se destaca la relevancia de cantantes con audiencias locales que subvierten las normas de género y promueven una feminidad no convencional, como Ms. Nina y Tremenda Jauría (Araña et al., 2020).

Pese a que pocos estudios se han enfocado en la audiencia, algunos trabajos revelan cómo los jóvenes consumen y reflexionan sobre el reggaetón. En Cuba, Lavielle-Pullés (2013) observa una contradicción en los jóvenes que disfrutan este género musical por su ritmo y baile, pero critican las letras sexistas. En estudios más recientes, como los de Escobar y Montalbán (2021), se muestra que, a pesar de la crítica a la violencia en las letras, el reggaetón sigue siendo popular por su capacidad de facilitar la interacción social y la diversión. En investigaciones cuantitativas, como las de Chambi et al. (2019) en Perú, se encuentra que los jóvenes con mayores habilidades sociales tienden a rechazar el contenido de las letras.

Aunque son menos frecuentes, algunas investigaciones abordan la sonoridad y los videos del reggaetón. La sonoridad ha sido estudiada por Marshall (2008) y Soto (2016), quienes rastrean sus orígenes y su evolución, mientras que Marshall (2009) explica su carácter multidireccional, influenciado por el dancehall, el reggae, y el hip hop. Algunos estudios también exploran los videos y las estéticas del reggaetón, especialmente en relación con la narcocultura y los estereotipos de género (Vega, 2018; Carpio-Jiménez et al., 2022).

Por su parte, el perreo, clave en la popularidad del reggaetón, ha sido objeto de algunos estudios que lo describen como un desafío a las normas sociales. Rivera-Rideau (2015) y Baker (2009) destacan cómo este baile, que según los autores visualiza la sexualidad juvenil, ha generado controversia, especialmente por el protagonismo de las mujeres en la interacción. Pese al rechazo de la opinión pública y al señalamiento de varias vertientes académicas de considerarlo degradante, el perreo es uno de los aspectos que más destacan las juventudes como atractivo del reggaetón.

Sin embargo, a pesar de su centralidad en las prácticas culturales asociadas al reggaetón, el perreo ha sido escasamente estudiado de manera sistemática. La literatura tiende a mencionarlo de forma marginal o secundaria, sin detenerse a explorar sus dimensiones performativas, simbólicas y políticas. La mayoría de los análisis existentes se han enfocado en aspectos discursivos del género, letras, videoclips, representaciones, dejando relegado el estudio del cuerpo en movimiento y los significados que emergen de su ejecución en contextos urbanos. Hasta fechas recientes, la reflexión académica sobre las danzas asociadas al reggaetón era muy poca y sin sistematicidad empírica. Solo en 2024, con la publicación de *Mi culo es mío: mujeres que bailan como se les canta* (Liska, 2024), se comenzó a abordar de manera rigurosa la relación

entre prácticas corporales como el twerk y los movimientos feministas latinoamericanos, especialmente en Argentina, abriendo un nuevo campo de discusión sobre la agencia política del cuerpo danzante.

Ahora bien, esta falta de atención académica no es azarosa, el reggaetón constituye un fenómeno cultural contemporáneo de enorme densidad que en Medellín ha alcanzado dimensiones sonoras, estéticas, económicas y simbólicas que reflejan y transforman las maneras de sentir, pensar y aspirar de amplios sectores de la población. Justamente esta complejidad fue la que motivó mi interés inicial, el de comprender un fenómeno que, aunque cotidiano, condensa complejos procesos globales, continentales y locales. Sin embargo, durante la etapa de revisión y contrastación con el estado del arte, fui constatando que muchos de los estudios existentes, aunque aún incipientes, privilegian ciertos análisis, tal y como lo expuse en líneas anteriores.

Así como expuse en el artículo Tendencias investigativas sobre el reggaetón y horizontes de conocimiento futuro de un fenómeno sociocultural en expansión (Espinal et al., 2024), gran parte de esta producción proviene del norte global, donde el análisis se distancia de las experiencias locales de recepción, uso y disfrute del género que ocurren principalmente en Latinoamérica. Este reconocimiento del estado del arte, unido a una valoración crítica de mis posibilidades y limitaciones investigativas, me llevó a delimitar con mayor precisión mi objeto de estudio y a concentrarme en una de las dimensiones más inexploradas y significativas del reggaetón: el performance del perreo.

Elegí, por tanto, focalizar mi esfuerzo analítico en comprender cómo esta práctica lúdico performativa mediada por lo sonoro produce ciertas identidades femeninas en Medellín, reconociendo que forma parte de un entramado mayor que es la cultura del reggaetón, pero sin pretender abarcar la totalidad de aristas sociomusicales que este fenómeno implica; por tanto, decidí no profundizar exhaustivamente en esas dimensiones para mantener una tesis sintética y coherente con el objetivo central de este trabajo: comprender la dimensión performativa del perreo y su efecto en la (re)definición identitaria de mujeres en Medellín.

Además, en mi experiencia situada como habitante de la ciudad, experimenté una diferencia significativa entre la manera en que interpreto y apropio las líricas y sonidos del reggaetón y la forma en la que vivencio el perreo, donde emergía una suerte de transformación en mi identidad. Este contraste entre la escucha y el movimiento, entre lo testimonial y lo corporal, refuerza la

importancia de estudiar el perreo como acontecimiento propio y no solo como un apéndice del género musical.

Este vacío teórico y empírico, junto con mi experiencia situada, me llevaron a decantarme por una pesquisa doctoral centrada en las definiciones construidas sobre el acontecimiento del perreo, las condiciones materiales y simbólicas que posibilitan su emergencia y los efectos que tiene en las identidades de las personas -en particular, las mujeres- que perrean al ritmo del reggaetón. Esta tesis, por tanto, se propone llenar un vacío sustantivo en los estudios sobre reggaetón, ofreciendo una teorización novedosa y un acercamiento empírico al perreo como práctica cultural performativa.

Cabe señalar que esta decisión no implica un cierre analítico sino un punto de partida dentro de un proceso más amplio de investigación en curso, que continúa expandiéndose a través de iniciativas colectivas. Actualmente, junto con los investigadores Mariia Mykhalonok (European University Viadrina, Alemania) y Carlos Andrés Arango (Universidad de Medellín), estamos consolidando la Comunidad Académica Latinoamericana para la Observación del Reggaetón (CALOR). Como apertura de esta red realizamos en octubre del presente año el primer conversatorio académico exclusivo sobre reggaetón en Medellín: “Lenguajes y sonidos del perreo”. Asimismo, hemos establecido diálogos con periodistas e investigadores locales como Andrea Yepes, autora del primer libro sobre la historia del reggaetón en Medellín.

En este sentido, reconozco que la tesis no ofrece un panorama exhaustivo del reggaetón en Medellín, sino que prioriza analíticamente una de sus dimensiones menos exploradas y más significativas: el performance del perreo. Esta elección obedece no a un descuido, sino a una decisión estratégica y fundamentada, orientada a aportar una mirada situada sobre el perreo y su relación con la configuración identitaria femenina en la ciudad.

A partir de ello declaro los siguientes objetivos específicos:

- Caracterizar las definiciones y condiciones del perreo.
- Describir el orden performativo que configuran las mujeres durante el perreo.
- Analizar la relación que establecen entre el performance del perreo y las configuraciones identitarias.

Y, a través de estos propósitos, comprender la función social del perreo en Medellín en la configuración identitaria y en el orden performativo que emerge en las mujeres que lo practican. Así, en las siguientes páginas de esta tesis, quien lee se sumergirá en una experiencia no solo científica sino también un recorrido narrativo que procuro hacerlo revelador, tal y como fue mi sensación durante estos años de doctorado donde el asombro me acompañó en distintas conversaciones y esquinas de la ciudad. Aquí comprenderemos gradualmente como el perreo en Medellín se entrelaza con la (re)definición identitaria de las mujeres.

Desde el capítulo de referentes conceptuales, se plantearán las teorías que fundamenta este análisis, donde conceptos como identidad y feminidad se convierten en los pilares para entender el poder del baile en la construcción de la identidad de las mujeres. A través de una mirada crítica, exploraremos cómo la identidad de género y la feminidad son construcciones sociales que se reformulan en los espacios de perreo, estableciendo una relación estrecha con el saber erótico-afectivo. El siguiente apartado, en el que abordo el baile y la performatividad de género, llevaré al lector por un recorrido histórico y cultural breve de las músicas populares latinoamericanas, desde las tensiones entre los bailes de pareja en el siglo XIX hasta la llegada del reggaetón, pasando por el análisis del tango como caso emblemático de performatividad. Aquí, la función social de la música y el baile como vehículos de encarnación del género será central para comprender el papel del perreo en la contemporaneidad de una ciudad como Medellín.

Seguidamente, quien lee se encontrará con unos de los apartados -y momentos- más importantes de mi proceso investigativo, la construcción metodológica, en el que introduzco y propongo el Etnoperreo como un enfoque etnográfico para estudiar el performance del perreo que sucede al ritmo del reggaetón. En este capítulo, detallo cómo se llevó a cabo la investigación en los perreaderos de Medellín, a través de entrevistas a DJs y empresarios del reggaetón, observaciones participativas y grupos focales con mujeres que participan en este acontecimiento. Este capítulo no solo ofrece un recorrido por el proceso de recolección de datos de una práctica no documentada en la ciudad, sino también proceso de análisis de las experiencias vividas por algunas mujeres en estos espacios.

Los resultados de la investigación se presentan en tres grandes subapartados, donde desglosaré las definiciones y condiciones del perreo en Medellín. Exploraré los matices del perreo según la clase social y la edad, así como las características espaciales que configuran los perreaderos y los

recursos simbólicos que crean la atmósfera única del perreo. Además, profundizo en el orden performativo del perreo, donde se analizan desde los gestos de aceptación y rechazo hasta las complejas estrategias de invitación a bailar, destacando el rol central de las mujeres en la configuración del baile del reggaetón. Las prácticas erótico-afectivas, como la sincronización de los movimientos y las prácticas autoeróticas, también se detallarán en este capítulo, donde el saber erótico que se pone en juego a través del movimiento del cuerpo ubica a las mujeres como las protagonistas del perreo, según sus testimonios y experiencias, y permite subvertir algunas normas tradicionales de la feminidad y reforzando otras principalmente enmarcadas en la heterosexualidad. Finalmente, los resultados concluirán abordando la relación entre el perreo y la (re)definición identitaria de las mujeres en la que discutiré cómo el perreo se convierte en una experiencia de liberación compleja en un contexto neoliberal y postfeminista que también afianza normas de la femineidad que se hibridan en el perreo.

### **Marco de referencias conceptuales**

En este capítulo de referentes teóricos describo las coordenadas conceptuales en las que se sitúa mi investigación. En los primeros dos apartados me centro en los desarrollos teóricos sobre el concepto de identidad desde perspectivas posestructuralistas y multidisciplinares (Butler, 1990 [2007]; 1993 [2022]; Foucault, 1970 [2012]; 1973 [2005]; Hernando, [2012] 2022) que la conciben como un proceso en constante configuración que emerge del orden simbólico en el que están las personas situadas según momentos históricos y regiones geográficas específicas y que, a su vez, es un proceso siempre abierto y cambiante según las interacciones sociales que van orientando el *performance* de la identidad. Dentro de este primer apartado profundizo en el género como uno de los constructos más importantes en las identidades modernas occidentales que direcciona, en gran medida, el *performance* que las personas asumen en su cotidianidad; además, hago hincapié en las construcciones culturales sobre la feminidad y cómo han venido variando y complejizándose desde la Ilustración y problematizo estas nociones en los contextos latinoamericanos que si bien se consideran occidentalizados a partir de la colonización europea, las nociones de género presentan variaciones en razón de la diversidad étnica y “procedencia racial” de las mujeres (Caicedo, 2014; Quintero- Rivera, 2009).

En la otra gran parte de este capítulo, describo de forma sintética el proceso histórico de emergencia de las denominadas músicas populares latinoamericanas y lo relevante que ha sido el baile dentro de ellas (Bernand, 2014). Posteriormente, expongo las tensiones que existieron a partir del siglo XIX entre el baile de estas músicas y las nociones de feminidad que se promovieron en los territorios latinoamericanos en la misma época a través de los *Manuales de urbanidad* (Carreño, Cuervo y Barreto, 1812 [2016]) que normaban y sancionaban de forma explícita la participación de las mujeres en ellos. Luego evidencio cómo a pesar de la estigmatización de estos bailes su popularidad fue creciendo y se convirtieron, a través de la modalidad de pareja enlazada, como un acontecimiento en el que se replican y a su vez se amplían y modifican las normas de género (McClary, 1991 [2021]; Lynne, 1988a; 1988b). Como ejemplo analítico de cómo el baile de música popular latinoamericana como ámbito performático en que se producen continuidades y discontinuidades en la identidad de género, acojo el caso del tango que ha investigado de manera profunda la etnomusicóloga Liska (2018). Finalmente evidencio cómo a pesar de los estudios sobre las relaciones entre identidad de género y baile de música popular han sido prolíficos en muchos géneros musicales latinoamericanos (Quintero-Rivera, 1999 [1998]; 2004; 2009; Ulloa, 2005 [2014]), no ha sido el caso del perreo del reggaetón en el que abundan las reflexiones y se adolece de manera evidente de estudios empíricos que lo aborden de manera amplia y compleja.

## **Identidad**

### **1.1 Identidad como construcción sociohistórica**

La identidad es una palabra ampliamente utilizada que hace referencia a una diversidad de significados que, en el uso común y no exhaustivo, se podrían agrupar, según Blanco (2018), en tres grandes categorías: a) la permanencia a través del tiempo de un sujeto inmune a los cambios medioambientales bajo un cierto umbral, b) la noción de unidad que establece los límites de un sujeto que nos permite distinguirlo de todos los demás y c) la relación entre dos elementos que nos permiten reconocerlos como idénticos (Blanco, 2018, p.2).

Pese a su uso coloquial extendido, las ciencias sociales y humanidades han desplegado reflexiones importantes que dan a la identidad una densidad teórica que permite considerarla no como un término

sino como un concepto. Los conceptos, como muy bien lo expone Koselleck (2004), son elaboraciones de lenguaje que, por un lado, registran lo que sucede en el mundo extralingüístico y, por otro lado, facilitan la comprensión o asimilación del estado de las cosas o sus contenidos. De allí que los conceptos tengan dos potencialidades, la primera de ellas es la de ser permeables y sensibles al entorno factual que les rodea, el cual promueve cambios y agudiza las complejidades dentro de ellos, y la de transformar y hacer asimilable el mundo de formas determinadas; en palabras de Kant “no hay experiencias sin conceptos y, por supuesto, no hay conceptos sin experiencias” (citado en Koselleck, 2004, p.28).

Por tanto, la identidad como concepto, representa un esfuerzo por articular reflexiones teóricas con fenómenos sociales que permitan comprender algunas de las experiencias humanas. Como ha de advertirse, la identidad no es por tanto un concepto unívoco sino múltiple y cambiante según los campos del conocimiento y los fenómenos que se articulan en su definición. Esta claridad es importante debido a que la definición que acojo en esta investigación doctoral en la que busco construir una reflexión teórica-especulativa basada en datos cualitativos sobre las configuraciones identitarias que se dan en el performance del perreo, las respuestas que aquí construyo podrían llegar a tener variaciones significativas según la adscripción teórica que se haga de la identidad. De allí que sea indispensable comenzar la elaboración de esta cartografía teórica por este concepto, el de la identidad.

Ella puede ser entendida como un “proceso dinámico e interactivo a través del cual los seres humanos generamos la idea de lo que el mundo es para nosotros y cuál es nuestra posición en él” (Hernando, [2012] 2022, p.44); la identidad no es, por tanto -para esta investigación- un producto acabado o cerrado de las personas, sino que es, más bien, una construcción continuamente abierta que interrelaciona lo individual con lo social.

Según la arqueóloga y prehistoriadora Almudena Hernando ([2012] 2022) la construcción continua de la identidad es consecuencia de la necesidad humana de ordenar la complejidad del mundo a partir de convenciones simbólicas y, a su vez, de elaborar ideas que nos permitan sentirnos reconocidos por una comunidad que nos brinda, a través del “reconocimiento de pertenencia, seguridad y capacidad de supervivencia ante la incommensurable complejidad del mundo” (Hernando, [2012] 2022, p. 37). La renuncia a la identidad, y por tanto a la pertenencia o el reconocimiento social, es quizás una

imposibilidad debido a que “el aislamiento dejaría en evidencia nuestra pequeñez y la incapacidad de hacer frente a la enormidad del universo que nos rodea” (Hernando, [2012] 2022, p.44).

Así, la identidad es un proceso que se podría considerar inevitable en el que nos ubicamos a partir de prácticas, ideas, roles y aspecto en un orden simbólico que nos hace reconocibles ante los otros, nos brinda un lugar determinado en las interacciones y nos hace partícipes -o abyectos- de una sociedad en la que disminuimos la fragilidad individual ante la complejidad del mundo; la identidad como proceso relacional, nos ofrece seguridad y poder (Hernando, [2012] 2022).

Considerar que la identidad parte de la necesidad humana de ordenar y simplificar simbólicamente la realidad y la de obtener tener seguridad ante el mundo, no significa que la identidad sea, entonces, una construcción fija o determinada por condiciones naturales, sino todo lo contrario (Hernando, [2012] 2022; Bourdieu, 2000 [2022]). Esta necesidad promueve la creación de un orden simbólico altamente cambiante según las especificidades sociohistóricas de los grupos humanos o lo que sería, en otras palabras, aceptar que las convenciones que se usan para reconocernos y distinguirnos se transforman debido a la cultura, las dinámicas de poder, las condiciones materiales de las comunidades y de las complejidades que van adquiriendo las sociedades. Por tanto, los criterios a los que se adscriben las personas para ser reconocidos por los otros como parte de la colectividad no son los mismos ni con el paso del tiempo ni si comparamos dos comunidades distintas en un periodo histórico similar.

En este sentido la psicóloga social Margot Pujal (2004) define la identidad como un proceso continuo de categorización simbólica y social que trae como efecto, además del sentido de orden y seguridad, la:

acentuación ilusoria de semejanza entre las personas que forman parte de una misma categoría, y también la creación exagerada de diferencias entre personas pertenecientes a categorías diferentes (...) Se puede considerar que la categorización tiene un valor instrumental en el sentido que organiza, estructura y simplifica la información que tenemos del medio social, pero también tiene un valor ideológico, de control social, en el sentido que estructura grupalmente la sociedad según los intereses y valores de los grupos dominantes. (Pujal, 2004, p.118).

Bajo estas perspectivas se considera que la identidad no es un constructo meramente individual sino uno en que, de manera estrecha, se interrelacionan los sujetos con el orden simbólico cultural, con las dinámicas sociales de poder y con los grupos a los cuales pertenecen y con los que se diferencian. La

mutabilidad de la identidad, en este sentido, no se deriva exclusivamente por el paso del tiempo, sino que también se produce en la medida en que las personas aumentan y complejizan las interacciones con otras personas y culturas por lo que se ha aseverado que no contamos con una identidad sino con múltiples (Pujal, 2004; Sen, 2007).

El estudio sobre la multiplicidad de identidades y sus procesos de transformación es un campo de conocimiento muy amplio y prolífico en la actualidad (Sen, 2007), sin embargo, para lo que requiere este estudio concreto, se me hace indispensable priorizar la profundización en lo que algunos autores han definido como identidades modernas occidentales.

### **1.2 La identidad y la pretensión de individualidad.**

La identidad, entendida como un proceso relacional, sociohistórico y abierto, tal como la conciben autoras como Pujal (2004), Hernando ([2012] 2022) y Sen (2007), no siempre ha sido interpretada de ese modo. En las sociedades occidentales modernas, especialmente a partir de la Ilustración, se consolidó una transformación profunda que condujo a una concepción individualista de la identidad. Si bien en contextos previos la identidad había cumplido una función social de pertenencia y cohesión, el proyecto ilustrado promovió una reconfiguración del sujeto en torno a la autonomía racional, la conciencia y la coherencia interna como valores superiores.

Según Hernando ([2012] 2022), la Ilustración legitimó la idea de que la racionalidad -y no la pertenencia colectiva o la interdependencia social- era la fuente principal de control y dominio sobre el mundo. Esta valorización de la razón dio lugar a una transformación profunda en la experiencia del yo y en las formas de construir identidad. Tal como señala Suárez (2021), en este periodo “se cuestionó el saber heredado, ofrecido por la tradición, y se aplicó un principio analítico a la cognición que separa de manera tajante hechos y valores” (p. 88). De esta forma, la razón se erigió como el criterio legítimo de verdad y de existencia del sujeto moderno.

Amorós (2000) identifica en el ideal ilustrado una exaltación de la racionalidad y de la capacidad de distanciamiento y objetivación como rasgos distintivos del sujeto moderno. La autora describe este modelo de sujeto como aquel que tiene la “capacidad crítica de distanciamiento, de objetivación, de tantear alternativas y redefiniciones, (...) de transformar los significados constituidos, para interpelar y discutir los discursos hegemónicos, para reinterpretar las situaciones dadas y recrearlas confiriéndoles un nuevo sentido” (p. 19). Este ideal de racionalidad constituyó, entonces, un modelo

normativo que privilegiaba la coherencia interna, la autonomía y la capacidad de autorreflexión como fundamentos de la individualidad. Este ideal normativo de sujeto ilustrado implicó la imposición de un modelo de humanidad donde ciertas corporalidades, afectos o modos de vida quedaron excluidos del horizonte de lo reconocible al distanciarse del ideal racional.

Hernando ([2012] 2022) distingue así entre identidades relacionales y colectivas, predominantes antes de la modernidad, e identidades individualizadas, propias del pensamiento moderno. En estas últimas, el yo comienza a concebirse como una sustancia interior, separada del entramado social, lo cual invisibilizó las condiciones culturales, relacionales y de poder que continuaban estructurando identidad. En consecuencia, la identidad moderna se presenta como una expresión coherente de un “interior” racional y estable, cuando en realidad sigue estando mediada por estructuras históricas y simbólicas que operan de manera reguladora.

Este proceso histórico de individualización se relaciona estrechamente con el desarrollo del neoliberalismo, que, como señala Gil (2008), evolucionó de ser un modelo político y económico a constituirse en una forma de subjetividad. La noción de individuo autónomo, responsable y autorregulado, promovida desde la Ilustración, encontró su continuación en la racionalidad neoliberal, que transforma la autonomía en autogestión y el yo en un proyecto de optimización constante.

Frente a este modelo de sujeto racional y esencial, las teorías postestructuralistas problematizaron la idea misma de interioridad, mostrando que el yo no preexiste al lenguaje ni al poder sino que es producido por ellos, proponiendo una crítica radical a la noción de sujeto forjada en la Ilustración.

Michel Foucault (1970 [2012]; 1973 [2005]) se opone a entender el sujeto como la expresión o representación de una verdad interior del individuo. En lugar de ello, propone que el sujeto se constituye a través de procesos de subjetivación mediados por el discurso. Este término, en su obra, no se refiere solo al lenguaje, sino al conjunto de prácticas, saberes y normas que definen lo que puede decirse, pensarse y hacerse en una sociedad (Foucault, 1973 [2005]). Así, los discursos no describen una realidad preexistente, sino que producen las condiciones de posibilidad de lo que entendemos por sujeto, cuerpo, deseo o verdad (Foucault, 1970 [2012]).

Desde esta perspectiva, la relación entre lo individual y lo social no es de exterioridad, como se promovió en la Ilustración, sino de constitución mutua, pues lo social y lo simbólico no son el contexto donde el sujeto actúa, sino la materia misma de su constitución (Hernando, [2012] 2022).

Como explica Foucault (1970 [2012]), las prácticas discursivas generan formas de subjetividad que al mismo tiempo producen y regulan a las personas. Es por ello que el poder desde esta perspectiva, lejos de ser únicamente represivo sea también productivo, pues crea las categorías y mecanismos mediante los cuales las personas llegan a comprenderse a sí mismas y a ser reconocidas por los demás (Foucault, 1973 [2005]).

Esta propuesta postestructuralista fisura la idea ilustrada del yo -individual- como una sustancia interior y coherente. En su lugar, concibe la subjetividad como un proceso discontinuo, fragmentario y múltiple, resultado de la interacción entre diversos regímenes discursivos y relaciones de poder (Foucault, 1970 [2012]; 1973 [2005]). En este sentido, el sujeto deja de entenderse como una esencia estable para pensarse como una configuración variable y cambiante, sostenida por las condiciones históricas que la hacen posible.

Esta concepción tuvo consecuencias fundamentales para los estudios de la identidad, ya que permitió reconocer que lo que solemos entender como “individual” no es sino el efecto de una forma particular de regulación social. El sujeto moderno, bajo el ideal del individuo ilustrado, se percibe como libre y autónomo, cuando en realidad esa autonomía es una norma que lo constituye, un imperativo cultural que lo incita a presentarse como coherente y racional. Tal como señala Butler (1990 [2007]), el discurso produce las mismas identidades que luego pretende describir, la norma fabrica el sujeto que parece preexistirle.

De este modo, el orden del discurso ha operado como un mecanismo de poder velado, difícil de reconocer precisamente porque da forma a los modos de pensar y de percibir (Foucault, 1970 [2012]) y, como advierte Butler (1990 [2007]), el yo moderno aparece como si surgiera de una interioridad auténtica, cuando en realidad es un efecto reiterado del poder y del lenguaje. Esta crítica es central en mi investigación para desnaturalizar la idea de que las identidades se expresan desde un “interior” y, en cambio, comprenderlas como prácticas reguladas que materializan históricamente el poder en su complejidad y contradicciones.

Judith Butler da continuidad a la crítica postestructuralista y profundiza la discusión sobre el sujeto moderno al trasladar la noción foucaultiana de subjetivación discursiva al campo del género. Su propuesta reformula la relación entre identidad, poder y discurso al sostener que las identidades no son expresiones de un interior auténtico, sino efectos performativos de prácticas reiteradas que producen la apariencia de coherencia y estabilidad.

Para Butler (1990 [2007]), la identidad, que es principalmente de género, no es algo que preexista a sus manifestaciones, sino que se constituye en y por los actos mismos que la expresan de ahí que afirme enfáticamente que “la identidad de género no existe detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas expresiones que, al parecer, son el resultado de esta” (Butler, 1990 [2007], p. 76). Este planteamiento implica una ruptura decisiva con la tradición ilustrada, pues niega que exista una esencia interior desde la cual se proyecte la identidad hacia el exterior o de la cual la persona de cuenta como una elección voluntaria y racional.

La performatividad, en este sentido, no debe confundirse con la idea de actuar o representar algo que ya existe, sino que designa el proceso mediante el cual los discursos materializan la subjetividad pues la repetición constante de prácticas, gestos, hábitos y enunciados, regulados por normas culturales, produce la sensación de un yo coherente y unitario (Butler, 1990 [2007]). En ese orden de ideas, no se trata, entonces, de que las personas expresen una identidad previa, sino de que devienen sujetos a través de la reiteración de esas normas y a través de esa reiteración performativa es el modo en que el poder discursivo opera en la materialidad del cuerpo, configurando lo que puede ser dicho, sentido o hecho como identidad.

De este modo, Butler (2002) amplía la crítica foucaultiana al mostrar que el poder no solo produce categorías de subjetividad, sino que también se inscribe corporalmente en los actos cotidianos y en cierta forma de reconocer y experimentar el cuerpo. Para Butler (2002) el yo no se expresa desde un interior sino que se produce corporalmente en la acción, en los modos de actuar, presentarse, desear o relacionarse y cada repetición reafirma la norma, pero también abre la posibilidad de desviación y resignificación (Butler, 1990 [2007]). Por ello, la identidad no es una esencia, sino una práctica social inestable, compleja, contradictoria y abierta al cambio.

Esta concepción es central para mi investigación ya que orienta la mirada hacia los actos y las interacciones -más que hacia los relatos autorreflexivos- como espacios donde la identidad se construye y se hace visible (este aspecto justificará mi proceder metodológico en el Etnoperreo). Si las identidades son efectos de prácticas reiteradas, entonces el baile, y en particular el perreo, pueden comprenderse como ámbitos privilegiados de producción de la identidad (Butler, 1990 [2007]) y en ese sentido, analizar el perreo como práctica performativa permite comprender cómo los cuerpos, al moverse en interacción lúdica, reproducen y, a su vez, subvierten las normas de género que los constituyen.

Esta perspectiva postestructuralista que acojo en mi investigación doctoral, me implica comprender la identidad desplazando la atención de la interioridad racional, propia del ideal ilustrado, hacia las prácticas sociales y corporales donde la identidad se constituye de manera situada y relacional.

En ese sentido mi análisis no se centra en las autodescripciones o en los relatos reflexivos que las personas elaboran sobre sí mismas, los cuales suelen pretender inscribirse en el marco del sujeto moderno coherente, racional y autónomo, sino en los actos, interacciones y gestos donde la identidad se materializa performativamente y los relatos servirán para contrastar los sentidos y los efectos que tales actos producen dentro del acontecimiento del perreo. Como advierte Butler (1990 [2007]), las expresiones de identidad no revelan una esencia interior, sino que la producen: el yo se vuelve inteligible solo a través de las realizaciones que encarnan las normas culturales de género.

Desde esta mirada, las prácticas cotidianas -como el baile, los movimientos corporales o las interacciones lúdico/festivas- constituyen escenarios donde las normas de género, clase o sexualidad se actualizan y se transforman. La identidad, como afirma Martín Criado (2014), no es una totalidad integrada, sino una configuración inestable y heterogénea en permanente cambio, “pues los elementos culturales provienen de fuentes distintas y jamás pueden estar totalmente integrados entre sí, dejando margen de juego a los actores” (p. 125). Esta inestabilidad es, en parte, lo que posibilita la variación y la contradicción.

Por ello, asumir la identidad como un proceso performativo implica reconocer que las aparentes contradicciones entre lo que una persona “piensa” y lo que “hace” no constituyen incoherencias, sino efectos de la multiplicidad de fuerzas que configuran la identidad (Martín Criado, 2014). Así, una mujer puede afirmar tener cierta postura frente al perreo, pero actuar de modo distinto durante el baile sin percibirlo como una contradicción, precisamente porque las identidades se producen en distintos planos -discursivos, corporales, afectivos- que no responden a una lógica unificada (Butler, 1990 [2007]; Hernando, [2012] 2022). Esto plantea dentro de mi investigación, una crítica a los enfoques metodológicos que equiparan el testimonio con la verdad del sujeto, sin considerar la producción performativa de toda autoimagen.

Así mismo, la identidad se entiende como una construcción sociohistórica abierta, atravesada por múltiples vectores de poder -género, raza, clase, sexualidad, etnia- que se entrecruzan configurando experiencias diferenciadas. Tal como plantea Crenshaw (1991), la interseccionalidad permite comprender cómo estos ejes de diferenciación no operan de forma separada, sino articulada,

generando posiciones específicas de opresión y privilegio. En ese sentido, aunque la categoría “mujer” pueda servir como marco de identificación compartido, ninguna experiencia puede representar exhaustivamente dicha categoría, pues cada sujeto la encarna desde su particular entramado de relaciones y condiciones históricas (Sen, 2007; Butler, 1990 [2007]).

Esta concepción permite evitar las generalizaciones y reconocer la singularidad situada de las experiencias sin caer en el individualismo moderno. Comprender la identidad como proceso relacional y performativo abre la posibilidad de analizar el perreo no como una mera expresión de sujetos preexistentes, sino como un acontecimiento colectivo donde los cuerpos producen sentido, se reconocen mutuamente y reconfiguran los límites de lo inteligible.

Partiendo de estas claridades, considero fundamental profundizar en la categoría del género y su relación con la identidad debido a que, en palabras de Judith Butler (1990 [2007]), “es erróneo pensar en que primero se debe analizar la identidad y luego la identidad de género por la razón de que las personas solo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad” (p.64).

### **1.3 La identidad como performance.**

Con el fin de desarrollar este punto clave en la cartografía teórica de mi investigación considero indispensable volver sobre un aspecto mencionado en páginas anteriores. La identidad, desde perspectivas posestructuralistas que acojo como prisma de análisis y comprensión en mi pesquisa, es considerada como un proceso (y esta palabra es fundamental) de carácter simbólico, dinámico y relacional en el que generamos cierto “orden” en la comprensión del mundo social y construimos nuestra posición en él (Butler, 1990 [2007]; Hernando, [2012] 2022).

Tal forma de posicionarnos en el orden simbólico implica inscribirnos, o ser inscritos -ya que no es siempre una posición asumida sino heredada o impuesta-, en las normas de inteligibilidad (Butler, 1990 [2007]; 1993 [2022]) lo que nos permite ser reconocidos como seres humanos y parte de alguna de sus muchas categorizaciones.

Hice hincapié en la palabra proceso debido a que la identidad es continuamente construida y, contrario a lo que percibimos de ella, no se experimenta como una certeza interna que se exterioriza, sino que es una especie de incerteza que requiere de la reafirmación (interactiva) con los otros para generar en la

persona la sensación ontológica de ser; en este sentido es que se afirma que la identidad es constitutivamente de carácter performativo.

En la teoría de la performatividad, especialmente en relación con el género, la identidad no posee un estatuto ontológico previo a su realización, sino que se produce a través de un conjunto reiterado de actos y citaciones de normas. La performatividad no debe confundirse con el simple acto, el gesto o el comportamiento voluntario; se trata de una repetición ritualizada de prácticas corporales y discursivas que, al reiterarse, sedimentan la ilusión de una identidad estable (Butler, 1990 [2007]). El efecto del género se crea mediante la estilización del cuerpo, a través de gestos, movimientos, posturas y estilos corporales que se repiten -aunque siempre de manera imperfecta-, y que también se pueden subvertir (Butler, 1990 [2007]).

La identidad de género se entiende según Butler (1990 [2007]), como “una historia personal/cultural de significados ya asumidos, sujetos a un conjunto de prácticas imitativas que aluden lateralmente a otras imitaciones y que, de forma conjunta, crean la ilusión de un yo primario e interno con género” (p.238).

Es entonces a través del *performance* que incluye gestos, prácticas y realizaciones que la identidad se torna interactiva y brinda la ubicación del sujeto en el orden simbólico de lo reconocible como humano y partícipe de cierta colectividad y diferenciable de otras (Butler, 1990 [2007]). Sin embargo, comprender el carácter performativo de la identidad implica reconocer que estos gestos y prácticas no son actos originarios o plenamente conscientes, son repeticiones de normas previas que se actualizan en cada contexto. Así, la performatividad es el poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone (Butler, 1993). El cuerpo genérico, en este sentido, no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos y deseos que conforman su realidad: son precisamente esos actos los que materializan la ilusión de un núcleo interior de género.

Entender el carácter performativo de la identidad es fundamental debido a que esto nos permite “reconocer la condición contingente de las prácticas y sus significados” (Butler, 1990 [2007], p.239), cada microcontexto contiene así ordenes simbólico-discursivos específicos que orientan el *performance* que asumen las personas lo que ocasiona que un mismo sujeto transite en formas de su identidad según los ámbitos donde sostenga interacciones con otros. Sin embargo, cabe señalar algo fundamental: esta reiteración no implica uniformidad, pues la repetición -en la que no hay original- abre la posibilidad de la diferencia. Cada nueva realización del género -cada gesto, palabra o postura-

puede introducir una variación que desplace o desestabilice las normas de inteligibilidad. La performatividad, por tanto, no solo reproduce sino que produce identidades, habilitando nuevas formas de ser en el marco de los regímenes de poder que las hacen posibles.

Con el fin de dilucidar este asunto que exponen las teóricas, considero que quizás sería esclarecedor traer mi experiencia a modo de ejemplo. Al ser yo, una persona que se identifica como mujer y que reside en un país occidentalizado como Colombia, en un área urbana como Medellín y que ejerce laboralmente como docente universitaria, mis maneras de performar mi identidad de género varían según mis contextos de interacción. Cuando estoy en mi rol como docente, por ejemplo, la femineidad se relaciona más con discursos neotradicionales donde hay una división radical de la sexualidad como una dimensión del orden de lo privado y familiar (Martínez- Jiménez, 2021) por tanto mis prácticas y realizaciones buscan -y no de manera consciente o voluntaria- evitar aludir al deseo o el erotismo como forma de reconocimiento. Sin embargo, al estar en contextos como los sitios de baile nocturno de música popular latinoamericana donde los discursos de la femineidad están siendo sexualizados (Liska, 2023) mi performatividad de género se orienta a incluir prácticas, gestos y realizaciones de carácter erótico -que gracias a mi familiaridad con el contexto he aprendido a reconocer su significancia dentro de este- que me permitan obtener reconocimiento y ganar estatus como mujer bajo el orden simbólico de género que en estos espacios prevalece (Illouz, 2012 [2019]).

Así la identidad, y en particular su aspecto de género es una realización- inscripción continua- que varía según los contextos de interacción en los que participa cada persona (Sen, 2007). Cada contexto contiene unas gramáticas de género particulares que incitan, en cierta medida a que se asuman unos gestos, actos e interacciones -ritualizados, repetidos, normados- que, colectivamente, van dando un cierto “orden” a las interacciones y un lugar que ocupa cada participante que se inscribe en él (Butler, 1990 [2007]).

Desde esta perspectiva, los actos y gestos que realizamos no deben entenderse como expresiones de una interioridad preexistente, sino como prácticas que producen el efecto de esa interioridad. La identidad, en este sentido, es posterior al acto, emerge como efecto de la repetición -imperfecta- de las normas. A su vez, la reflexividad o los discursos que una persona elabora sobre sí misma no son expresiones transparentes de su identidad, sino estrategias interaccionales de presentación de sí (Martín Criado, 2014), mediante las cuales se negocia la legitimidad de las conductas y se sostiene la autoestima frente a las expectativas culturales de consistencia. Por ello, para comprender la

producción identitaria resulta metodológicamente más revelador analizar lo que las personas hacen - sus actos, gestos e interacciones ritualizadas e imperfectas -en el sentido que no son un calco de las anteriores- que lo que dicen sobre sí mismas (Hernando, [2012] 2022).

En consecuencia con esta concepción de la identidad como *performance* es que se hace indispensable delimitar los contextos específicos de interacción donde se dan las configuraciones identitarias ya que así podremos comprender no las identidades generales o “estables” de las personas -inexistentes ya que siempre son contingentes- sino las que se producen concretamente en ciertos ámbitos de interacción y que, así no sean permanentes, no dejan de ser tan parte identidad así como las otras dimensiones que también tengan lugar en la historia vital de una misma persona.

Por tanto, el estudio de la identidad de género a través de su carácter performativo hace que, por un lado, se tenga que reconocer que estos estudios no describen unas identidades de manera completa o total ya que al ser performativas ellas no llegan a ser encarnaciones definitivas del constructo cultural sino siempre parciales e “incompletas” o “imperfectas” y, por otra parte, exige de quienes las investigamos estar atentas a las variaciones o ampliaciones que en los *performances* se producen constantemente sobre las leyes de inteligibilidad de género. La reiteración performativa, en tanto repite y altera, abre la posibilidad de transformación, allí donde las normas se citan de otro modo, emergen fisuras y desplazamientos que reconfiguran las formas posibles de ser y de habitar el cuerpo.

Así, profundizaré en las cuestiones teóricas que se relacionan con las configuraciones de la identidad de género en el escenario específico que me interesa en esta investigación que es el del baile de música popular latinoamericana, para luego poder profundizar en mi investigación en las formas específicas que se asumen durante el perreo de reggaetón.

## **Identidad de género y feminidad.**

### **1.4 Identidad de género.**

Como he reiterado en las líneas anteriores, la identidad es un proceso a través del cual las personas se ubican en una red de constructos simbólicos que les permiten ser reconocidas por una colectividad. La multiplicidad de vectores que conforman ese constructo simbólico/cultural es lo que explica que una sola persona cuente con diversas categorías de identificación que pueden ir desde las filiaciones

religiosas, pasando por los territorios de procedencia, la etnia, hasta el género (Sen, 2007). Este último es, según Judith Butler (1990 [2007]), uno de los primeros constructos que hacen reconocible socialmente a un ser humano pues, según ella, una de las primeras cosas que se dice sobre un recién nacido humano es si “es niño o niña” (p. 64).

Además de esta justificación que sustenta por qué el género es una de las primeras formas de la identidad, Hernando ([2012] 2022) explica desde un estudio de la cultura material de occidente que la distinción hombre y mujer se tornó protagónica en muchas de las sociedades occidentales ya que fue, desde la prehistoria, “una de las primeras formas humanas de jerarquización y poder” (p.137). Así, bajo este sistema simbólico y prehistórico de diferenciación entre hombres y mujeres hemos acumulado como sociedad una diversidad de significados y prácticas que categorizamos bajo modelos binarios que construyen una distinción radical -y artificial- entre las identidades de género.

En este orden de ideas, cabe recalcar que ningún género es ni natural, ni coherente ni diametralmente opuesto al otro debido a que todos los géneros son constructos simbólicos que intentan copiar una supuesta naturalidad de “ser hombre o mujer” sin lograrla solidificar o culminar en ningún momento vital (Butler (1990 [2007], p.238). Pese a esta condición del género, las sociedades occidentalizadas exigen a fuerza de regulación, exclusión o violencia, que los sujetos se inscriban dentro de alguna de las categorías y busquen, a través de su actuación reiterada, brindar un aspecto de naturalidad esencial o interna; como si el género fuera algo que se expresa y no, como en realidad sucede, algo que “continuamente se intenta ser” (Butler (1990 [2007], p.199).

Esta imposibilidad de ser o encarnar de manera fija o definitiva el género se debe a que:

el concepto no es exhaustivo, no porque una persona con un género predeterminado sobrepase los atributos específicos de su género, sino porque el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales, regionales de identidades discursivamente constituidas. Así es imposible separar al género de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene. (Butler (1990 [2007], pp. 45-46)

Pese a que esta naturalidad o estabilidad del género es imposible, según Butler (1990 [2007]), continuamente se busca o refuerza a través de lo que ella nombró como matriz de inteligibilidad heterosexual que desarrollaré con detenimiento a continuación.

## 1.5 Inteligibilidad de género y su relación con el deseo y la práctica sexual.

Judith Butler en sus textos *El género en disputa* (1990 [2007]) y *Cuerpos que importan* (1993 [2022]) desentraña lo que sería la matriz de inteligibilidad de género que rige las formas de generación y regulación de las identidades que se consolidó a partir de la Ilustración.

Desde ese momento histórico, en occidente, se buscó -decididamente- que los individuos fueran libres, reflexivos, coherentes y consistentes con una supuesta esencia, primaria e interna. Bajo esos ideales, explica Butler (1990 [2007]), se trazaron las condiciones para que el género -femenino o masculino- fueran reconocibles como “verdaderos” y por tanto “naturales” para la sociedad occidental.

Las formas en las que se busca brindar la apariencia de naturalidad son a partir de propender por una expresión coherente, consistente y acorde con lo normativo del género en el que se garantice la relación entre tres constructos de la identidad de género: el sexo, el deseo y práctica sexual. Estos constructos se configuran como una triada en la que cada aspecto tiene un orden simbólico específico y, a su vez, da consistencia a los demás. A continuación, la represento en modo metafórico como una gráfica a fin de ejemplificar su relación.

### Matriz de inteligibilidad heterosexual



(Elaboración propia, 2024)

Según Judith Butler (1990 [2007]), cada una de estas dimensiones es un orden simbólico-discursivo que, articulándose, construyen una ley que buscaba hacer coherente y continua la identidad tal como se viene promoviendo desde la Ilustración. Por una parte, se categorizan los cuerpos a partir de un esquema binario donde se catalogan rasgos -como los órganos sexuales externos- como de mujer o de

hombre; Butler (1993 [2022]) explica que esta división es artificial en la medida en que construye como binaria y opuestas las características físicas que no son, usualmente, tan disimiles. Pierre Bourdieu (2000 [2012]) señala en la misma vía que esta división binaria y jerárquica de los cuerpos es arbitraria en la medida en que es la consecuencia de un “programa social de percepción que se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al cuerpo en sí, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo” (pp.23-24).

Para Butler (1990 [2007]) el sexo supuestamente biológico se ha articulado con las construcciones identitarias de género debido a que a través de la construcción de un imaginario de un “sexo verdadero” se justifica la idea de la supuesta esencia o naturalidad del género hombre o mujer. En sus palabras:

el sexo exige una unidad artificial a una serie de atributos que de otra forma sería discontinua. Siendo discursivo y a la vez perceptual, el sexo denota un régimen epistemológico históricamente contingente, un lenguaje que crea percepciones al estructurar a la fuerza las interacciones mediante las cuales se advierten los cuerpos físicos. (Butler, 1990 [2007], p.203)

Esto significa que el sexo no es natural sino también construido por un régimen discursivo y de poder, como el género, debido a que el espectro de diferencias biológicas, que contienen no solo los órganos sexuales externos sino también internos y hormonales, no se presentan tan categóricamente distintos entre lo que concebimos como hombres y mujeres sino que son un amplio espectro de características donde cada cuerpo tiene un sinnúmero de especificidades que, bajo la fuerza regulatoria de la cultura, se simplifican y restringen solo a dos categorías para, así, justificar que el género, como construcción, se cimienta sobre una supuesta naturaleza “clara, verdadera y binaria” y no una ambigua y compleja del cuerpo (Butler, 1990 [2007]; Butler, 1993 [2022]).

Una vez las personas son inscritas en este primer constructo del sexo y se considera, socialmente, que están dentro de uno de los lados -femenino o masculino-, se van edificando los otros ejes de la identidad, a saber: el deseo y la práctica sexual.

En esta matriz que da los códigos para garantizar el reconocimiento a las personas, el deseo y la práctica sexual se convierten, de forma estricta, como exclusivamente heterosexual (Butler, 1990 [2007]). Es decir que, si un cuerpo es reconocido como “verdadero” de mujer, dentro de la matriz de

inteligibilidad se espera que tenga deseo, atracción y prácticas sexuales con sujetos que parezcan tener un cuerpo “claramente” definido como de hombre. Sobre este aspecto Butler (1990 [2007]) hace un énfasis ya que considera que este es el que da mayor consistencia de género por lo que es, quizás, más regulado y vigilado por el sistema discursivo de la identidad.

Para Butler (1990 [2007]) el deseo y la práctica sexual son “una organización históricamente concreta de poder, discurso, cuerpos y afectividad” (p.172); a través de una pedagogía y vigilancia de los cuerpos la heterosexualidad se instaura como norma para las identidades y, en consecuencia, para las interacciones. Por su parte Hernando ([2012] 2022) también afirma que una vez se establece en unas sociedades humanas una diferenciación radical y jerárquica entre los constructos de hombre y mujer es que la heterosexualidad comienza a promoverse como modelo interaccional prevalente en la vivencia del afecto y la sexualidad. Este modelo dicotómico de lo femenino y masculino como opuesto -pero complementario- trae como consecuencia la exigencia de la heterosexualidad (Hernando, [2012] 2022, p.172); así si un cuerpo “es de hombre” la consecuencia que se destinó para él sería desear sexo-afectivamente lo femenino y, a su vez, materializarlo en una práctica relacional con una mujer. A través de ese orden heterosexual y binario se promovía la apariencia de naturaleza de la identidad como unos actos, un deseo y una forma de ser que provenía, supuestamente, de un cuerpo específico con una información esencial.

Butler (1990 [2007]) afirma, sin embargo, que esta coherencia y consistencia entre los tres constructos en la identidad no terminan siendo encarnados por ningún sujeto debido a varias razones. Por una parte, porque ninguno de ellos proviene de una naturaleza sino de un orden simbólico que se materializa a través de actos, gestos y realizaciones que imitan unos constructos culturales que no tienen original, pues no existe una forma ni primitiva ni esencial en la que surjan las formas “originales” de realizar el deseo, el sexo y el género – pues todos ellos están fabricados por el discurso- teniendo como consecuencia que se produzcan continuamente variaciones sobre los constructos.

Por otra parte, algo que también impide que las personas alcancen la coherencia y la consistencia permanente en la matriz inteligibilidad heterosexual es que, al basarse en una dicotomía radical sobre lo masculino como diametralmente opuesto a lo femenino, ningún sujeto logra encarnar los tres constructos de forma coherente y permanente pues la humanidad, lejos de esta pretensión, no está tan diferenciada ni parcializada en entre esos dos aspectos (Butler (1990 [2007]); Hernando, [2012] 2022; Bourdieu, 2000 [2012]).

A pesar de que esta matriz de inteligibilidad heterosexual sea la norma discursiva que más incide en las formas de configuración de la identidad pues, según Butler (1990 [2007]), ningún sujeto se escapa de esa gramática cultural -incluso teniendo prácticas no heterosexuales-, enuncia formas en las que la matriz se amplía y flexibiliza permitiendo que más identidades logren, paulatinamente, el reconocimiento social y así, eviten la sanción y la exclusión. Describe que las maneras en las que se transforma, en cierta medida, esta matriz es a través de actos, gestos y realizaciones -o de la performatividad- que genere alguna de las siguientes cuatro opciones de la subversión: a) deconstruir dicotomías, b) propiciar diferencias múltiples, c) sobrepasar las referencias binarias d) propiciar la movilidad y el cambio. Bajo estas formas se podría hablar de identidades que subvierten o amplían la matriz de inteligibilidad heterosexual y promueven, por tanto, nuevas formas de la identidad humana (Butler, 1990 [2007]).

Tales subversiones de las normas que producen y regulan la identidad están, a su vez, en el marco de otros discursos que de alguna manera permean las leyes culturales que venían siendo hegemónicas. Para profundizar más en este punto y acercarme a las concepciones teóricas que uso en mi investigación, me detendré en un punto central; la construcción discursiva e histórica de la feminidad que me permita evidenciar cuáles son los tránsitos por los que se ha movilizado históricamente en las sociedades occidentales la identidad catalogada como femenina para detenerme en las formas en las que, según la sociología, se están configurando las identidades de las mujeres occidentalizadas de hoy que son las que, en últimas, intuyo que se están configurando de una forma particular a partir del perreo, baile de la música reggaetón.

### **Construcción de la feminidad y su sexualidad.**

La sexualidad, así como gran parte de las prácticas e instituciones humanas, es una construcción sociocultural que se ve generada, permeada, orientada, promovida, sancionada o detraída por discursos (Foucault, 1970 [2012]; Foucault, 1973 [2005]; Butler, 1990 [2007]). Cada época, en contextos territoriales concretos, contiene modos de producción y vigilancia de las subjetividades y las interacciones que se establecen según criterios culturales relativos a lo considerado como normal diferenciándolo de lo indeseable o anómalo (Bauman, 2007; Butler, 1990 [2007]; Illouz, 2014). Estas formas de producción y vigilancia de las subjetividades pueden ser agrupadas bajo el concepto de discurso que, en la perspectiva foucaultiana (1973 [2005]; 1970 [2012]); no se refiere únicamente a las maneras de decir o enunciar las cosas o las personas, sino que hace alusión a las ideas, prácticas,

normas, conocimientos, valores y relaciones de poder que se articulan a través de instituciones sociales, estableciendo así cierto orden o modo social de vivir.

Así, tanto la sexualidad como la feminidad, que podrían ser consideradas como unas de las modalidades o componentes de la identidad (Butler, 1990 [2007]), son construcciones discursivas que han sido constituidas y promovidas de manera distinta, como modelo o paradigma, según las épocas y los territorios donde son generadas o apropiadas (Butler, 1990 [2007]). Si bien hacer un recorrido histórico sobre las formas en las que se han construido las nociones de feminidad excede mis capacidades y propósito en este estudio, sí se hace menester esbozar algunas propiedades que han venido teniendo los discursos sobre ella a partir de la Modernidad y, específicamente, en sociedades occidentalizadas que son concretamente las que me permitirán comprender las relaciones que las mujeres jóvenes de Medellín establecen entre el *performance* del perreo con su configuración identitaria.

En el periodo histórico catalogado como Modernidad, se registraron profundos cambios sociales y culturales en Occidente entre los que destacan un debilitamiento del orden religioso y de los lazos comunales (Illouz, 2012) que ha motivado a que diversos autores como Zygmund Bauman (2001; 2007); Eva Illouz (2012) y Byung-Chul Han (2010[2019]); apoyados a su vez en los reconocidos Carl Marx, Max Weber, Emile Durkheim y Georg Simmel; a describir las transformaciones que comenzaron en la Modernidad y se agudizaron o acentuaron entre los siglos XIX y XX haciendo que denominaran a ese periodo que se extiende hasta hoy como Modernidad Tardía (Illouz, 2012), Posmodernidad (Han, 2010[2019]) o Modernidad Líquida (Bauman, 2001).

Estos autores coinciden en diferenciar en algunos aspectos la contemporaneidad con la Modernidad que es más antigua debido a que consideran que este período es uno en el que se agudizaron cambios que venían gestándose desde la Ilustración (Illouz, 2012); por una parte, el fortalecimiento del individualismo como modelo de la subjetividad (Han, 2010 [2019]; Bauman, 2001) y, por otra parte, la expansión de las lógicas capitalistas de consumo que permearon no sólo los ámbitos económicos y políticos sino también relacionales (Illouz, 2012; Illouz, 2020; Bauman, 2001).

Aun cuando los cambios sociales y culturales en Occidente durante la Modernidad fueron amplios y profundos, en lo que respecta a la sexualidad y a las construcciones sobre la feminidad hay asuntos muy relevantes a destacar.

En el primer tomo de *Historia de la Sexualidad*, Michel Foucault (1973 [2005]) argumenta que, en la entrada de la Modernidad, que sitúa en Europa Occidental durante el siglo XVIII, la sexualidad dejó de estar basada en normas religiosas y pasó a convertirse en un saber regulado por instituciones como el Estado y la ciencia emergente. Esto, según el autor, trajo consigo una proliferación de discursos sobre el sexo, una medicalización de la sexualidad y una constitución de marcos normativos sobre lo considerado como normal y anormal en las experiencias humanas que se vigilaban a través de algunos mecanismos entre los que se destacó la confesión, ya no a la institución religiosa sino a la médica. Bajo la idea de liberar la sexualidad de las contenciones religiosas, en la Modernidad se consolidaron nuevas formas de regulación bajo la ficción de estar liberándola de las opresiones teológicas (Butler, 1990 [2007]).

Como lo decía anteriormente, tanto la sexualidad, como el género siempre se encuentran insertos en los órdenes simbólicos y discursivos de poder. Esto implica que, a pesar de que en la Modernidad la sexualidad se ligó al ideal de libertad individual y se buscó desprender de sus usos y fines judeocristianos, ella continuó regida y definida bajo nuevos paradigmas que tuvieron su origen en la Ilustración con la exaltación de la racionalidad, la individualidad y, finalmente, el consumismo lo que transformó, a su vez, las entidades de poder que la regulaban y la promovía, dejando de ser la iglesia para ganar protagonismo el Estado, las ciencias y la escuela (Foucault, 1973 [2005]; Illouz, 2020).

En lo que respecta a la feminidad, los discursos occidentales premodernos de la sexualidad no se desarrollaron de forma tan amplia y explícita como sí se hizo con la catalogada como masculina; según Illouz (2020), en la Grecia antigua la sexualidad se concebía como una extensión del poder público de los hombres y con la llegada del cristianismo “la sexualidad de las mujeres se ligó exclusivamente al lazo heterosexual en la familia” (p.51). Así podemos ver como la sexualidad femenina se definía o configuraba en la lógica de la complementariedad con la masculina siendo los hombres como lo *uno*, con definiciones, intenciones y propósitos en la sexualidad y las mujeres como lo *otro*, con una naturaleza complementaria, receptiva (Butler, 1990 [2007]; Bourdieu, 2000; Illouz, 2020).

En el ingreso de Occidente al periodo de la Modernidad la transformación de los discursos sobre la sexualidad no se dio ni de manera tajante ni abrupta, si bien desde la Ilustración por el auge del individualismo y la exaltación de la racionalidad comenzaron a hacerse evidentes nuevas formas de concebir la sexualidad, muchas de las formas premodernas siguieron – y siguen- vigentes en muchas

de las sociedades (Illouz, 2020). Ahora, cabe preguntarse ¿es Latinoamérica, y específicamente Colombia donde se sitúa mi investigación, una región occidentalizada tras el proceso de colonización europea?

Si bien este debate tiene mucho de profundo y complejo, se ha llegado a la aseveración de que, en Latinoamérica, no se dio “un mero trasplante de la cultura europea, sino que en gran parte se dio una obra de fusión” entre tradiciones europeas, autóctonas de América y africanas (Quintero-Rivera, 2009). En lo que respecta a esta investigación, se hará énfasis en las hibridaciones culturales que tuvieron lugar en la música, sus bailes y las construcciones identitarias de género que en estos ámbitos se configuraron.

Sobre la presencia de la cultura occidental en Latinoamérica es relevante detenerse en diferentes momentos del siglo XIX, periodo en el que se escribieron y promovieron manuales de urbanidad y conducta ciudadana dirigidos a clases medias y altas e inspirados en textos europeos; en Colombia, concretamente, en un documento pedagógico de 1812 titulado *Nociones de urbanidad y buenas maneras* (Carreño y Cuervo, 1812 [2016]) se promulgaba que la valía de las mujeres se derivaba de su decoro y reserva con su cuerpo y sexualidad al punto de especificar como sancionable el que ellas, al despojarse de sus vestidos durante la noche “aparezcamos descubiertos ante los demás o ante nuestra propia vista” (p.75). Como se puede entrever, la sexualidad si bien fue promovida y regulada en este caso por instituciones estatales y educativas, en los territorios latinoamericanos siguió, también, siendo regida por discursos con fundamentos de la moral religiosa y colonial que se caracterizaba por restringir la sexualidad de las mujeres al ámbito exclusivo de la reproducción de la familia (Illouz, 2020).

Entre los siglos XVIII y XIX, en países occidentales, las actitudes hacia la sexualidad de la mujer y el hombre se estaban modificando “las mujeres fueron desexualizadas al llegar a creer ampliamente que eran de manera natural, innata y científicamente el sexo más casto y, por tanto, moralmente superior al de los hombres” (Illouz y Kaplan, 2020b, p.42).

Bajo instituciones como la medicina, la escuela, la familia y el Estado a través de sus políticas públicas de regulación de la población y la sexualidad de los ciudadanos (Foucault, 1973 [2005]) se promovió cierta sexualidad y se consolidó una noción de las formas femeninas como: pasivas, casta hasta el matrimonio, tímidas y proclives a la insatisfacción (Ángel, 2021). Contrario a ello, la sexualidad de las mujeres racializadas como las afrodescendientes o indígenas no fueron representadas

bajo los mismos guiones de la feminidad occidental de clase media y alta<sup>4</sup>, sino que fue concebida como una profundamente exotizada en la medida en que se consideraba que las personas negras e indígenas tenían mayor propensión a los impulsos sexuales o la incultura lo que llevó a objetivizar la sexualidad de ellas (Valdivia del Rio, 2008) o considerarla degradante para otras mujeres catalogadas como damas o doncellas. Estas creencias, además, legitimaron multiplicidad de violencias dirigidas a mujeres negras e indígenas debido a su supuesta “hiper-sexualidad” (Lugones, 2012).

Como se puede advertir, los discursos sobre la sexualidad femenina que existieron durante la Modernidad en Occidente, y en Latinoamérica como territorio occidentalizado -a través de la colonización- no fueron unívocos ni monolíticos en la medida en que, dentro de ellos, guardaban una diversidad considerable en razón de la clase, la etnia, la racialización -entre otras consideraciones- que hacían que fueran amplios y contradictorios lo que es, aún hoy, un rasgo característico de lo discursivo (Martín Criado, 2014).

Esta complejidad, diversidad y contradicción de los discursos occidentales sobre la sexualidad femenina se vio aumentada a finales del siglo XIX y durante todo el XX debido a cambios sociales, culturales y económicos profundos que agregaron, de manera decidida, nuevas perspectivas y mandatos a las consideraciones sobre la sexualidad de las mujeres (Caicedo, 2014).

En Colombia, por ejemplo, en la segunda mitad del siglo XX se vivió un periodo de secularización de la sexualidad más consolidado que el que se venía gestando desde el XIX al volverse el Estado como un nuevo promotor y regulador de la sexualidad. Según la socióloga Sandra Caicedo (2014) convergieron en el país como factores precipitantes de una transformación de la sexualidad de unas mujeres -las blanco-mestizas de clases medias altas-. Por un lado, el crecimiento de los grandes centros urbanos que pasaron tener de 11.500.000 habitantes en 1951 a 20.800.000 en 1973 (Arias, 2011, citado en Caicedo, 2024); así mismo, fueron condiciones que precipitaron una transformación profunda en los discursos sobre la sexualidad de las mujeres en el país:

---

<sup>4</sup> Diversas investigadoras como Sylvia Molloy (1998) y María de Fátima Valdivia del Rio (2008) han sostenido que las formas de regulación de la sexualidad de las mujeres en los territorios hispanoamericanos tuvieron una significativa diferenciación en términos de etnicidad, racialización y clases sociales. Las normas de conservación del honor de las mujeres excluían, desde un principio, a las de descendencia negra e indígena que, en países como el Perú, estaban excluidas en las formas de representación y conformación de lo que serían los Estados Nacionales desde el siglo XVIII hasta el XX (Valdivia del Rio, 2008 p.259).

los cambios en la estructura familiar fueron notorios con el incremento de índices de hijos nacidos fuera del matrimonio católico, las uniones de hecho, la participación femenina en sectores laborales y educativos antes limitados, los avances jurídicos a favor de las mujeres, las tasas de aborto y el acceso a métodos anticonceptivos. (Caicedo, 2024, p. 180)

Es por este fenómeno que se dio en muchas regiones de Occidente que autoras como Eva Illouz (2020) deciden demarcar un punto de diferenciación importante en los discursos sobre la sexualidad, en el que se desprendió aún más de la ética religiosa, llamando a ese periodo que se consolidó en el siglo XX como Modernidad Tardía. Dice la autora que en este periodo la sexualidad se convirtió, de manera más radical, en una práctica que “debía” regirse por razones más de carácter individual que social o familiar; también se exacerbó el dominio sobre ella de las ciencias *psici* y médicas, además de los mercados al concebirla como un impulso biológico (y por tanto no moral) que era “naturalmente” diferenciado entre hombres y mujeres. Además, contribuyó en este cambio de los discursos de la sexualidad, el surgimiento de una cultura de consumo que redefinió la sexualidad, especialmente la femenina, como un nuevo bien y mercado en materia de entretenimiento. Para las mujeres, a su vez, el ascenso del feminismo puso en boga el placer y la libertad sexual de las mujeres como un derecho y contribuyó, junto con la invención de la píldora anticonceptiva, a desligar de la sexualidad la reproducción, la familia heterosexual, y el amor (Illouz, 2012; Illouz, 2014; Illouz 2020).

Este punto de quiebre o transformación es fundamental para esta investigación pues consolida lo que hoy se describe como una sexualización de la identidad femenina que, se derivó, en cierta medida, del fortalecimiento del feminismo como movimiento político-académico y cultural y de diversos cambios sociales que convergen en las identidades contemporáneas. Pese a que desarrollaré este punto con más detenimiento en el siguiente apartado, cabe recalcar ahora que la libertad sexual empezó a ser más expresa durante ese periodo que lo que venía siendo a comienzos de la Modernidad y dejó de ser, de manera prevalente, un aspecto que debía contenerse -sobre todo en las mujeres de clase media y alta con el fin de mantener el estatus y el decoro-, para convertirse en un nuevo “atributo glamuroso del estilo de vida característico de las élites” (Illouz 2020, p.75).

La cultura popular, por su parte, a partir del siglo XX se ubica como una institución protagonista que promulgaba los nuevos discursos alrededor de lo normativo en las identidades de género y como uno de sus componentes la sexualidad (Illouz, 2020). En las modalidades de la cultura popular como la literatura, el cine y la música se empezaron a presentar los discursos “idealizados” sobre la sexualidad,

según Eva Illouz (2014b), en los productos de este tipo se daba -y da hasta hoy- un sentido de dirección a los sujetos, se les “dice claramente y sin ambigüedades: así es como deben hacerse las cosas” (p. 38).

La música, por su parte, es una de las modalidades de la cultura popular más extendida (Blanning, 2008 [2011]), y contribuyó en gran medida en los procesos de masificación de estas nuevas construcciones socioculturales sobre la sexualidad y la feminidad gracias a que es un “un sistema particularmente denso de significación [debido a sus múltiples] modos de narrar y de construir significado” (Ochoa, 2003, p.90).

En la cultura popular y especialmente en la música comienza a expresarse una tendencia discursiva sobre la sexualidad de las mujeres, que converge con la expuesta en otros medios de comunicación contemporánea, que algunas autoras han denominado como una de sensibilidad postfeminista (Gill, 2007; Díaz-Fernández, 2021). A continuación, me detendré en lo que podría considerar como uno de los rasgos más prevalentes en la identidad de muchas mujeres contemporáneas que me permitirá, posteriormente, comprender la función social del perreo en sus *performances*.

### **1.7 La feminidad en el contexto postfeminista.**

Los discursos sobre la sexualidad de las mujeres, como lo vengo mostrando, han presentado transformaciones significativas a lo largo de la historia y, especialmente, durante el siglo XX en Occidente (Illouz, 2020). La socióloga Eva Illouz, a través de diferentes libros (2012, 2014, 2014b, 2020), demuestra cómo la cultura de consumo, entre otros aspectos, transformó de manera decisiva la manera en la que se configuraban las identidades femeninas. Dice ella que a partir de los años setenta se consolida una nueva concepción del cuerpo feminizado asumido como “una unidad visual comercializable o una mercancía estética” (Illouz, 2020, p.147).

Estos nuevos discursos constituyeron marcos de regulación inéditos de la sexualidad de las mujeres, ya no orientado -exclusivamente- por la familia y la moral del decoro sino por la sexualización como nueva estructura que les brinda legitimidad social y reconocimiento (Illouz, 2014). En nombre de la individualidad y la libertad como atributos deseables se exigió a ellas, a partir de ese momento, la exhibición de su sexualidad, no como aspecto privado sino como producto con el que pueden generar valor simbólico y económico; así, en la contemporaneidad:

La femineidad es una representación visual que se sitúa en un mercado controlado por hombres, destinada a la mirada masculina y consumida por hombres. Si la sexualidad tradicional de las mujeres se intercambiaba por el dinero y el poder de los hombres, la sexualidad de las mujeres modernas se ubica en un mercado en el que la mirada masculina se apropia sin cesar del cuerpo sexualizado de las mujeres. Sin embargo, es mediante el ejercicio de la libertad que a las mujeres se les impone exhibir su sexualidad. (Illouz, 2020, p.153)

Si en los discursos premodernos uno de los atributos que brindaba mayor valor social y reconocimiento a las mujeres era la castidad, el decoro y la regulación sexual, en la Modernidad y en particular en la Tardía (a partir del siglo XX) la sexualidad exhibida se convierte para ellas en un nuevo modo de capital. Eva Illouz y Dana Kaplan (2020b) lo definen como “la capacidad que tienen algunos sujetos de aumentar su valor personal y obtener beneficios económicos de sus propias capacidades sexuales” (p.65). Para estas autoras la transformación de la sexualidad femenina como capital sexual es también producto de las lógicas neoliberales que disolvieron los marcos sociales de reconocimiento tradicional que antes eran más estructurados o delimitados y que volvieron los campos de reconocimiento social -que orientan las construcciones identitarias- en un proceso individualizado de competencia. El capital sexual, entonces, es una nueva forma de reducir la incertidumbre vital humana, una nueva forma de obtener reconocimiento y valor social al integrarse como forma de la identidad (Illouz y Kaplan, 2020b).

Este nuevo marco discursivo sobre la sexualidad femenina, aún siendo tan ampliamente difundido por medios de comunicación, publicidad y la cultura popular no ha llegado a borrar de forma definitiva las concepciones culturales que le antecedieron. Esto produce como efecto en las personas que constituyen su identidad a partir de los constructos de la feminidad, experimenten profundas ambivalencias y contradicciones en sus deseos y prácticas sexuales (Illouz, 2012) en los que se ponen en tensión los constructos conservadores con los neoliberales.

Los estudios culturales feministas han advertido de la creación de un nuevo discurso que ha pretendido resolver la ambivalencia cultural que existe actualmente en Occidente frente a las identidades femeninas. Como forma de “solución” cultural, ha emergido una nueva retórica que han catalogado como *postfeminismo* (Gill, 2007; Díaz Fernández, 2021).

En las configuraciones identitarias actuales se confrontan, según Martínez- Jiménez (2021), tres tipos de feminidades agrupadas en “neotradicional (complaciente, cuidadora, dependiente), neoliberalizada

(hiperindividualista, autosuficiente, emprendedora de sí misma) y feminista (igualitarista, empoderada, libre e interdependiente)” (p.373). Si bien todas las identidades, como construcciones discursivas, presentan contradicciones debido a la complejidad de constructos -como los de hombre o mujer- en los cuales se inscribe, las autoras denuncian que en la contemporaneidad las femeninas se ven expuestas a una mayor tensión en ese sentido debido a la diversidad de tendencias en los modos ideales de ser que se han venido configurando (Illouz, 2012; Illouz 2020).

El *postfeminismo*, entonces, para Rosalind Gill (2007) al articular las dinámicas de la sexualización y del capital erótico, junto con una reafirmación de las concepciones tradicionales de la sexualidad como pasiva y casta, ofrece una “solución” a la contradicción hibridando ambos constructos de la feminidad a través de una retórica específica.

El asunto que queda abierto es cómo esta retórica *postfeminista*, que se transmite continuamente a través de diferentes expresiones de la cultura popular, llega a concretarse en las identidades específicas de las mujeres para entender de qué forma se pone énfasis en la subjetivación sexual de las mujeres a la vez que se refuerzan ideales tradicionales sobre heterosexualidad (Gill, 2007); si bien la contradicción que aborda pareciera resolverse en los productos como la literatura, el cine y la televisión y la lírica de la música, se hace importante dilucidar cómo llega a tocar la materialidad de las relaciones humanas y convertirse en un modo de femineidad. Para esclarecer este punto se hace indispensable acercarnos al concepto de performatividad que para autores como Judith Butler (1990 [2007]; (1993 [2022])) es el mecanismo a través del cual se inscribe la subjetividad en los discursos de la época.

## **El baile de música popular latinoamericana y su función en la identidad performativa de género.**

### **1.8 Función social de las músicas populares latinoamericanas y la relevancia del baile.**

La música, como todo producto artístico, debe sus características y cualidades en gran medida a las condiciones históricas y sociales donde es producida y, sobre todo, donde es escuchada (Blaukopf, 1988). Los procesos de creación y recepción de las obras no están dados únicamente por las habilidades técnicas y expresivas de los artistas ni por la capacidad de otorgar valor estético del

público que las contempla, por el contrario, son producto de un intrincado histórico que a través de condiciones sociales, discursivas, políticas y económicas, que se relacionan en momentos y territorios específicos, trazan un camino tanto para las maneras de producción y expresión que adoptan los y las artistas como para las formas de recepción social de sus obras (Blaukopf, 1988).

Existen múltiples formas de reconstruir la historia de la música y sus diversas funciones sociales, aunque esta es una tarea difícil, si no imposible, debido a la complejidad del fenómeno del que pretende ocuparse que es quizás tan antiguo como la humanidad. Sin embargo, en textos canónicos como el de Tim Blanning (2011[2008]) que procuraron documentar la función social de este arte, se parte de las músicas del occidente europeo y, específicamente, comienza por a detallar las sonoridades y cantos que caracterizaron el periodo medieval. Se dice que, en ese momento histórico y región geográfica, la música tuvo una función litúrgica subordinada a los objetivos de la iglesia, de allí que lo que primaba era la belleza del cantus y la relación entre músicos y oyentes debido a que se cantaba en comunidad (Blaukopf, 1988). El lugar del compositor no existía entonces, por tanto, gran parte de las obras de la época fueron anónimas pues la creación sonora era una ofrenda, producto de la devoción y no de las cualidades de las personas que la gestaban (López, 2014, p.39). Alrededor del siglo XIII, comienza a aparecer la música profana, considerada así por su uso no alineado a la función religiosa hegemónica que tenía hasta entonces. Esta era interpretada por juglares y trovadores que, siendo parte de la nobleza, iniciaban la transformación del uso social de la música europea occidental, cantando ahora de forma expresiva, manifestando emociones humanas (López, 2014, p.44).

Posteriormente, en el Renacimiento, los cambios económicos, políticos, sociales y discursivos permearon también la producción musical y la función que ella ostentaba para las sociedades europeas de entonces. El arte en general cobró, durante este periodo, un especial protagonismo al reemplazar a la institución religiosa como la dadora de sentido de la vida humana, ubicándose como uno de los nuevos catalizadores de la experiencia (Suárez, 2021, p.83). En este periodo histórico, la música comienza a tornarse no sólo como un arte sonoro sino también como uno de carácter escrito, trayendo como consecuencia la división del trabajo entre compositores e intérpretes y un nuevo rol contemplativo que asumieron los oyentes del Occidente europeo (Blaukopf, 1988; Blanning, 2011[2008]). Estas nuevas características en las formas de producción y apropiación de la música occidental que se dieron en gran parte de Europa y que volvieron protagónica la escucha contemplativa -inmóvil- de las audiencias, la tendencia individualizadora en la ejecución musical

donde se diferenci6 el int6rprete del compositor y la relevancia creciente de la l6rica como expresi3n reflexiva, fueron fundamentales en el proceso hist3rico de emergencia de las m6sicas latinoamericanas.

Pese a que no existe el mismo volumen de informaci3n sobre las m6sicas de Am6rica previas a la colonizaci3n, sabemos que, tal como lo asevera John Blacking (1974) reconocido etnomusic3logo, no ha existido una sociedad sin alg6n tipo de organizaci3n humana del sonido con prop3sitos emocionales, est6ticos o simb3licos. No obstante, la carencia de registros documentales dificulta la reconstrucci3n de las sonoridades que exist6an antes del siglo XV, adem6s del rasgo epist6mico colonial que tuvieron por mucho tiempo los estudios de la cultura y la m6sica como el de D6az del Castillo (1496-1584 [1982]) que las consideraban como formas tribales de socializaci3n. Pese a esto, soci3logos de la m6sica como 6ngel Quintero Rivera (1999 [1998]) han aseverado que las m6sicas hoy catalogadas como latinoamericanas que emergieron tras la colonizaci3n tuvieron entre muchas funciones sociales una importante de favorecer el encuentro entre comunidades diversas y se estableci3, la m6sica y el baile, como una forma de comunicaci3n que antecedi3 los primeros discursos.

En la misma v6a, la antrop3loga Carmen Bernand (2014) asevera que la m6sica en Am6rica fue uno de los 6mbitos donde mayor cercan6a social y cultural se dio entre africanos esclavizados, nativos y europeos en la 6poca virreinal, debido a que la iglesia cat3lica integr3 en algunas de las festividades y ceremonias religiosas referentes sonoros ind6genas y africanos Adem6s, dicha instituci3n, durante su hegemon6a que se extendi3 hasta el siglo XVIII en gran parte del continente y sus Antillas form3 principalmente a negros y mestizos en m6sica volvi6ndose este 6mbito uno de los principales para el ascenso social y la libertad de las personas racializadas, en el marco de los par6metros simb3licos coloniales y cristianos.

La polifon6a que fue d6ndose de forma gradual hibrid3 entonces sonoridades mel3dicas europeas y, sobre todo, bases r6tmicas africanas que expandieron los bailes populares en distintas sociedades y principalmente, en las clases campesinas (Bernand, 2014); adem6s, el hecho de que gran parte de los m6sicos de la 6poca fueran descendientes de la di6spora africana incorpor3 de forma decidida al baile un aspecto er3tico que proven6a de los rituales de fertilidad (Quintero- Rivera, 2009) en los que, contrario a algunas tradiciones europeas, se exaltaba la movilidad del cuerpo acompa6ada de la sonoridad.

Durante el siglo XVIII, sin embargo, se registró una transformación en las dinámicas de la formación y difusión musical tras el debilitamiento de la iglesia como la institución promotora y reguladora de las festividades y ceremonias populares (Bernand, 2014). Este cambio dio una nueva concepción de la polifonía que venía dándose durante varios siglos y se acentuó una nueva forma de categorización de las músicas originadas tras la colonización llamándolas como folclóricas, pues se consideraba que eran un signo de la autenticidad o natividad de un pueblo, lo que servía como referencia en la construcción de las identidades colectivas que, posteriormente, serían uno de los bastiones en la conformación de las identidades nacionales de los Estados (Ochoa, 2003).

Aún en el aumento de la valoración de estas músicas, seguían siendo vistas, ellas y sus usos, como expresiones racializadas (Quintero-Rivera, 2004) que no debían replicarse por todos los sectores de una sociedad, pues algunas de ellas se pensaban que degradaban la moral de los grupos hegemónicos de América, como fue el caso de los ritmos Sacamandú y Chuchumbé (Carpentier, citado por Castro-Aniyar, 2020).

El rechazo a la expansión gradual de estas músicas y sus bailes se dio en gran medida debido a que al ser, muchas de ellas músicas afrodiaspóricas promovían un sentido simbólico y ritual que exaltaba la expresividad del cuerpo y este aspecto desafiaba en gran medida la tendencia individualista y contemplativa -inmóvil- que desde la Ilustración se venía promoviendo en las culturas occidentalizadas en las que ahora también se encontraba la hoy considerada Latinoamericana (Quintero-Rivera, 2009).

### **1.9 Tensiones entre el baile de pareja enlazada, los modales y la feminidad en Latinoamérica del siglo XIX.**

En el siglo XIX se consolidaron transformaciones profundas que venían gestándose desde el siglo anterior y que incidieron, de forma decisiva en las transformaciones de la música, el baile, su recepción y rechazo. Por un lado, se hace ineludible resaltar la influencia que tuvo, en principio, las nuevas conformaciones urbanas de los territorios que aumentaron en densidad de población (Vincent, 2020) y, posteriormente, la llegada de la era de la reproducción técnica que se originó con la invención del gramófono y la radio modificando de manera profunda la función social del arte (Benjamin, 2011 [1939]). Para el filósofo W. Benjamin (2011 [1939]) los nuevos instrumentos

tecnológicos que ampliaron la difusión del arte despojaron en cierta medida el valor ritual desplazándolo hacia el valor expositivo del arte, lo que significó que uno de los aspectos que más le comenzó a dar valor fue el nuevo carácter colectivo-masivo de las experiencias en el arte que, además, promovieran el placer y el goce estético.

Por su parte, la función social de las músicas latinoamericanas ya no solo contribuía en la constitución de identidades grupales muy particulares o acotadas a comunidades específicas, sino que también comenzaron a volverse más populares o masivas en su uso y apropiación social (Ulloa, 2005 [2014]). Surgen bailes comunales en áreas urbanas en los que emergen nuevas formas de interacción social que gracias a la abolición de la esclavitud que se dio en varias regiones de Latinoamérica y el Caribe también durante el siglo XIX “el ritmo pudo ser también liberado. El espacio tiempo de la corporeidad era mayor (...) el ritmo pudo ser mensajero y continente de las alegrías y de las melancolías” (Quijano en Quintero – Rivera, 2009, p.34).

El baile comenzó a ser un espacio protagónico en la socialización y en ellos se consolidaron los hibridajes culturales que desde el siglo XVI se venían gestando (Bernand, 2014). Empiezan a crearse nuevos géneros musicales, en su mayoría bailables, que compartían con las músicas europeas occidentales las características melódicas y armónicas y, de las tradiciones africanas, sumaban el ritmo y el protagonismo del cuerpo tanto en la interpretación musical como en el baile (Quintero – Rivera, 2009).

Las nuevas músicas latinoamericanas como el samba del Brasil, el tango de Argentina o el danzón en Cuba que inauguraron una forma del baile que hoy es una de las más extendidas globalmente en su uso, el de pareja enlazada (Ulloa, 2005 [2014]). Esta modalidad implicó trascender del baile de pareja con distancia y el de figuras muy común en las danzas del vals y el polca europeo y se combinó con bailes africanos como el maxixe, y el lindú que contaban con formas más íntimas y agudas en los movimientos, inaugurando una nueva forma de las figuras de las parejas que, por primera vez, entrelazaba los cuerpos (Ulloa 2005 [2014]).

Como ha de suponerse, esta modificación en el baile no fue ampliamente aceptada a pesar de su creciente acogida en los sectores populares latinoamericanos (Ulloa 2005 [2014]). En el mismo periodo histórico, en América, se venía dando una transformación cultural en relación con las formas de estratificación y jerarquización social; así como en Europa, el cambio de los modelos aristocráticos que acentuaban el estatus de las personas según su procedencia familiar o sanguínea que, en el

advenimiento de la Ilustración, supuso una modificación de este orden social en la medida en que el estatus ya no provenía exclusivamente de una “naturaleza heredada” sino que procedía de una adquisición o aprendizaje a través de lo que se catalogó como los modales de conducta o la etiqueta (Quintero – Rivera, 2009).

Los modales de mesa van a distinguir a los habitantes de los Burgos del campesinado rústico europeo. Pero en la América conformada por desiguales relaciones étnicas, más que en la mesa, será en el cuerpo, y en la conjunción de movimiento corporal con la aproximación corporal pública por excelencia: el baile en pareja (Quintero – Rivera, 2009).

Esta transformación cultural de Occidente fue de una relevancia trascendental para Latinoamérica y en particular en su música y bailes pues en esta región la nueva vigilancia sobre el comportamiento acentuó la estigmatización sobre el baile y en particular al de modalidad de pareja enlazada.

Tan es así que en el año 1853 el venezolano Manuel Antonio Carreño escribió el primer Manual de Urbanidad en español que se difundió en gran parte de las regiones de Latinoamérica y el Caribe como libro de instrucción sobre “buenos modales” y que se usó en las escuelas durante los siglos XIX y XX. En este texto que, en Colombia se llamó Nociones de urbanidad y buenas maneras (Carreño, y Cuervo y Barreto, 1812 [2016]) se hizo explícita la nueva forma de estratificación y segregación de las personas entre unas supuestamente civilizadas y otras bárbaras, segmentadas ya no solo a partir de la etnia y “procedencia racial” sino también –y sobre todo- por las formas en las que interactuaban y se presentaban en sociedad (Quintero – Rivera, 2009).

El control sobre el cuerpo, la contención de los impulsos y las pasiones fue uno de los pilares de esa educación civilizatoria urbana que buscaba asemejar el comportamiento de los latinoamericanos y caribeños burgueses y trabajadores al de los blancos europeos, distanciando cada vez más nuestras expresiones culturales de las tradiciones africanas e indígenas originarias (Quintero – Rivera, 2009).

Las danzas de pareja enlazada que el sociólogo Quintero-Rivera (2004; 2009) catalogó como mulatas fueron tan provocadoras durante el siglo XIX en amplias regiones de Latinoamérica y el Caribe que se consideraron una amenaza a los ideales civilizatorios bajo el supuesto de que disminuían el control racional e imponían el despliegue de las pasiones del cuerpo poniendo en “riesgo” por un lado el nuevo orden civilizatorio fundado en la razón, el trabajo y la individualidad y, además, también se consideró que ponía en riesgo el valor moral y el reconocimiento de las mujeres.

Los ideales del Carreño permearon tanto la sociedad que en un artículo de periódico de 1895 que se compila en *Misceláneas Históricas* decía sobre las danzas mulatas que:

Caminamos á paso de gigante á un abismo insondable con esas danzas de merengue con que hoy se divierte la buena sociedad de Puerto Rico. No es solo el pudor y la virtud (...) el mejor escudo de nuestras bellas; hay que evitar también el dominio de una pasión cuyas tristes consecuencias pueden tocarse bien pronto. (Citado en Quintero-Rivera, 2009)

Como ya había detallado en un apartado anterior sobre las construcciones de la feminidad, esta particular preocupación por la moral de las mujeres que se ve amenazada por los bailes enlazados latinoamericanos se enmarca también en los cambios de concepción de la feminidad en la cultura occidental europea que, según Illouz y Kaplan (2020b,) comenzó a representar a las mujeres – a las blancas- como desexualizadas, más castas y moralmente superiores. Esto es paradójico debido a que, justamente, durante muchos siglos en la misma cultura se representó la feminidad como asociadas a la impulsividad y la naturaleza, por tanto, con menor control de impulsos (Quintero-Rivera, 2009) como se siguió viendo a las mulatas, racializadas y mujeres populares de Latinoamérica.

Esto significa que durante este periodo decimonónico se promovió la castidad, el control de impulsos y la moralidad de las mujeres, especialmente las mujeres de clases altas y blanco mestizas que, dentro del nuevo ordenamiento de los Estados Modernos latinoamericanos representaban la integridad moral de la familia y por tanto de la sociedad. Por su parte, las otras mujeres, concebidas como más salvajes e impulsivas por su procedencia étnico-racial y limitado acceso a la educación formal donde se impartía la pedagogía de los modales, ellas desafiaban el orden social en la medida en que, a través de los bailes enlazados, con contacto físico y alusión erótica provocaban el gozo y la desregulación racional y laboral que regían los nuevos ideales civilizatorios del progreso moderno (Quintero-Rivera, 2009).

Así pues, los bailes de pareja enlazada de músicas populares latinoamericana se convirtieron en escenarios donde se expresaban las tensiones sociales de los valores hegemónicos y fueron presentando diferencias en las formas en las que participaban especialmente las mujeres pues en los salones a los que asistían las clases altas tendían a ordenarse bajo los parámetros de la cortesía, la modestia y la regulación moral (Quintero-Rivera, 2009); por ejemplo, las mujeres no bailaban más de dos piezas con el mismo pareja según como lo indicaba el libro de *Nociones de Urbanidad* (Carreño, y Cuervo y Barreto, 1812 [2016]) y, por otra parte, en los bailes populares de clubes sociales se

“manifestaba una más libre y espontánea sociabilidad, predominando el baile para la seducción y el intercambio corporal comunicativo” (Quintero-Rivera, 2009; p.126).

### **1.10 El baile y la performatividad de género.**

El movimiento de los cuerpos guiados por sonoridades tiene significados y es, por ello, una forma de comunicación no verbal compleja quizás tan antigua como la humanidad misma (Lynne, 1988). Esta se da a nivel cinestésico y emocional en la que se participa a nivel socialmente y donde experimentamos de forma particular nuestro propio yo -la manera en la que nos autopercebimos- y como percibimos al mundo y a los otros (Ulloa, 2005 [2014]; McClary, 1991 [2021]).

En los estudios de musicología se ha tendido a menospreciar el abordaje de las músicas bailables debido a un sesgo patriarcal que ha asociado lo mental a lo masculino y lo corpóreo con lo femenino y, por tanto, se han considerado a las sonoridades que incitan al movimiento como unas menos complejas, estéticas y relevantes (McClary, 1991 [2021]).

Además de esta subvaloración que se ha dado en la academia de las músicas bailables, los estudios de los bailes populares han sido aún más escasos pues se les ha separado de las danzas como formas supuestamente más estilizadas y artísticas del movimiento (Ulloa, 2005).

Otro de los aspectos que ha incidido en que los estudios sobre el baile sean pocos en comparación con los de las danzas y los de la música clásica occidental es que los bailes poseen un componente espontáneo que en muchas danzas no se da ya que estas últimas tienen a presentar una narrativa coreográfica muy definida (Lynne, 1988); además, los ámbitos donde se da la danza y el baile suelen ser diferenciados, el primero se desarrolla usualmente en escenarios que demarcan límites entre artistas y espectadores y el baile se da, las más de las veces, en espacios de festividad cotidianas (Daniel, 1995).

Pese a que el baile se puede considerar como un acontecimiento sin réplica, donde cada encuentro es singular, en realidad dentro de él se ponen en juego códigos de significado que son comprensibles para los grupos que frecuentan los lugares de baile o que recurren a ellos como modo de socialización. En palabras de Alejandro Ulloa (2005) el baile de música popular contiene:

códigos que, como sabemos, hacen parte de una gramática, aunque en este caso no se trate de una norma escrita sino de unos dispositivos quinesésicos y proxémicos con los cuales se regula la interacción del bailable. Dicho código constituye un saber productivo, una capacidad para actuar, para desempeñarnos comunicativamente en determinados contextos. Pero se trata de un saber práctico, un conocimiento más intuitivo que teórico, más sentido que pensado, un saber hacer que marca los diferentes movimientos del cuerpo en la ejecución del baile y que regula la performatividad corporal. (p.42)

En particular los bailes de música popular latinoamericana, que suceden bajo la modalidad de pareja enlazada como el yambú, el guaguancó y la salsa, están codificados de tal forma que reproducen una cartografía performativa que resuena con un orden de género en los que se abordan principalmente temas de seducción y de competencia (Daniel, 1995; Ulloa, 2005).

En estos bailes es común que la interacción de la pareja se dé bajo un modelo binario de interacción que diferencia, en ocasiones de manera radical, lo concebido como femenino de lo masculino y estableciendo sobre ellos un modo heteronormado de interacción (Lynne, 1988b).

Así pues, el baile de música popular se constituye como un acontecimiento contingente, delimitado simbólicamente, espacial y temporalmente, en el que se configuran identidades de género a través de un performance. Así, la performatividad que se pone en juego en los bailes constituye un orden debido a que ella “no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto; como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler, 1990 [2007]; p.17).

En la salsa, por ejemplo, que se baila en modalidad de pareja enlazada, se ha registrado que quien elige la pareja de baile, quien dirige la secuencia de los movimientos y quien marca los grados de proximidad entre los cuerpos es el sujeto que se inscribe en la masculinidad (Quintero, 1999 [1998]; Ulloa, 2005) lo cual guarda coherencia con las gramáticas culturales de interacción y cortejo que ha regido las relaciones entre hombres y mujeres en los ámbitos del amor y la sexualidad heteronormada (Illouz, 2012; Illouz, 2020). Igual sucedió con el tango durante décadas -y prevalece aún hoy- aunque se hayan modificado algunas de sus codificaciones en las Milongas Queer (Liska, 2018).

Debido a esto es que se puede afirmar que, en el baile popular latinoamericano, aun siendo un acontecimiento espontáneo que lo hace difícil de reproducir, pues cada escena tiene sucesos singulares

que no se replican, simultáneamente en el baile se trasciben formas de interacción, prácticas y gestos que perduran y se replican en otros escenarios delimitados temporalmente que van configurando una cartografía que es, en síntesis, un orden performativo de género, pues tal y como lo afirma Susan McClary (1991 [2021]) en la música y su práctica social del baile los individuos aprenden, replican, y a su vez transforman, los comportamientos de género que prevalecen en su época y cultura.

Con esto que denomino como orden performativo intento referirme a los mapas de interacción que habitualmente se van estableciendo en los lugares de baile. Liska (2018) describe, por ejemplo, que en los lugares de tango se establecen zonas de interacción por edades y niveles de experticia de los bailarines así como su género y vinculación sentimental con parejas presentes en las salas; por su parte, en la salsa que se baila en Cali, Colombia, Ulloa (2005) describió ubicaciones en razón, también de la experticia del bailarín y su identidad de género.

En estas músicas y bailes que he nombrado que se dan en modalidad de pareja enlazada, guarda, entre muchos otros, un elemento común, y es como lo mencioné en líneas anteriores su origen en el periodo histórico decimonónico en regiones Latinoamericanas y del Caribe (Quintero Rivera, 2004); esto ha incidido, quizás, en que las formas de la interacción y roles femeninos y masculinos resuenen con los discursos conservadores de la feminidad. Sin embargo, como espero dilucidar a través de diversas académicas y académicos, en la música y en el baile no sólo se dan las continuidades en los órdenes de género, sino que también se gestan fisuras que transforman, o mejor decir amplían y subvierten, la realidad social de quienes participan del acontecimiento.

En el baile se construyen realidades concretas, delimitadas espacial y temporalmente, que tienen su piedra de toque en las experiencias identitarias de los sujetos que mueven su cuerpo en el ambiente sonoro (Frith, 1996 [2003]). No todas las experiencias que suceden con la música permanecen fuera de los límites de su acontecimiento y no por ello son realidades falsas o menos verdaderas (Frith, 1996 [2003]).

De este modo, los bailes de música popular son acontecimientos de carácter lúdico y comunicativo en los que se configuran ciertas identidades de género que no necesariamente permanecerán fuera del espacio y tiempo donde emergen. Según el sociólogo Simon Frith (1996 [2003]) esto se debe a que la identidad es móvil, y se entiende más como un proceso relacional que como una cosa fija y acabada. En la misma vía J. Butler (1990 [2007]) ha caracterizado la identidad de género como una múltiple de

temporalidad social constituida debido a que “toda identidad es débilmente formada y se da a través de la reiteración y, en consecuencia, es una regla que nunca puede interiorizarse” (p.241).

Debido a estas particularidades de la identidad y su relación con la música y el baile es que se puede afirmar que en el acontecimiento del movimiento de los cuerpos se repite o reproduce el sistema de género y, a su vez, se amplía y singulariza. Cada colectividad produce permutaciones propias que provienen también del universo simbólico complejo donde habitan que inciden en las configuraciones identitarias que se configuran tanto adentro como afuera del acontecimiento del baile.

En la contemporaneidad, por ejemplo, con la emergencia de nuevos ritmos musicales y también con la exaltación de otros discursos sobre las identidades, los géneros y las sexualidades se han registrado importantes transformaciones en los bailes latinoamericanos de pareja enlazada (Liska, 2023). Si bien siguen teniendo una connotación primordialmente erótica, las formas en las que se asume la femineidad, la masculinidad, sus diálogos e interacciones son en gran medida diferente a las que se venía dando en los bailes del siglo XIX. A continuación, detallaremos algunas de las permutaciones que se han evidenciado en uno de los bailes de música popular más extendidos en Latinoamérica, el tango.

### **1.11 El caso del baile del tango.**

El tango y las interacciones que se dieron con él en Buenos Aires Argentina, según la etnomusicóloga Mercedes Liska (2018), son un buen ejemplo de la capacidad de la música, o de la utilización que los grupos hacen de ella, para crear nuevas realidades y transformar dinámicas sociales existentes.

Según la autora, el tango que tuvo gran importancia en las periferias urbanas de Buenos Aires a finales del siglo XIX, presentó una revitalización llamativa en la década de los 50 del siglo XX. Si bien seguía siendo un género musical que se bailaba de manera privilegiada por colectividades populares, su consumo se extendió por diversas ciudades del país lo que promovió dentro del baile de parejas nuevas formas de establecer jerarquías según la clase, la racialización, el género y la sexualidad. A modo de ejemplificación, Liska (2018) describe como en los bares de Milonga las personas se ubicaban en el espacio según géneros y clases sociales; si bien todas las personas asistentes bailaban, las interacciones se daban entre personas de la misma clase que se reconocían por la ubicación que tenían en el espacio de la milonga y por códigos estéticos que les diferenciaban. Así, a pesar de coincidir en un mismo espacio e ir interactuando con la misma sonoridad, las relaciones estaban

delimitadas a ciertos códigos que para la época eran profundamente relevantes como la pertenencia a una clase social y la identidad de género.

Pese a que esta jerarquización o división al interior de los bares de milonga, Liska (2018) explica que la codificación del tango – que ella lo cataloga también como performance- promovía fuertes micropolíticas heterosexuales y clasistas se vieron desafiadas a principios de los dos mil por unas nuevas formas de interacción del baile que se inauguró en la apertura de las Milongas Queer en las que mujeres bailaban en pareja sin ajustarse a los códigos de feminidad y masculinidad como diametralmente opuestos y establecían hibridaciones de estos constructos identitarios en las prácticas e interacciones entre cuerpos.

En estos espacios de socialización tanguera, numerosas mujeres de Buenos Aires acudieron y constituyeron nuevos códigos de interacción en el baile que no se regían por los estándares anteriores de la feminidad y la masculinidad heteronormada en la que los hombres eran los sujetos de la iniciativa y guiaban la interacción dancística, sino que se estructuró una nueva forma de baile homoerótico que tuvo, según la autora, importantes efectos en las identidades de las mujeres, y en otros ámbitos sociales y culturales del país.

Liska (2018) atribuye a esas nuevas formas del baile que se dieron en las Milongas Queer las transformaciones identitarias y su legitimación social en diversos sectores de Argentina que, posteriormente, dieron pie, sumado a otros factores, a la apertura nacional al matrimonio igualitario que se tornó Ley en 2010 haciendo de la Argentina el primer país de América Latina en legalizarlo.

Esta relación que establece Liska (2018) entre el tango, su baile, y los cambios sociales es comprensible si partimos de la premisa que propuso Simon Frith (1993 [2003]), en la que dice que la música no es una manera de expresar ideas sino un modo de experimentar el mundo y a nosotros mismos y, por tanto, un acontecimiento donde se encarnan ideales, a través de la construcción situada de la identidad a través del performance. Esto significa que, en el caso del tango, en la época de los dos mil en Buenos Aires, existían ya ideales de interacción -en ámbitos públicos- no heterosexual que a partir del acontecimiento performático del baile de la música tango, tuvo lugar como realidad vivida para algunas colectividades, dentro de unos marcos temporales y territoriales específicos. El encarnar esos ideales, que fueron transgresores en la cultura hegemónica de la época, facilitó y promovió una especie de normalización y legitimación de prácticas erótico-afectivas que, antes del baile no heteronormado del tango parecía imposible de considerarse como realidad (Liska, 2018).

Para Frith (1993 [2003]) en la escucha y el baile de los géneros populares las personas viven una experiencia particular de su identidad debido a que se asume un performance específico en el contexto de las canciones, para él en la música popular y sus bailes las personas realizan ideales culturales - sobre todo en relación con los asuntos del género y la sexualidad-, es decir que lo que se baila y se canta no se representa de forma homologa una realidad que le preexiste o que está fuera de ella, sino que se experimenta una identidad específica -que guarda continuidades y también discontinuidades con otras identidades en las que el sujeto se inscribe- que también es real, en unos marcos espaciales y temporales concretos.

Este poder social de la música y el performance del baile de pareja enlazadas también es posible justificarlo si comprendemos que, al constituirse como un acontecimiento que integra de manera tan radical el cuerpo, la cultura y la interacción de grupos, contiene en su ontología un poder de sostenimiento de normas sociales e identitarias y, a su vez, una capacidad de disolverlas, transgredirlas o ampliarlas (McClary, 1997).

Este poder del baile de la música y en particular de la latinoamericana popular ha hecho que sean uno de los productos culturales que más inciden en las configuraciones identitarias (Blanco, 2018), sobre todo en una época en la que se ha exacerbado la demanda de reconocimiento de las identidades (Ana de Miguel, 2021) donde se hibridan de manera compleja cuestiones como el género, las sexualidades, las nacionalidades, la racialización, la etnicidad, las clases y, la música con sus bailes ha facilitando el reconocimiento social de ellas.

Ahora bien, quizás no todas las músicas latinoamericanas han ganado la misma relevancia como fenómeno social, como es el caso del reggaetón que ha sido criticado de forma aguda por distintos sectores entre los que destacan el político (Negrón- Muntaner & Rivera, 2009; Jaramillo, 2019); el de la opinión pública (W Radio, 2021; Espinal, 2021) y el académico (Gallucci , 2008; Martínez, 2014); sin embargo, cabe preguntarse si esta música en particular, y las prácticas de baile que se efectúan con ella, inciden también en las configuraciones identitarias y de ser así, de que modo lo hace.

### **1.12 Aproximaciones académicas al performance del perreo.**

En algunos ritmos de origen afrocaribeños del siglo XXI que se han expandido por distintas regiones de Latinoamérica -y el mundo-, como el reggaetón, las formas de acople de la pareja no se dan de

frente sino de espalda, la parte del cuerpo que gana protagonismo es el culo (Lucio, 2023); tal variación se ha atribuido a la influencia del baile africano de Costa de Marfil llamado Mapouka que permeó algunos bailes de América en los que, además del perreo se han identificado el twerk y el dance hall (Viñuela, 2021); otra de las particularidades que se ha descrito del perreo es que el centro y dirección del movimiento de la pareja está usualmente centrado en el rol femenino que establece, también los grados de proximidad (Viñuela, 2021; Liska, 2023;) y eso, en comparación con los bailes latinoamericanos del siglo XIX supone una variación relevante.

El baile de reggaetón se ha denominado perreo debido a la figura tradicional que configuran las parejas mientras baila donde, usualmente, las mujeres asumen una posición inclinada y de espaldas y los hombres están erguidos y en contacto con la cadera de su dupla, asemejando la forma visual que adoptan algunos caninos al aparearse. Este término se volvió tan común en las comunidades hispanohablantes que, la RAE la incluyó recientemente en el diccionario definiéndola como:

1. m. Baile que se ejecuta generalmente a ritmo de reguetón, con eróticos movimientos de caderas, y en el que, cuando se baila por parejas, el hombre se coloca habitualmente detrás de la mujer con los cuerpos muy juntos (Real Academia Española, 2023)

Así como el uso extendido del término se ha popularizado, tanto la opinión pública como la academia ha emitido interpretaciones y valoraciones del perreo. En un artículo publicado por Dulce Asela Martínez Noriega (2014) doctora en sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, se aseveró que el baile del reggaetón expresaba asimetrías de género donde “la mujer asume un rol pasivo y sumiso, mientras que el hombre es quien porta el rol dominante y activo” (p.64). Esta mirada común también en la opinión pública ha encontrado, en discusiones recientes, una interpretación contraria donde se lee el baile del perreo como una interacción en la que se promueve la agencia sexual de las mujeres al punto de considerarla una apuesta feminista. En uno de los artículos publicado en el medio de comunicación digital Ethic, se afirmaba que:

El cuerpo femenino se representa también como una realidad sexuada, pero a diferencia del pensamiento misógino tradicional, se dota de agencia. De forma que no se presenta el cuerpo femenino simplemente como el resultado de la diferencia sexual, sino como una posibilidad de relación y de contacto con el otro. Es en este contexto donde cabría situar esa reivindicación del perreo o del derecho al perreo en clave de género. (Loola, 2022, párr. 4)

Si bien las reflexiones sobre este baile abundan, la ausencia de investigaciones empíricas puede deberse, por una parte, a las brechas generacionales y culturales entre investigadores y jóvenes que bailan reggaetón (Espinal et al., 2024) y, por otra parte, a la ausencia de métodos etnográficos específicos para el perreo que permitan describirlo en densidad como ha sucedido con otros bailes latinoamericanos como la salsa (Ulloa, 2005; Quintero-Rivera- 2009) y el tango (Liska, 2018).

Existen pocos acercamientos empíricos al perreo que, tienden más a reflexionar de manera general sobre el baile que a hacer descripciones densas específicas de cómo ocurre en un territorio específico tal como sucedió en el emblemático libro de Geoffrey Baker (2001) titulado *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana* en el que asevera que:

A pesar de que el baile reggaetón tiene el poder de liberar a los participantes de las normas sociales dominantes, parece ser en la esfera del movimiento corporal donde la cubanización es más evidente. La danza reggaetón refleja y construye el ambiente específico y sexualizado de La Habana del siglo XXI, pero como danza transgresora de origen africano sobre el ritmo de la habanera, esta “revolución del cuerpo” muestra claros ecos de la historia cultural de Cuba. (p. 138)

Si bien estas reflexiones son muy interesantes, hace falta indagar por el detalle profundo del orden performativo que se construye en el perreo que permita, a su vez, analizar las relaciones que las y los jóvenes establecen con sus identidades de género. De allí que se hiciera necesario crear un método para investigar este baile que, aun siendo un acontecimiento de carácter espontáneo, contiene un orden performativo en el que las y los jóvenes ponen en práctica “un saber más intuitivo que teórico, más sentido que pensado” (Ulloa, 2005).

Pues muchos de las y los académicos que se han ocupado del perreo han tendido a emitir aseveraciones moralizantes y apresuradamente concluyentes sobre los roles de las mujeres en el baile, esto lo hacen, probablemente, por lo que la musicóloga Pilar Ramos (2010) ha criticado de manera audaz y es que, según ella, el prisma de los estudios de género o feministas que se ocupan de la música y el baile tiende a dicotomizar el análisis, reforzando las antinomias de victimismo o liberación de las mujeres, lo cual es contraproducente debido a que subestima logros, desalienta iniciativas de cambio o invisibiliza jerarquías patriarcales que aún pueden persistir en los acontecimientos del baile de la música popular latinoamericana y en especial en el reggaetón y el perreo como su performance.

En coherencia con este postulado es que se hacen necesarias investigaciones, como esta que estoy desarrollando, que tiendan al abordaje del fenómeno de la música y el baile desde perspectivas que hagan justicia a su complejidad y que no tiendan a dar miradas simplistas o moralizantes que, lejos de aportarnos a la comprensión, nos restringen el acercamiento; Ramos (2010) propone no sólo una ampliación de la perspectiva de abordaje sino que también sugiere un cambio en los objetos tradicionales de estudio de la musicología yendo ahora hacia “el público en general y las mujeres en particular” (p.20) y también a las practicas sociales asociadas.

Bajo este estado del conocimiento del perreo es que consideré indispensable construir para esta investigación un método denominado Etnoperreo que me permitiera describir el orden performativo que encarnan las y los jóvenes durante el baile del reggaetón, identificando las características ambientales de los lugares y las definiciones del acontecimiento, las formas prevalentes en las que se configuran las parejas o tríos de baile y los códigos erótico-afectivos que se ejecutan en la interacción cuando se perrea. Si bien este método, que detallaré a continuación se elaboró en Medellín- Colombia, sirve de base para realizar pesquisas en otros territorios donde se considere relevante superar las posiciones dicotómicas sobre el perreo que lo catalogan de forma simplificada como un baile emancipatorio o, del otro lado, como uno de subordinación permitiendo develar las complejidades del perreo y su función social en las configuraciones identitarias juveniles de género.

### **Etnoperreo: un método para investigar el performance al ritmo del reggaetón.**

En las ciencias humanas y sociales existen pocos métodos que permitan investigar de forma rigurosa el baile de músicas populares debido a que, por una parte, es un acontecimiento que entrelaza la gramática cultural con la espontaneidad lo que hace difícil documentarlo y, por otra parte, debido a que no ha gozado de gran valoración académica como sí lo ha tenido la danza, considerada como una modalidad del arte (Ulloa, 2005). Por tanto, el estudio de bailes populares latinoamericanos no cuenta con una tradición académica robusta que se ocupe de él de forma prolífica en muchos territorios y son escasos

los referentes de estudios que le aborden, especialmente a los populares nacientes en áreas urbanas que no cuentan con un carácter atribuido de exotividad como sí lo han tenido los bailes folclóricos que no se consideran industrializados sino autóctonos al “reflejar” lo que se piensa como la identidad originaria de un pueblo (Ochoa, 2003; Ulloa, 2014).

Esto es importante enunciarlo, antes de dar entrada a la construcción metodológica que conceptualizo como “Etnoperreo”, pues justifica la necesidad con la que me encontré de construir un procedimiento metódico propio a fin de ocuparme del perreo, un fenómeno en cierta medida inexplorado por la ciencia, a excepción de los estudios de Liska (2024) y Morad (2016)<sup>5</sup>, en el que los sujetos interactúan mediados por las sonoridades del reggaetón.

Esta propuesta metodológica que construyo se enmarca, en primera instancia, en el paradigma interpretativo en el que se abordan los procesos sociales y culturales como construcciones configuradas por prácticas y sentidos (Briones, 1996). A su vez, el método afín al paradigma interpretativo y a los propósitos de esta investigación doctoral es el cualitativo-etnográfico debido a que contiene estrategias comprensivas, abiertas y descriptivas de recolección e interpretación de datos empíricos obtenidos a través de la observación participante, las entrevistas y los grupos focales (Flick, 2004).

Estas coordenadas sirven de base para situar mi estudio dentro del marco general de la ciencia y en particular de las perspectivas de pesquisa de carácter interpretativo; no obstante, estos ejes no alcanzan para esclarecer cómo me acerqué a mi fenómeno de estudio. Uno de los aspectos más importantes fue retomar la concepción del perreo como un acontecimiento. Desde la perspectiva de Singer (1955) los acontecimientos cuentan con varias características relevantes que, si bien las mencioné previamente en los referentes teóricos del baile, se hace necesario volver sobre algunas de ellas. La primera es que son fenómenos en los que hay una clara identificación de un inicio y

---

<sup>5</sup> Estos estudios si bien analizan el baile del perreo, en el caso de Liska (2024) se enfocó en performance de conciertos, protesta social, artistas del género y agrupaciones de danza de twerk más que en bailes espontáneos nocturnos de la música de reggaetón y, por su parte Morad (2016), se centró en bailes de diversos géneros, entre los cuales incluyó el reggaetón que se daba específicamente en discotecas gays de distintos países entre los que no incluyó a Colombia. Debido a estos motivos y a que, además, estos autores no describen en sus textos un procedimiento concreto para analizar el performance del perreo específicamente, es que consideré más oportuno basarme en la metodología de análisis de la salsa propuesto por Ulloa (2005) y del tango por Liska (2018) que desarrolla con más detalles cómo observar un baile espontáneo que acontece en áreas urbanas y que fueron, por tanto, los más idóneos para fundamentar mi metodología denominada Etnoperreo.

un final, a su vez cuentan con un programa de actividades que le son característicos o que se espera que sucedan dentro de él, además participan grupos de *performers* quienes interactúan cumpliendo ciertas prácticas comprensibles para los otros y tienen un lugar y una ocasión (Singer, 1955); tales condiciones que conforman un acontecimiento son las que lo hacen susceptible de ser comprendido y descrito a través de métodos cualitativos y, específicamente los de tipo etnográfico.

Esto es significativo al momento de pensar un estudio etnográfico del perreo en Medellín, pues tal fenómeno sucede siempre en lugares determinados -discotecas o fiestas barriales-, con personas que se presentan con una estética común, que conocen y eligen el reggaetón como uno de sus géneros musicales predilectos y repiten ciertos rituales de interacción que, entre los asistentes, conocen y conservan de forma reiterada proponiendo sobre ellos, también, algunas variaciones singulares.

En México, por ejemplo, Martínez (2017) describió a los jóvenes reguetoneros como un colectivo que construye memoria colectiva en torno a la apropiación de espacios urbanos, como la estación del metro Morelos, donde su forma de vestir con ropas anchas, maquillarse con colores fuertes y formas particulares de desplazarse y ubicarse en el espacio público configuraban una presencia colectiva que comunica acerca de sus realidades juveniles. De modo similar, López Cano (2015) analizó los sonideros mexicanos mostrando cómo, a través del baile, emergen corporalidades y estéticas alternativas a la normatividad heterosexual que generan visibilidad y reconocimiento social en el espacio urbano. Estos trabajos evidencian que los bailes urbanos latinoamericanos son prácticas estéticas y musicales cargadas de significados, pero también condensan tensiones culturales que inciden en las formas de socialización, en las identidades y en la producción de los cuerpos.

En el caso de Colombia, y particularmente de Medellín, no existen aún estudios académicos que describan los elementos estéticos distintivos de quienes bailan reggaetón, ni hay investigaciones o informes de prensa que describan que en el país quienes escuchan reggaetón -a diferencia de quienes lo producen- se configuren como un colectivo autodenominado “reguetonero”, como sí ocurre en México. No obstante, las prácticas de interacción asociadas al reggaetón en Medellín merecen mayor exploración académica, dado su potencial para revelar las complejidades de un fenómeno sociocultural urbano en expansión.

Aunque no existen investigaciones metodológicamente consolidadas sobre el perreo que sirvan de guía directa, mi construcción se nutre de propuestas etnográficas previas aplicadas al estudio de otros bailes populares urbanos dentro de la etnografía contemporánea. En particular, retomo las experiencias de dos trabajos de referencia en el campo: los estudios de Mercedes Liska (2018) sobre el tango y los de Alejandro Ulloa (2005) sobre la salsa. Ambos investigadores desarrollaron aproximaciones etnográficas que integran tres instrumentos centrales; la observación participante, las entrevistas en profundidad y los grupos focales; trabajando tanto con bailarines profesionales como con aficionados, y ajustando los procedimientos metodológicos a sus respectivos campos de conocimiento: la etnomusicología en el caso de Liska y la lingüística social aplicada a las prácticas musicales en el de Ulloa.

Inspirada en estas experiencias, mi diseño metodológico se enmarca dentro de la etnografía contemporánea y se orienta a comprender, desde un enfoque interdisciplinar, la performatividad de las identidades en contextos musicales urbanos latinoamericanos. Para ello, implementé el marco metodológico y reflexivo general de la etnografía corta o focalizada, y seleccioné tres instrumentos de recolección de datos que fui entretrejiendo de manera flexible y analítica: las entrevistas con actores estratégicos del circuito del perreo -como DJs o empresarios que facilitaron el acceso a los establecimientos-; las observaciones participantes en distintos perreaderos de Medellín que documentaba en diario de campo, fotografía y video; y los grupos focales con mujeres jóvenes que eligen el reggaetón como su género musical predilecto y que perrean de manera habitual.

En conjunto, estos procedimientos conforman una metodología que, si bien se sustenta en algunos principios generales de la etnografía antropológica, adapto su diseño y su foco analítico al estudio del perreo como acontecimiento performativo y fenómeno cultural inexplorado por la academia colombiana desde una perspectiva interdisciplinar, focalizada en los bailes urbanos latinoamericanos y situada bajo perspectivas epistemológicas feministas. Por ello, asumo el atrevimiento nominal de denominar mi propuesta como Etnoperreo, pues se trata de una propuesta inédita para el estudio específico del perreo.

### **Características generales de un estudio etnográfico, punto de partida para la construcción del Etnoperreo.**

La etnografía, se podría aseverar, es uno de los paradigmas de investigación más antiguos en los modos de producción de conocimiento, así se haya formalizado apenas en el siglo XIX dentro de la antropología, pues la práctica de observar, interactuar y describir grupos humanos con particularidades culturales es mucho más antigua que la constitución de la etnografía como método científico (Olivos y Norma, 2022).

En los momentos de consolidación, la etnografía estuvo ligada a la necesidad de la antropología de estudiar culturas consideradas primitivas, exóticas o en extinción, en un esfuerzo por delimitar su campo de estudio y justificar la formalización de la disciplina a fines del siglo XIX (Guber, 2010). Según Geertz (1973), la antropología surgió como un esfuerzo por comprender “tribus indias, en las islas del pacífico y en las comunidades africanas y que luego se sintió animada por mayores ambiciones” (p. 33). Este enfoque dio a la etnografía clásica, como herramienta casi exclusiva de la antropología, un perfil de estudio de los grupos humanos remotos que exigía de parte de los científicos una inmersión absoluta en el contexto investigado a fin de captar con el mayor detalle y riqueza analítica la cosmovisión cultural del grupo estudiado y así poder comprender desde la ciencia el universo imaginativo de los nativos en territorios remotos y contrastar sus cosmovisiones con leyes generales de la organización humana y animal (Geertz, 1973; Stocking, 2003).

Como se puede advertir, en los orígenes de la etnografía ella estuvo vinculada a un impulso colonial que buscaba documentar y clasificar modos de vida considerados “primitivos” o en vía de desaparición frente al avance de la modernidad occidental, tal y como explica Guber (2010), esta sistematización del trabajo de campo se desarrolló en un contexto en el que “élites profesionales y científicas se lanzaban a lugares de difícil acceso o a vecindarios pobres (...) en parte para ‘rescatar’ modos de vida en vías de extinción ante el avance modernizador” (p. 10). El objetivo no era tanto comprender en sus propios términos las cosmovisiones de los pueblos estudiados, sino más bien ordenarlas dentro de un marco interpretativo eurocentrado que consolidaba la distancia entre el observador ilustrado y el otro exotizado.

Sin embargo, a medida que el sistema colonial y los modos de producción del conocimiento se transformaron, también lo hizo la etnografía que comenzó a convertirse en un esfuerzo intelectual centrado en la interpretación de significaciones contenidas en las prácticas, los gestos,

las interacciones y en la reflexividad del investigador. Geertz (1973) marcó un punto de inflexión al proponer que la etnografía, al ser la forma de conocimiento de la antropología social, no debía entenderse como “un simple conjunto de técnicas de recolección de datos, sino como una práctica interpretativa basada en la descripción densa” (p. 20). Según él, la cultura puede concebirse como una “urdimbre de significación tejida por el hombre, y el análisis cultural debe ser una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (p. 24). En este sentido, el trabajo etnográfico en la antropología no consiste en registrar hechos objetivos, sino en elaborar interpretaciones de las interpretaciones que las personas hacen de su propio mundo (Geertz, 1973).

Esta perspectiva supuso un desplazamiento del ideal científico clásico -centrado en el descubrimiento de leyes universales- hacia un ideal interpretativo, donde “ya no se trata de generalizar a través de casos particulares sino generalizar dentro de éstos” (Geertz, 1973, p. 37). El interés se trasladó del establecimiento de leyes a la comprensión de contextos significativos, transformando la etnografía en una herramienta útil no solo para conocer culturas lejanas, sino también para estudiar la propia cultura. Como señala el mismo autor, “la antropología puede ejercitarse en la cultura de la cual ella misma forma parte y, en efecto, esto ocurre cada vez en mayor medida” (Geertz, 1973, p. 28) así el autor no utilizara ni teorizara la etnografía *insider*, ya advertía, cerca a la década de los ochenta, su uso creciente.

En este orden de ideas, la expansión metodológica de la etnografía hacia otras disciplinas sociales respondió, en parte, al cuestionamiento del modelo epistemológico de la universalidad y del conocimiento objetivable del otro remoto y primitivo. Por su parte Guber (2010) considera que, con este giro, la tarea de “familiarizarse con lo exótico terminó por exotizar lo familiar” (p. 33). Este desplazamiento obligó a los investigadores a reconocer su propia historicidad, pues “la presencia del investigador constituye la situación de interacción” (p. 31) y, en consecuencia, el investigador se convierte en el “principal instrumento de investigación y producción de conocimientos” (p. 32). En este marco, la reflexividad -entendida como la conciencia crítica del papel del investigador en el campo que hace explícita su interpretación teórica y subjetiva de las realidades- se vuelve central para la producción del conocimiento etnográfico ya no solo en la antropología sino también dentro de otras ciencias sociales y humanas (Guber, 2010).

De este modo, el énfasis en la reflexividad como elemento central de la etnografía permitió transitar de una visión holística y colonial de la cultura, en la que se buscaba capturar la vida diaria, el comportamiento típico y la estructura social a una perspectiva centrada en la comprensión situada e intersubjetiva de una cultura con dinámicas particulares no restringibles a leyes universales (Guber, 2010).

Luego de este giro reflexivo, y gracias a él, surgió -además- la necesidad de emplear la etnografía en campos aplicados, como la investigación en salud, el diseño o contextos corporativos, necesidades que condujeron al desarrollo de métodos adaptados a requisitos de tiempo y aplicabilidad más concretos, dando lugar a lo que se conoce hoy como etnografía focalizada o etnografía a corto plazo (Trundle y Phillips, 2023).

Aunque su duración es breve, la etnografía focalizada compensa el tiempo con intensidad, recurriendo a estrategias deliberadas y densas de producción de datos -como el uso de video y el diálogo teórico constante- en la que se hilan continuamente datos sobre modos de pensamiento de los colectivos -a través de entrevistas y grupos focales- con sus modos de acción -con observaciones y documentación en diario de campo, uso de la fotografía y el video- y se contrasta con posiciones subjetivas y saberes teóricos del investigador (Pink y Morgan, 2013). Además, una característica central es que trabaja con preguntas de investigación concentradas y previamente delimitadas, a diferencia de la apertura exploratoria de la etnografía clásica en antropología (Trundle y Phillips, 2023).

Otro rasgo clave en las etnografías focalizadas es la relevancia de los investigadores internos o *insider* quienes poseen conocimiento previo del contexto cultural estudiado lo cual facilita la focalización de la investigación que transcurre en unos marcos temporales y financiero más delimitados que muchos de los dispuestos en etnografías de la antropología clásica (Trundle y Phillips, 2023). Este enfoque desafía la visión tradicional del científico social como observador externo, mostrando que la cercanía con el campo puede generar comprensiones profundas sin perder rigor analítico.

Esta nueva perspectiva convierte a la etnografía en un modo de trabajo de campo pertinente para el estudio de fenómenos culturales delimitados temporalmente, como las danzas, los bailes o las prácticas musicales urbanas que si bien son acontecimientos que se ligan a los universos

imaginativos de las sociedades, contienen prácticas e interacciones dotadas de sentido que les son singulares y asombrosas, acotadas temporalmente.

Desde la perspectiva de Geertz (1973), el trabajo etnográfico en el marco de la antropología social supone: la observación atenta de las prácticas y gestos habituales de las personas, el reconocimiento de los destinatarios de esas acciones y la interpretación de los mensajes que tales prácticas transmiten en contextos de interacción determinados. Siendo así, en el marco de un estudio interdisciplinar y focalizado, la etnografía podría convertirse en una herramienta - reflexiva y técnica- para investigar acontecimientos socioculturales en los que emergen prácticas e interacciones con sentido -tal y como lo propone Geertz-, aunque no necesariamente se esté dando cuenta de la cosmovisión “imaginativa general” del colectivo sino de la densidad profunda aunque delimitada de sentidos imbricados en un acontecimiento acotado y específico, como lo son los bailes de músicas populares.

Utilizar la metodología etnográfica, así se ejecute por fuera de la antropología, supone entonces para una investigación como la mía, en la que me ocupo del performance del perreo, un ejercicio de interpretación y de “desconocimiento metódico” (Guber, 2010, p. 43), mediante el cual, en mi rol como investigadora, aprendo a suspender -o hacer explícitas- mis certezas y categorías previas para acceder a la perspectiva del grupo investigado y ponerlas en discusión, sosteniéndome en un proceso flexible de reaprendizaje continuo (Guber, 2010).

En la propuesta que realizo del Etnoperreo, entonces, acojo la etnografía como modo de reflexión, de perspectiva crítica centrada en las prácticas y en develamiento de sus sentidos que modelan la interacción humana en colectivos, para así comprender las (re)definiciones identitarias que produce un performance en el contexto sonoro del reggaetón. Y en este sentido, me distancio de un uso de la etnografía como enfoque antropológico que indagaría por el “universo imaginativo” general del colectivo el cual supera las posibilidades de este estudio y, sin embargo, no lo convierte en una etnografía fallida o insuficiente sino en una acotada o de apertura al campo, construida desde adentro, bajo la perspectiva parcial de una investigadora de Medellín que desde el 2002 escucha y baila reggaetón y que pretende, luego de culminar este trabajo, seguir investigando en el mismo campo con esta tesis aperturado.

Así, la etnografía que utilicé no se limita a un conjunto de técnicas de recolección de datos y de registro como lo son: la observación participante con anotaciones en diario de campo con

fotografía y video, los grupos focales y las entrevistas individuales; sino que las asumo como un modo reflexivo de producción de conocimiento de perspectiva interdisciplinar, en el que se comprenden los sentidos y efectos de las prácticas y modos de interacción colectiva. A través del registro cualitativo y de la escritura misma de este informe de investigación -la tesis doctoral-, busco hacer visible el proceso cognitivo que amplió mi mirada no solo al acontecimiento del perreo sino también a mí misma como investigadora. En este ejercicio, transcribo e interrelaciono las notas de campo tanto de lo observado, así como de las interpretaciones que elaboran las mujeres participantes sobre sus prácticas; además, identifico y explicito las relaciones conceptuales y sus contrastes con el acontecimiento social del que me ocupo: el perreo en Medellín. De este modo, me ajusto a lo que Guber (2010) considera los rasgos más distintivos del método etnográfico: la reflexividad, la apertura, la flexibilidad y la explicitación del proceso interpretativo; aunque me distancio de las pretensiones antropológicas de la descripción densa del universo imaginativo del colectivo pues no me ocupo aquí de la cosmovisión y modos de vida de los jóvenes de Medellín que escuchan reggaetón sino solo de los sentidos asociados al performance de las mujeres durante el perreo y de la manera en la que lo encarnan en discotecas específicas de la ciudad.

Esta concepción es especialmente fértil para estudiar los *performances* como los de los bailes populares latinoamericanos, donde el cuerpo se constituye como el principal vehículo de saber y comunicación. En este sentido y antes de desarrollar el Etnoperreo como propuesta metodológica, se hace necesario situarlo dentro del campo más específico de la etnografía del baile popular latinoamericano.

## **2.1 Etnografía del baile popular latinoamericano.**

Si en el apartado anterior planteé que la etnografía contemporánea, utilizada por otras ciencias sociales diferentes a la antropología, se ha desplazado de la descripción de cosmovisiones generales hacia la interpretación situada y acotada de prácticas significantes, en este apartado busco inscribir la etnografía en el estudio aplicado del baile popular latinoamericano.

El baile, entendido como acontecimiento social y performativo, constituye un campo privilegiado para la etnografía de las prácticas, gestos, interacciones y afectos donde el cuerpo se

convierte en una especie de texto que se escribe y lee colectivamente. Desde esta perspectiva los aportes de Mercedes Liska (2015; 2018; 2024) como Alejandro Ulloa (2005; 2014) resultan fundamentales, pues permiten pensar el baile no solo como una expresión estética sino como una práctica cultural que articula comunicación y producción de sentido mediada por la música.

Ambos autores coinciden en considerar el baile de música popular como un acontecimiento lúdico, altamente significativo en su valor social dentro de las colectividades modernas y urbanas latinoamericanas, que se distingue de otras experiencias artísticas debido a que presenta una durabilidad delimitada en el tiempo y una ubicación específica en el espacio y el territorio que da particularidades a su realización, similar a como describe Singer (1955) los acontecimientos; además, ambos autores insisten en resaltar como uno de los aspectos más característicos del baile es su carácter altamente codificado. En palabras de Ulloa (2005) este posee:

códigos que, como sabemos, hacen parte de una gramática, aunque en este caso no se trate de una norma escrita sino de unos dispositivos kinestésicos y proxémicos con los cuales se regula la interacción bailable. Dicho código constituye un saber productivo, una capacidad para actuar, para desempeñarnos comunicativamente en determinados contextos. Pero se trata de un saber práctico, un conocimiento más intuitivo que teórico, más sentido que pensado, un saber hacer que marca los diferentes movimientos del cuerpo en la ejecución del baile y que regula la performatividad corporal. (p.42)

Con el fin de comprender la función social del perreo en la configuración identitaria y su orden performativo en mujeres jóvenes de Medellín, se me hizo indispensable construir un método propio que me permitiera describir el orden performativo del baile y con él, poder identificar y analizar la relación entre las prácticas e interacciones durante el perreo con las identidades que las mujeres jóvenes producen.

Con este fin recurrí, principalmente, a las elaboraciones que Alejandro Ulloa (2005) construyó para la comprensión del baile de la salsa en Colombia, realizando sobre su propuesta ajustes que consideré inevitables a fin de flexibilizar un instrumento de observación que me permitiera captar con la mayor amplitud lo que sucede en el acontecimiento del perreo y su estrecha relación con las identidades de género. Ulloa (2005) propone que para analizar el baile de la salsa se deben contemplar aspectos como la posición de la pareja enlazada como la forma privilegiada de baile de músicas populares latinoamericanas y, a partir de esta priorización del

análisis, él deriva los códigos kinestésicos que contemplan a) la invitación a bailar; b) el acople de las manos; c) acople pies; d) secuencia de pasos; e) movimientos en sincronía; y el código proxémico que se refiere a la configuración de las distancias entre los cuerpos y los tránsitos de proximidad y los sujetos de incitación y regulación del contacto. Como cuarto elemento de análisis del baile, Ulloa (2005) declara la importancia de hacer también observación de las partes del cuerpo que intervienen decisivamente en el baile y, finalmente, establecer la correspondencia entre los pasos y la estructura rítmica de la canción.

Esta propuesta de Ulloa (2005) supone un ejercicio de operacionalización, una observación que mapea las prácticas corporales en el baile; aun siendo una guía en el observar que es flexible - como él mismo lo plantea- sí busca establecer una cartografía general de lo que sucede en los bailes urbanos de salsa en Cali y que, por su perspectiva acotada y estructurada, se corresponde con los modos de observación participante que se sugieren dentro de las etnografías focalizadas; pues no realiza una descripción y comprensión de todo lo que pasa dentro la fiesta de salsa sino de las prácticas que significan en relación -únicamente- con el baile de pareja enlazada y las interacciones más “estructuradas” por lo evidente de su reiteración. Tan es así que en la descripción que hace Ulloa (2005; 2014) del baile de salsa como un lenguaje del cuerpo, no aborda prácticas que también podrían aparecer dentro de las fiestas como: los modos de brindar o ingerir alcohol, las formas y momentos de desplazarse a los baños, la manera en la que entran y se ubican los grupos de baile en la pista; él, al centrar su mirada en la comunicación profunda que establecen los cuerpos de las parejas cuando bailan salsa, nos regala una interpretación de lo que podría ser una pequeña galaxia -profunda y compleja- dentro de un gran universo que es el mundo de la salsa.

Como él mismo lo sugiere, el baile de la salsa tiene la función social de producir placer en sus bailarines al sincronizar los cuerpos con los ritmos sonoros (Ulloa, 2005) lo que justifica el énfasis en la observación de los acoples del cuerpo, las sincronías en pasos, movimientos y sonoridad y justifica su priorización en la observación e interpretación de estas prácticas y el descarte del análisis de otras formas de interacción que si bien pueden ser relevantes no se ligan tan estrechamente con su propósito de estudio.

Para el caso del perreo, puedo afirmar que comparte algunas similitudes con la salsa, como el ser urbano, el desarrollarse principalmente en parejas, el propiciar prácticas y contactos de

proximidad entre los bailarines; pese a ello, en el perreo suceden algunas prácticas que le diferencian, como por ejemplo que la modalidad de baile de la pareja no es entrelazada frente a frente sino de espalda, también que la sincronización no sugiere ser un fin en el movimiento de las parejas sino el movimiento erótico y los roles femeninos suelen tener mayor protagonismo (Liska, 2024) al ser en ellos donde se determinan, en mayor medida, la sucesión de los pasos o el aumento del erotismo.

El aporte de Ulloa (2005) al método propuesto de Etnoperreo estriba en que él delimitó regiones de análisis del baile popular como lo son: la forma en la que se acopla la pareja en el baile, los movimientos como gramática discursiva de interacción, y la relación entre los cuerpos que bailan con el ambiente sonoro que rodea, limita e incita a ciertos usos del *performance* específico del baile y esto es valioso en la medida en que permite ordenar -y focalizar- el proceso de observación y comprensión del fenómeno, aspecto que es fundamental a fin de describirlo en un lenguaje escrito. Cabe señalar, a su vez, que tal taxonomía del baile que facilita su descripción es un proceso arbitrario, aunque no por ello caprichoso, en la medida en que ordena un acontecimiento que sucede de forma compleja, híbrida y espontánea.

La propuesta de ordenamiento de la observación del baile de la salsa que construye Alejandro Ulloa (2014) se enmarca en la semiótica que él domina al ser lingüista social. Bajo esta perspectiva, hay un énfasis en la identificación de las condiciones prácticas del baile que son producidas a partir de un sistema de signos y símbolos que se expresan a través del movimiento. Bajo las perspectivas de la performatividad que utilizo en esta investigación para describir y comprender el perreo y las configuraciones identitarias que en él se producen, también se hace protagonista el cuerpo, su movimiento e interacción como un lenguaje o matriz de sentido aunque en este caso no lo asumo como uno que expresa los signos y símbolos de la identidad sino que los reinterpreto como el proceso a través del cual se performa -y por tanto se configura de manera eventual- una identidad de género a partir de la práctica del perreo pues en concordancia con los postulados de Butler (1993 [2022]) sobre la identidad, la implicación de los cuerpos en las interacciones intersubjetivas tienen una capacidad productiva, más que expresiva y, bajo este prisma es que asumo que las formas en las que se perrea (re) producen identidades de género a través del *performance* del baile.

Como vemos, ambas perspectivas de análisis del baile, la semiótica y la performativa, toman el acontecimiento del baile como uno de carácter discursivo/corporal que contiene significados culturales que circulan en las relaciones intersubjetivas; de allí que se justifique la utilización de la observación participante como primer recurso metódico en el marco de la etnografía focalizada. Sin embargo, en lo que respecta a la interpretación o descripción de esta experiencia del baile por parte de las y los bailarines, bajo la orientación semiótica habría un énfasis sobre los signos que justifican ciertos movimientos y, por otro lado, desde la perspectiva de la performatividad que utilizo aquí, iremos tras prácticas que se evidencian en los gestos, actos y relaciones que configuran la identidad de género de las mujeres. Esto quiere decir, en otras palabras, que asumo el baile del perreo no como un acontecimiento expresivo de un sentido que le antecede o que se manifiesta a través del cuerpo, sino que lo comprendo como una práctica relacional que inscribe a los sujetos, en particular a las mujeres que perrean, en unas identidades de género singulares.

Este aspecto es muy relevante y es el que justifica que mi método, si bien bebe de los postulados etnográficos con los que Ulloa (2005) describió la función social de la salsa, en mi investigación que se enfoca en el perreo hago énfasis en aspectos singulares de este baile que me permitan comprender la relación que el performance tiene con las configuraciones identitarias de género.

Con el fin de aclarar y detallar aún más este punto de partida en mi metodología, considero indispensable mencionar que Ulloa (2005), por su parte, concibe el baile de la salsa y muchas otras modalidades de baile popular y folclórico urbano latinoamericano como una forma de representación o mimesis de otros ámbitos de la vida colectiva. Por ejemplo, el evidente carácter erótico de muchas danzas mulatas de nuestros territorios las considera, en cierta medida “imitativas de la seducción erótica o el coito” (Ulloa, 2005, p.27), además de la relevancia de la imitación del baile de la salsa del ritmo de la música que se simula con el movimiento de los pies y las manos de los bailarines. Por su parte, sociólogos de músicas populares como Simon Frith, que resuena con teóricos de la identidad posestructuralista como Judith Butler (1993 [2022]) que utilizo en mi proceso investigativo, discute posturas similares a las de Ulloa (2005) en relación con las experiencias musicales y argumenta que “la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una

experiencia -una experiencia musical, una experiencia estética- que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva” (Frith, 1996 [2003], p.184).

Ulloa (2005) por tanto, hace énfasis en su diseño metodológico de tipo etnográfico focalizado de observación de la salsa, en la relación entre el cuerpo, los movimientos y la sincronía de los pasos que ejecuta la pareja de bailarines, con el ritmo y la melodía de las canciones, en su libro *El baile como lenguaje del cuerpo* (2005). Incluso grafica los pasos típicos que observa y experimenta en primera persona en los salones de salsa en la ciudad de Cali, y los relaciona con las sonoridades, también recurrentes de las canciones icónicas que suenan en los clubes.

Por mi parte, al centrarme en el performance del perreo como un acontecimiento que configura identidades delimitadas temporal y espacialmente, agudizo mi atención en su dimensión intersubjetiva. Es decir, en las prácticas que la pareja de baile -y en particular las mujeres- ejecutan como un modo de realizar una identidad que se materializa a través del cuerpo, especialmente desde una parte que asume un papel protagónico: el culo (Liska, 2024). Ese movimiento compartido con sus parejas va construyendo una forma de experimentarse a sí mismas y al mundo, una experiencia que dura lo que dura una fiesta en la que suena principalmente reggaetón.

Al situarme en el marco de la etnografía focalizada aplicada a bailes urbanos latinoamericanos, priorizo una de las prácticas más significativas del perreo -aunque no la única dentro del acontecimiento-. Por ello, no profundizo en la relación entre los movimientos y los sonidos del reggaetón, ni elaboro cartografías de los desplazamientos en las discotecas, ni analizo las dinámicas de consumo o las interacciones entre empleados y clientes. En cambio, describo e interpreto, desde mi experiencia como investigadora *insider* y a partir del contacto con mujeres que perrean, aquellas prácticas que ellas mismas reconocen como centrales en el baile: interacciones lúdicas y corporales que se vinculan directamente con la identidad que se (re)configura durante la fiesta.

De ahí la relevancia que tuvieron los grupos focales en mi trabajo de campo, pues me permitieron a partir de la triangulación interpretar los hallazgos de las observaciones participantes y afinarlas, además de facilitar la identificación de los “actos con significado” - aquellos que se dirigen a alguien y, en su ejecución, producen un sentido compartido- y diferenciarlos de lo que Geertz (1972) denomina tics: conductas espontáneas que no generan

efectos intersubjetivos; concepción que guarda consonancia con la definición butleriana del performance como modo ritualizado de actuar en contexto que reproduce una norma (lo que la hace similar cada vez que se ejecuta) pero que nunca se replica con exactitud debido a que surge de un constructo cultural y no de una naturaleza fija o calcable (Butler, 1990 [2007]); . Así, la articulación entre las observaciones, los grupos focales y las entrevistas hizo posible ir más allá de la mera descripción de la conducta para acceder a las estructuras de significado que las sostienen.

De este modo, el Etnoperreo parte de la guía de observación que Ulloa (2005) propone para la salsa -en la que se describen partes del cuerpo implicadas y formas de acople entre parejas-, pero se distancia de su búsqueda de resonancia entre movimiento y sonoridad. En mi método, el énfasis está puesto, más bien, en los efectos que los movimientos del perreo -dados en las interacciones lúdicas e intersubjetivas- producen en las configuraciones identitarias de género. Estas no imitan ni reflejan identidades externas al acontecimiento del baile, sino que emergen en él y, por tanto, se disuelven fuera del perreo.

El Etnoperreo, entonces, se construye en la intersección entre una etnografía de enfoque interdisciplinario, que asume la reflexividad y la parcialidad situada como principios productivos de conocimiento, y una perspectiva focalizada aplicada al baile popular, que reconoce en el cuerpo y en unas prácticas particulares como lo son el baile de pareja enlazada un lugar de producción social. Al articular ambas dimensiones, el Etnoperreo se convierte para este estudio en una metodología que no sólo describe prácticas corporales, sino que interpreta los modos en que esas prácticas producen y transforman identidades de género en contextos urbanos contemporáneos como el de Medellín.

## **2.2 Conocimiento situado**

Otro aspecto fundamental en mi propuesta del Etnoperreo, que considero también un punto de partida, es la base epistemológica que asumo desde las perspectivas feministas de la investigación que proponen Haraway (1995) y Harding (1996). Es fundamental reconocermelo como investigadora con mirada parcial debido al lugar social específico desde el cual comprendo el fenómeno del perreo y su relación con la identidad. En primera instancia, asumirme como mujer de Medellín, nacida en 1990, que ha crecido en paralelo al fenómeno del reggaetón en la ciudad ha implicado asumir que esta música y sus prácticas me han acompañado desde que tenía

doce años y aún hoy hace parte de mis escenarios vitales; de allí que el perreo antes que hacer parte de mi pregunta de tesis doctoral, estuvo en mí como un lenguaje del cuerpo.

Si bien la experiencia subjetiva del investigador con el fenómeno se ha tendido a considerar como un obstáculo en la investigación debido a que, se supone, empaña las perspectivas de los grupos en los cuales el etnógrafo se inserta, ha sido muy discutida esta perspectiva debido a que la comprensión de la objetividad como quien mira desde afuera despojándose de sus prismas subjetivos es imposible (Liska, 2015). Se propone, en las epistemologías feministas, la búsqueda de una objetividad situada en la que se reconozca, describan y contemplen los lugares de comprensión de quien investiga, asumiendo así que lo que se pueda decir sobre la realidad social no es todo de ella sino algo específico, delimitado por el punto de acercamiento e interpretación de quien observa (Haraway, 1995; Harding, 1996) lo cual guarda consonancia con el carácter reflexivo de la etnografía a través de las cuales no se buscan hallazgos o conclusiones que sean un reflejo exacto de lo que se supone acontece en la realidad a modo de “una fotocopia de la realidad” lo que se pretende más bien es hacer “una buena radiografía del proceso cognitivo” (Guber, 2010, p.71) que hila el investigador.

Así, el fenómeno del perreo no sólo me interesa por el vacío del conocimiento que existe en la academia sobre él, sino que me llama la atención por la relevancia subjetiva que ha tenido en mi vida; preguntarme sobre el perreo y la identidad de las mujeres habla de las participantes de mi investigación, pero también y, sobre todo, de mí como sujeto que escucha y baila reggaetón. Nacer y vivir en la considerada capital mundial del reggaetón (Mykhalonok, 2020) facilitó mi acercamiento a los implicados en el fenómeno, a acceder a la experiencia del reggaetón que se edifica en Medellín y acercarme a las y los jóvenes no como foránea, radicalmente extraña, sino como partícipe habituada al acontecimiento del baile del perreo lo que facilitó la confianza y apertura tanto mía como de las y los participantes.

Cabe mencionar que, si bien tanto ellas como yo conocemos la ciudad y, en gran medida, las prácticas del perreo, nuestras experiencias tienen matices y diferencias importantes que fui paulatinamente haciendo conscientes y explícitas durante el proceso reflexivo de la investigación. Las edades de las personas que van a perreaderos al momento de mi investigación es menor a la que yo tengo como investigadora y esto es relevante debido a que si bien en Medellín se baila reggaetón desde el 2002 (Soto, 2016) es un fenómeno altamente cambiante

debido a la transformación acelerada de la cultura contemporánea en la que la música popular y sus prácticas son gran muestra de la aceleración de los tiempos de hoy (Frith, 1996 [1998]).

Es por esto que para mí el perreo es un acontecimiento enigmático, aunque familiar; he vivido muchas de las prácticas que allí suceden, pero hay otras que son para mí inéditas. Mi lugar como investigadora implicó reconocer mis perspectivas y experiencias y, declararlas para hacer contraste con lo observado y conversado con las mujeres.

Además de ser de Medellín y de ser una investigadora nacida en los años 90, he estado inmersa principalmente en ámbitos de socialización de la ciudad donde acuden personas de estratos socioeconómicos medio, medio-alto; lo cual hizo que mi acercamiento al perreo en sectores populares de la ciudad fuera el más novedoso, en comparación con mi experiencia previa. A su vez, mi formación e inmersión en movimientos feministas de la ciudad, hizo que en mi investigación tuviera, como es habitual, preconcepciones sobre los significados del perreo en las configuraciones identitarias de las mujeres, aspecto que es uno de los más confrontados y cuestionados en el transcurso de mi tesis en el que, como se espera desde las epistemologías feministas (Haraway, 1995) y la reflexividad etnográfica (Guber, 2010), las nociones propias se pongan en diálogo, contrastación y flexibilización a partir de las realidades de los otros dando lugar a un nuevo conocimiento que hibrida tanto las nociones de quien investigada como las del fenómeno investigado.

Hacer evidente las tensiones de poder epistémico y teórico que se ponen en juego en la comprensión de un fenómeno como el perreo de reggaetón fue un desafío y un propósito emocionante. Para Haraway (1995) este es uno de los mayores retos de las epistemologías feministas, poner en evidencia las dinámicas de poder que subyacen en la construcción del conocimiento, de allí que para mí fuera fundamental desafiar los lugares de verdad-poder no solo en la aplicación de los instrumentos con otras personas, sino también y en gran medida, en las reflexiones teóricas que construyo a partir de los datos donde aparecen líneas de análisis que pueden llegar a ser simplistas o dicotómicas, interpretando el perreo como un acontecimiento de victimización o de liberación para las mujeres. Por mi parte, busco comprender un fenómeno de forma situada -partiendo de mi experiencia y saber- pero profundizando y buscando la complejidad de un acontecimiento que entreteje múltiples dimensiones de lo sociocultural, que a su vez no es universal y que tiene una durabilidad temporal concreta.

Mi investigación presenta limitaciones evidentes que conviene señalar con honestidad metodológica. El fenómeno del reggaetón en Medellín es amplio y complejo, combina dimensiones económicas, sonoras, culturales e intersubjetivas que se entrelazan en la esfera pública y en la vida privada de audiencias e industria. Intentar abarcar todas esas aristas excedería el alcance posible de una sola tesis doctoral. En la introducción expliqué cómo mi proyecto inicial -orientado a las letras y a ciertas artistas- fue desplazándose progresivamente hacia un interés más acotado: el performance del perreo y su relación con la construcción de identidades. Esta reorientación obedeció, por un lado, a limitaciones temporales de todo proceso doctoral (dos años para consolidar el proyecto y otro año y medio para la aplicación y redacción de la tesis) y, por otro, a limitaciones epistemológicas pues profundizar en la lírica me exigía marcos y herramientas de lingüística que exceden mi formación como psicóloga social.

Además, mi posición como investigadora mujer influyó de manera decisiva tanto en las posibilidades como en las restricciones del trabajo de campo. En los grupos focales con mujeres mi género favoreció la confianza y la apertura de las interlocutoras, lo que enriqueció las entrevistas y los relatos. Sin embargo, en las observaciones participantes la situación fue distinta, a pesar de ser oriunda de Medellín y frecuentar espacios emblemáticos de perreo (por ejemplo: El Faro y Somos de Calle en San Javier; Saoco, DFP y Donde Chepe 2 en El Poblado; La Logia y Julieta en Laureles y Gato por Liebre en Bello), no pude insertarme en todos los contextos con la misma soltura como lo había hecho cuando estaba por fuera del doctorado pues siempre iba con amigos y amigas acompañada. Para poder documentar con fotografías, videos y anotaciones de campo fue necesario acudir sola al campo, planeando cuidadosamente mi ingreso para garantizar mi seguridad y confianza -tanto la mía como la de los anfitriones- y esperar el momento en que los contactos locales permitieran contextualizar mi participación.

Estos obstáculos no son exclusivos de mi estudio, la literatura etnográfica ha señalado también que la identidad de la investigadora se incorpora inevitablemente a las categorías locales de género y define su experiencia en el campo, lo que hace que mi propuesta del Etnoperreo se ajuste especialmente, a mujeres investigadoras. Autoras como Guber (2010) subrayan que las mujeres en el trabajo de campo enfrentan una vulnerabilidad ligada a la exposición física y al riesgo de acoso; cuando despliegan autonomía, pueden ser interpretadas por la comunidad como transgresoras o sexualizadas, y el rumor sobre su conducta tiende a evaluarlas en términos

sexuales más que profesionales, con el posible efecto de degradar su estatus. Estas advertencias de algunas teóricas de la etnografía ayudan a situar y comprender mis propias limitaciones y decisiones metodológicas.

Frente a esas limitaciones fui construyendo una estrategia de acceso y trabajo de campo gradual y relacional. Establecí contactos con DJs y con los dueños de locales, abrí una cuenta de Instagram, Doctoraperreo, para visibilizar mi presencia y generar confianza, y me articulé con mujeres informantes de los grupos focales que, a su vez, me acercaron a perreaderos y redes sociales relevantes. Este andamiaje relacional será descrito con más detalle en el apartado siguiente, junto con los procedimientos concretos de recolección e interpretación de datos.

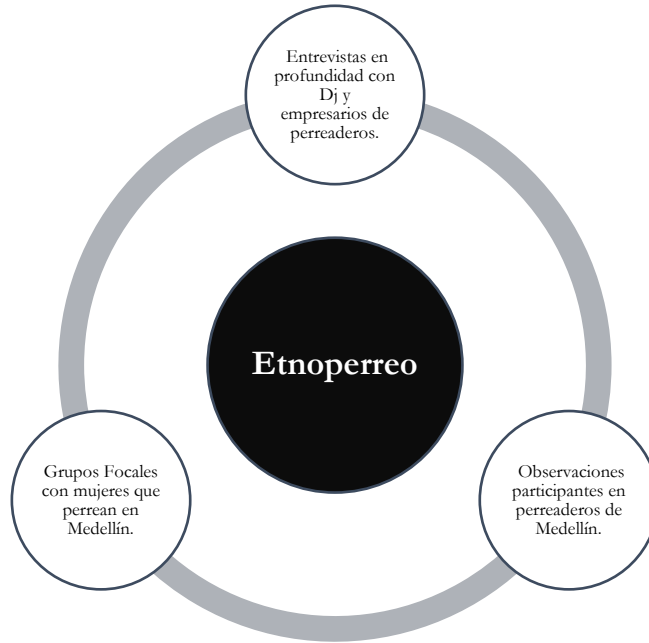
En suma, lo que propongo no es una pesquisa que abarque de manera total el acontecimiento del perreo en Medellín, sino una exploración inicial y localizada que abre el campo de estudio y demuestra la complejidad del fenómeno. Como se verá en los resultados, con los datos recopilados y analizados muestro que el perreo trascienden la esfera de la industria sonora del reggaetón y las dinámicas comerciales: forman un entramado de relaciones y efectos sociales que han llevado a generaciones diversas de habitantes de la ciudad a adoptar este género como preferente, hasta el punto de hacer que el género musical se expanda como ambiente sonoro de Medellín.

Partiendo de estas consideraciones, continúo seguidamente con la descripción de los sujetos participantes, las fechas y los lugares en los que apliqué los instrumentos del método Etnoperreo; luego, expongo cómo fui construyendo el método de manera reflexiva, paulatina y situada.

### **Instrumentos de recolección de datos del Etnoperreo y sujetos participantes.**

Entrando en el detalle del Etnoperreo que construyo e implemento en mi investigación doctoral comenzaré por describir, de manera general las técnicas cualitativas que consideré relevantes en mi proceso, a saber; las entrevistas en profundidad con Dj y empresarios de perreaderos, las observaciones participantes en perreaderos de Medellín y los grupos focales con mujeres que perrean en Medellín.

**Técnicas de recolección de datos que integran el Etnoperreo.**



Elaboración propia, 2025.

Como se verá a continuación, realizo tres entrevistas a dj y empresarios de perriaderos, seis observaciones participantes en perreaderos ubicados en Medellín y seis grupos focales con mujeres jóvenes que perrean en Medellín. A continuación, especifico las fechas y número de participantes de las entrevistas, además, las fechas, lugares y horarios de las observaciones participantes.

**Técnicas de recolección de datos implementadas.**

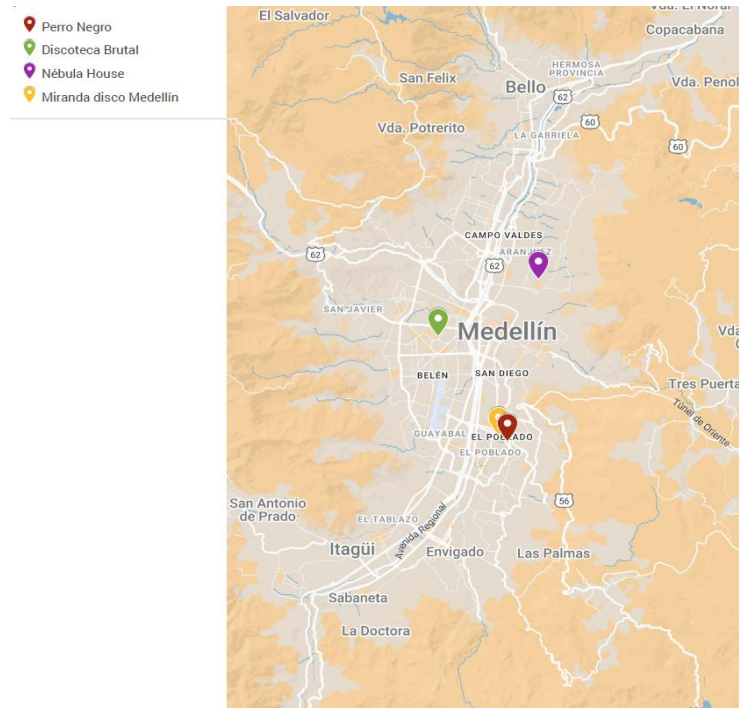
<b>Entrevistas en profundidad con Dj y empresarios de perreaderos</b>	<b>Observaciones participantes en perreaderos de Medellín</b>	<b>Grupos Focales con mujeres que perrean en Medellín</b>
<b>Dj y fundador de Perro Negro</b> (Provenza- Poblado)	<b>Perro Negro (Provenza- Poblado)</b> Sábado 23 de septiembre 2023 (10pm-1am)	<b>Grupo Focal 1</b> 10 de mayo 2024

21 marzo 2023		Total participantes: 2 (p1; p2)
	<b>Brutal (La 70 - Laureles)</b> sábado 30 de septiembre 2023 (9:30pm-1am)	<b>Grupo Focal 2</b> 16 de mayo 2024 Total participantes: 2 (p3; p4)
<b>Dj Discoteca Brutal (La 70 - Laureles)</b> 29 septiembre 2023	<b>Miranda Welcome to the jungle (Lleras- Poblado)</b> Sábado 13 de abril 2024 (9:30pm- 2am)	<b>Grupo Focal 3</b> 23 de agosto 2024 Total participantes: 5 (p5; p6; p7; p8; p9)
	<b>Miranda Welcome to the jungle (Lleras- Poblado)</b> Sábado 27 de abril 2024 (10:30 pm- 2am)	<b>Grupo Focal 4</b> 24 de agosto 2024 Total participantes: 5 (p10; p11; p12; p13; p14)
<b>Dj y fundadores Nébula House (La 45- Manrique)</b> 22 junio 2024	<b>Nébula House (La 45- Manrique)</b> Sábado 18 de mayo 2024 (11:00pm- 2am)	<b>Grupo Focal 5</b> 28 de agosto de 2024 Total participantes: 4 (p15; p16; p17; p 18)
	<b>Nébula House (La 45- Manrique)</b> Sábado 22 junio 2024 (11:00pm- 2am)	<b>Grupo Focal 6</b> 30 de agosto de 2024 Total participantes: 6 (p19; p20; p21; p22; p23; p24)
<b>3 Entrevistas a 4 Djs y empresarios.</b>	<b>6 Observaciones participantes en 4 perreaderos de Medellín</b>	<b>6 Grupos focales en los que participaron 24 mujeres</b>

Con el fin de esclarecer a los lectores, que pueden no conocer en detalle a la ciudad de Medellín, la ubicación específica de los perreaderos donde realicé las observaciones participantes, deberán saber que dos de los establecimientos están en la zona suroriental de la ciudad (Perro Negro y

Miranda), otro en la zona centro occidental (Brutal) y otro en la zona nororiental (Nébula House) de Medellín, como se puede ver en el mapa siguiente.

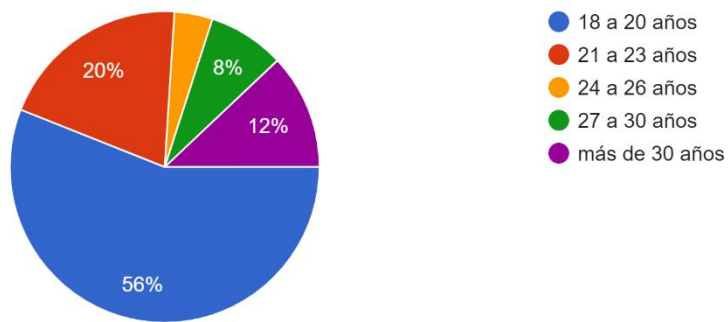
Geolocalización de los perreaderos donde ejecuté las observaciones participantes.



Elaboración propia a través de aplicativo *Google My Maps*, 2025.

Las participantes de los seis grupos focales fueron en total 24 mujeres, que, como actividad preliminar a su asistencia al grupo focal, diligenciaban una breve encuesta de caracterización en la que obtuve una información demográfica sobre ellas y, además, garantizar que todas cumplieran con los criterios de inclusión en mi estudio. Las 24 mujeres que perrean en Medellín, que participan en los grupos focales de mi estudio, tienen las siguientes características:

Edad de las participantes.

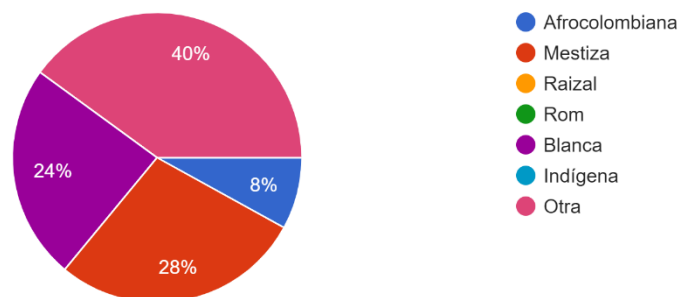


Elaboración propia, 2025.

Como se puede observar, la mayoría de ellas tenían edades entre los 18 y los 20 y la minoría con edades entre los 24 y los 30 años lo cual se correspondía con lo que enunciaban tanto los Djs de los perreaderos como con lo observado en las inmersiones que yo efectuaba, las personas que asisten y perrean continuamente en muchos de los lugares de Medellín tienden a tener entre 18 y 23 años de edad.

Tal como lo ha aseverado Quintero-Rivera (2004) uno de los aspectos más influyentes en la práctica del baile de los ritmos latinoamericanos modernos afrodiaspóricos son los constructos étnicos y de racialización de los grupos humanos. De allí que consideré relevante conocer, también, las identidades etnicoraciales en las cuales se inscribían las 24 participantes de los grupos focales y sus respuestas fueron las siguientes:

Identidades étnico-raciales con las cuales se identifican.

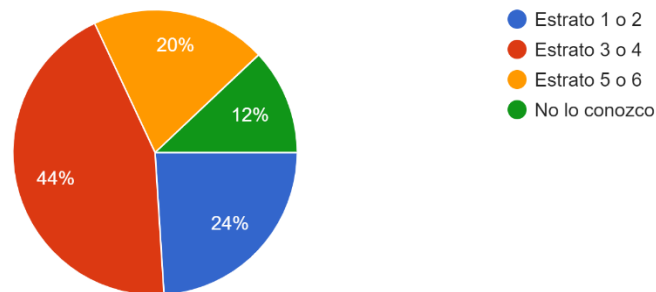


Elaboración propia, 2025.

Como se puede advertir, el 40% de las participantes respondió que otra y el 28% se identificó como mestiza; el 24% como blancas y el 8% como afrocolombiana. Estas categorías tomadas del Departamento Administrativo Nacional de Estadística -DANE- es probable que no se correspondan con las definiciones que ellas establecerían sobre sí mismas<sup>6</sup>, pues, como luego se evidenció en los grupos focales, ellas no hacen tanto énfasis en este aspecto de la identidad para describir su experiencia en el perreo como sí usan el de género y el de clase social para establecer diferencias en los performances que se asumen durante el acontecimiento del baile.

Además, indagué sobre el estrato socioeconómico de las viviendas<sup>7</sup> de las mujeres que perrean y que participaron en los grupos focales, aspecto que reflejó una gran diversidad como se puede evidenciar a continuación:

Estrato socioeconómico de la vivienda donde habitan.



Elaboración propia, 2025.

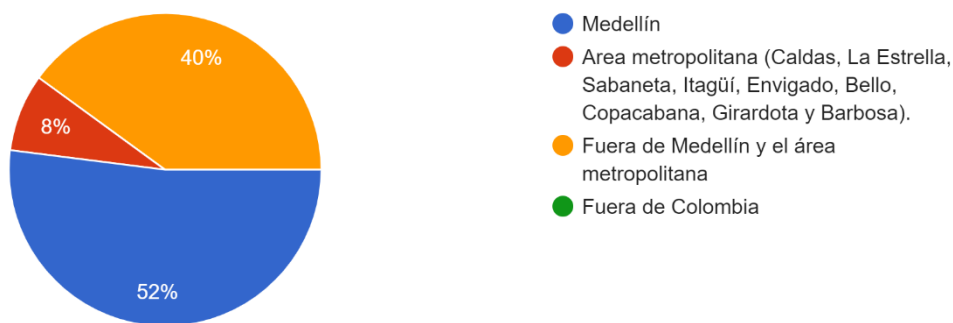
Esto es interesante debido a que, si bien lo más relevante en mi investigación es que las mujeres perrearán en Medellín, y todas vivían en la ciudad o en algunas pertenecientes al área

<sup>6</sup> Son diversas las autoras que problematizan la utilización de lo blanco y mestizo como una identidad étnico-racial en Latinoamérica, argumentando que estas categorías han sido históricamente construidas como posiciones de poder y privilegio más que como identidades racializadas en sí mismas (De la Cadena, 2000; Moreno Figueroa, 2010). En este sentido, la blancura y el mestizaje han operado como normas implícitas dentro de los discursos nacionales, lo que ha llevado a su naturalización y a su exclusión de los análisis sobre identidad racial, los cuales han tendido a centrarse en las poblaciones racializadas negativamente, como los indígenas y afrodescendientes. No obstante, en mi estudio, la incorporación de estas categorías no responde a un propósito analítico sobre la racialización de lo blanco y lo mestizo, sino más bien a la necesidad de explorar en la caracterización inicial de las participantes si, dentro de las narrativas de las participantes, emergía una identificación explícita con estas categorías y cómo se construía su sentido de pertenencia en relación con ellas.

<sup>7</sup> Los estratos socioeconómicos que en Colombia se establecieron mediante la Ley 142 del 11 de julio de 1994 de Régimen de servicios públicos domiciliarios, Capítulo IV Estratificación Socioeconómica en la cual se establece el 1 como el más bajo y el 6 como el más alto en el país.

metropolitana del Valle de Aburrá, no todas nacieron en este territorio sino en otros municipios del departamento de Antioquia o en otros territorios más distantes, aunque dentro del país como se refleja en la siguiente gráfica:

Lugar de nacimiento.

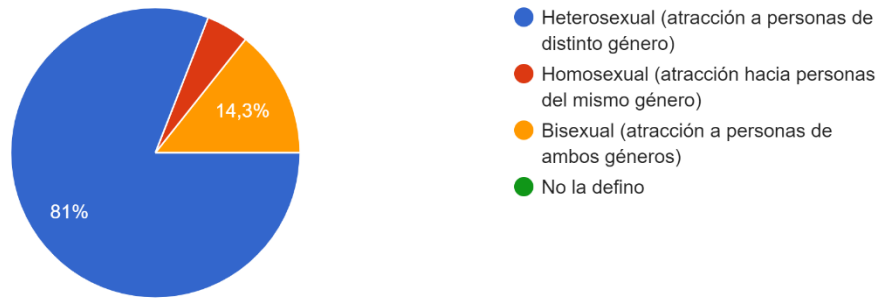


Elaboración propia, 2025.

Esta información sobre lugar de nacimiento, que en principio consideré no muy relevante, se fue tornando trascendental en el desarrollo de los grupos focales pues, como luego lo presentaré con más profundidad y detenimiento en los resultados, las mujeres que provenían de otros territorios fuera de Medellín y el área metropolitana del Valle de Aburrá experimentaron lo que ellas denominaron en sus palabras como “un choque cultural” con la manera de performar en los perreaderos de Medellín. Las mujeres que nacieron en otros territorios y que llegaban aquí, paulatinamente, fueron incorporando las prácticas y formas de interacción del perreo en Medellín como un saber más intuitivo que pensado, más del cuerpo que de la reflexión como es usual que se da el aprendizaje en los contextos de baile popular (Marchiano y Martínez, 2017).

Además, así como las condiciones de clase y las étnicas y de racialización las han considerado fundamentales para comprender las construcciones de género también lo son las de orientación sexual (Butler, 1990 [2007]), aspecto que debí también integrar en las conversaciones con las mujeres que perrean y que en la caracterización inicial las mujeres enunciaban en la encuesta de caracterización. Frente a este aspecto, ellas dijeron que:

Orientación sexual con la cual se identifican.

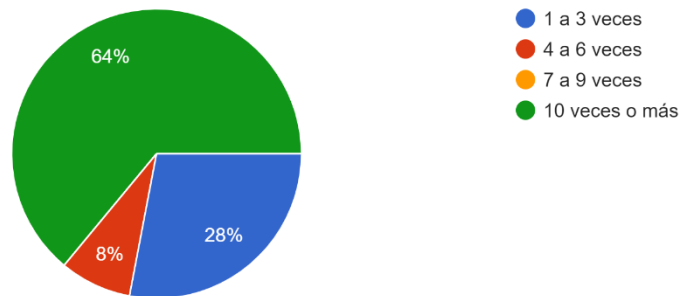


Elaboración propia, 2025.

Si bien en la ciudad existen lugares de perreo que denominan como discos gay o lesbo en los que prevalece la asistencia de las mujeres con orientaciones sexuales no heteronormadas, perreaderos que merecen una exploración profunda y detallada tal como lo hizo Morad (2016) en otras ciudades del mundo, en esta investigación se hizo relevante tanto en la caracterización como en la discusión al interior de los grupos focales pues algunas de las prácticas dentro del perreo parecieran asociarse a la orientación sexual de los sujetos que les permite realizar ciertas prácticas y realizaciones y otras no.

El último aspecto por el cual indagué en la encuesta inicial de caracterización fue el del número de veces que las mujeres participantes habían perreado durante su vida. Lo cual no solo fue un criterio de inclusión en el estudio, pues debían haber perreado al menos tres veces y la última hace no más de seis meses considerando la fecha de realización del grupo focal, sino que me sirvió para dimensionar la relevancia que tiene esta práctica del baile de reggaetón en su vida cotidiana y que fue continuamente reiterado en sus narrativas dentro de las discusiones en los grupos, como se podrá ver más adelante en los resultados de este estudio.

Aproximadamente cuántas veces ha perreado en su vida.



Elaboración propia, 2025.

Ya en las sesiones de grupos focales que fueron 6 en total con una duración entre 1 hora y 1 hora y 30 minutos, comenzaba contextualizando a las participantes sobre la investigación y aclarando que, para mi estudio, lo más relevante era conocer sus experiencias y perspectivas que podrían ser disímiles entre ellas o en algunos puntos converger. En anexos de mi estudio, adjunto grúa de grupo focales, construida bajo la modalidad de entrevista semiestructurada.

Ahora, se hace importante señalar que estos instrumentos cualitativos de investigación aplicados si bien son comunes en las pesquisas de tipo cualitativas (Flick, 2004), dentro del marco metodológico que conceptualizo como Etnoperreo, tuvieron la particularidad de ser una construcción paulatina, no lineal, en la que la implementación de unas actividades me permitió ir refinando los instrumentos a partir de los hallazgos preliminares. ¿Cómo fue que llegué a las características particulares de las entrevistas, la observación participante y los grupos focales? Desarrollaré este punto describiendo el proceso, con mis reflexiones, inflexiones e innovaciones y, a su vez, entretejiendo la narrativa con las condiciones técnico-teóricas propias de estos instrumentos.

### **2.3 Procedimiento del Etnoperreo.**

El Etnoperreo lo defino entonces, como un procedimiento cíclico y reflexivo que incluye diferentes momentos y técnicas de recolección de datos que apuntan a recoger y construir la información que me ayude a dar respuesta a mis objetivos de investigación doctoral y que, procedimentalmente, combine la aplicación de las técnicas a fin de contribuir, secuencialmente,

con su refinamiento y pertinencia ante el fenómeno que me interesa: el perreo y su relación con la identidad de las mujeres.

Como se puede suponer, el proceso no fue lineal en el sentido en que no eran fases específicas que se iban sucediendo de manera estricta, más bien fue un proceso entremezclado que no siguió un orden cronológico directo debido a que investigar cualitativamente comprende procesos complejos y desordenados que son guiados más por la lógica del fenómeno y del sentido de los datos que por la estructuración preliminar del investigador. Los cronogramas iniciales propician una proyección de la ejecución de la investigación pero no la restringen o limitan contra la complejidad de la realidad que pretende comprender (Law, 2004).

Describiré entonces, cómo fui ejecutando las entrevistas a Dj y empresarios del perreo, las observaciones participantes y los grupos focales y las razones que justificaron seguir ese proceso y no uno lineal.

Como lo mencionaba en líneas anteriores, al ser una mujer nacida en Medellín que disfruta el reggaetón y el perreo desde temprana edad, he estado rodeada de personas que conocen personajes relevantes de la industria del perreo y el reggaetón en la ciudad, si bien he participado de numerosos conciertos en los que he conversado con asistentes, productores y empresarios, el proceso de documentación, de reflexividad y de rigor investigativo en etnografía aplicada sólo ocurrió de manera sistemática cuando se definió en mi investigación la focalización en el acontecimiento del perreo, y mis acercamientos anteriores se constituyeron en una inmersión en el campo y una exploración inicial para el establecimiento del proyecto investigativo doctoral - indispensable para la construcción final- .

Al ir refinando mi proyecto de investigación amigas me compartieron contactos de actores estratégicos. El primer entrevistado fue el de Alejandro Cardona, Dj y fundador de Perro Negro, la discoteca más icónica de reggaetón actualmente en Latinoamérica según el diario El País de España (Ownby, 2023) debido a que es visitada tanto por locales, como por turistas y por personajes reconocidos de la industria del reggaetón como Bad Bunny, Maluma, Feid y Karol G. Gracias al conocimiento del entrevistado sobre el fenómeno de las discotecas de reggaetón, pude tener un panorama más amplio de la complejidad del perreo en Medellín; Cardona explicitó que “a las discotecas de esta ciudad les daba vergüenza decir que eran de reggaetón, decían que ponían música caliente o *cross over*. Nosotros dijimos: hagamos el primer parche que sea de

perreo, perreo (...) Aunque sabemos que en el Perro Negro, por estar en Provenza y tener el *cover* más caro de la zona es un baile menos lascivo, como sí se puede dar en barrios más populares de Medellín” (Entrevista Dj1, 21 de marzo del 2023). Estas palabras me permitieron intuir que las discotecas que serían más estratégicas en mi trabajo tendrían que estar más cerca a los barrios populares, o lejos de una de las vías más turísticas de la ciudad que incluso da el nombre a la canción Provenza de Karol G, la reggaetonera más importante de la historia del género. A partir de ese momento presentí que debía acercarme a discotecas menos renombradas en medios de comunicación y lo corroboré luego de mi ingreso a la discoteca Perro Negro, a la que acudí el 23 de septiembre del 2023 con el apoyo de Cardona.

En esta observación evidencié que, debido a la popularidad nacional e internacional del establecimiento, la mayoría de los visitantes eran extranjeros lo cual me puso en evidencia que el baile se daba de manera muy individual y se me dificultó identificar recurrencias en los *performances* y las interacciones. Pese a que fue una inmersión donde no presencié el perreo, me permitió establecer unas condiciones básicas para mis siguientes observaciones participantes: hablar y conocer previamente al Dj o empresario del establecimiento del perreo, para que me ayudaran a identificar puntos estratégicos de observación dentro de las discotecas pues, ellos saben mejor en que zonas se ve y se da el perreo y, a su vez, para sentirme segura durante la inmersión; contar con el apoyo del personal logístico del establecimiento me facilita interactuar con más confianza con las personas que ingresan al lugar.

A partir de esa primera entrevista del 21 de marzo del 2023, Alejandro Cardona se interesó por mi investigación y se dispuso a servir de puente para establecer nuevos contactos estratégicos y luego, se convertiría en un aliado fundamental. Él me contactó con el empresario de la discoteca Brutal, ubicada Laureles estadio quien posteriormente me agendó la entrevista el 29 de septiembre del 2023 con Johnny, Dj residente del establecimiento desde su fundación en el año 2019, quien además fue uno de los primeros del género en la ciudad, desde el ingreso de las primeras canciones a las emisoras de la ciudad en el principio de los dos mil, él empezó a tocar en colegios y discotecas de menores de edad. En la conversación con Dj Johnny noté que al estar ubicada la discoteca en la zona centro-occidental de la ciudad, más personas locales asistían en comparación con los extranjeros que visitaban Perro Negro. Sin embargo, turistas nacionales también frecuentaban el establecimiento y, además, la discoteca contaba con dos ambientes uno

de perreo y otro de “chupe y despecho” (se refiere a zona de bar y tragos con música popular de despecho) lo que significaba que las personas transitaban entre estas dos áreas, una para bailar y otra para cantar, hablar y tomar. En esta entrevista, el Dj comenta que la discoteca a buscado dirigirse a sectores de estratos medios y altos de Medellín, y diferenciarse de otros establecimientos que facilitan el acceso de comunidades más populares como una llamada Miranda en el barrio El Poblado que, a pesar de estar en ese lugar concurrido por extranjeros, se dirigía a personas con menos recursos económicos al tener políticas de *no cover* para mujeres y vender bebidas alcohólicas al por mayor. Si bien el nombraba esto como un elemento atractivo y valioso de la discoteca Brutal, para mí significa que me distanciaron del fenómeno del perreo pues donde menos pudieran acceder las mujeres residentes de Medellín y los municipios del Área Metropolitana, menos interesantes eran esos lugares para mi investigación. Pese a esto, realicé la observación en la discoteca, al día siguiente, el 30 de septiembre del 2023 y evidencí que, en efecto, el público no era mayoritariamente de Medellín, aunque sí nacional, y fluctuaba de forma frecuente entre las dos zonas de la discoteca, el bar y el perreadero lo que dificultó también que pudiera realizar observaciones consistentes del performance del perreo.

Fue así como decidí visitar a Miranda, en el barrio El Poblado, a pesar de no lograr tener una entrevista ni con los Djs ni con el propietario del establecimiento quienes respondieron a Alejandro Cardona, quien en esa oportunidad también me hizo el puente, que no les interesaba hacer parte directa de mi investigación, aunque sí autorizaban mi ingreso a la discoteca y hablar durante la noche con el personal que allí se encontrara.

Así fue como el 13 de abril del 2024 realizo la tercera observación participante de mi investigación en la que encontré las reiteraciones, prácticas y gestos reiterativos en el fenómeno del perreo de forma mucho más clara y contundente. La mayoría de las personas asistentes eran jóvenes que residían en la ciudad, que se quedaban en la fiesta cerca de cuatro horas, según me lo indicaban en las conversaciones. Allí pude poner a prueba el borrador del instrumento de observación que tenía diseñado, con base en la propuesta de Ulloa (2005) y que había elaborado con visitas a perriaderos donde no buscaba una documentación del perreo sino una agudización de mi mirada como investigadora diferenciándola de la que tuve por muchos años como participante, y pude generar ajustes importantes como eliminar los puntos donde analizaba la correspondencia entre canciones y baile, e hice énfasis a las prácticas de interacción entre la

pareja que perrea. En esa observación recolecté mucha información y evidencíé que el perreo contiene unas dinámicas que los participantes entienden y replican al interior de las discotecas.

Cuando solicitaba autorización a las jóvenes para tomar fotografías y videos de los bailes - omitiendo sus rostros- ellas se mostraban muy dispuestas, abiertas y como muchas lo dijeron, halagadas por querer ser fotografiadas en su forma de bailar. Incluso varias de ellas solicitaban acceso a mi red social *Instagram* para poder verlas imágenes que registraba y tener más información sobre mi investigación. Fue en ese momento que decidí crear una cuenta divulgativa en redes sociales sobre mi tesis doctoral en la que las mujeres pudieran ver, repostear y acceder a la información que yo iba construyendo. Contrario a lo que se supone en investigación cualitativa sobre la importancia del anonimato de los participantes, para ellas hacer parte de mi estudio parecía ser un motivo de orgullo. Y fue así como creé la cuenta @doctoraperreo.

A pocos días de esa primera inmersión en Miranda y de haber ejecutado la tercera observación participante sistemática de mi tesis, volví a acudir al establecimiento el 27 de abril del año 2024 con el fin de probar los nuevos ajustes que había incorporado en mi instrumento de observación. Sentí que en esa inmersión tenía justo los criterios de observación necesarios y suficientes para dar cuenta del orden performativo del perreo, ya contaba con la versión definitiva de mi instrumento, en el que privilegié la descripción de las maneras en las que se daba la invitación a bailar, las formas de acople de la pareja de baile y las practicas erótico-afectivas que eran recurrentes; sentí en esa ocasión que lo que veía era llamativo con elementos inéditos pero de manera repetitivo con lo que ya había observado en la ocasión anterior en la misma discoteca, Miranda.

Con la seguridad de que esta era una versión lo suficientemente sensible y abierta a describir el performance del perreo, decidí entonces contrastarla, discutirla con la experiencia de mujeres que perrean en Medellín y fue allí que programé la ejecución de dos grupos focales. Mi estrategia para convocar las mujeres fue, en primera instancia, escribir vía Instagram, con la cuenta de @doctoraperreo a algunas mujeres que en las observaciones que había realizado en la discoteca Miranda, habían manifestado el deseo de participar en las entrevistas grupales. Así que las cité en alguna de las fechas programadas y, además para completar los grupos en los que tenía proyectado contar con 5 o 6 participantes, realicé cuatro jornadas de “saloneo” (visitar salones de clase universitarias para compartir generalidades de mi investigación y convocar posibles

interesadas en participar. Esto lo hice en la Universidad Luis Amigó y logré contar con 12 inscritas para los grupos focales, sumando las contactadas por @doctoraperreo.

El 10 de mayo realicé el primer grupo focal de mi investigación y a ella asistieron, efectivamente, solo dos de las 6 inscritas. Pese a que eran pocas asistentes, la conversación fue fructífera, coincidíamos en que las prácticas del perreo más recurrentes eran los bailes de pareja, en unas modalidades de acople, donde se daban unas prácticas erótico-afectivas significativas y donde ellas se consideraban protagonistas. El segundo grupo focal, ejecutado el 16 de mayo del 2024 en la misma universidad, participaron igualmente dos participantes y, pese a que no era la cantidad de mujeres esperada, la entrevista fue profunda y pertinente para mi investigación, sobre todo en lo que respecta a la comprensión del performance del perreo. En esta conversación una de las participantes comentaba que si bien en muchos lugares de Medellín donde había perreado se hacía de forma similar, ella consideraba que *“en el barrio se perrea diferente, se sigue el mismo orden que venimos conversando, pero no sé, se siente distinto como más familiar o íntimo”* (Participante 3, 16 de mayo del 2024) el interés por esta experiencia íntima que ella nombraba me hizo pedirle que me invitara a conocer con ella un perreo en su barrio, Manrique. A lo cual accedió tan emocionada como yo.

Reflexionando sobre la falta de asistencia de las mujeres, conversé con colegas investigadores que tienen experiencia en aplicación de grupos focales y entrevistas y, en su mayoría, coincidieron en recomendarme brindar incentivos a las participantes que refuercen su motivación para asistir. Mientras iba construyendo una estrategia para buscar recursos o solicitar apoyos, decidí ejecutar la quinta observación participante esta vez en un lugar recomendado por una de las participantes del grupo focal.

La noche del 18 de mayo del 2024, asistí a la fiesta Nébula House, ubicada en el barrio Manrique. En esa observación, que era la primera vez que iba con un grupo de perreadoras, fueron dos compañeras adicionales a la participante de mi investigación. Con ellas entré al lugar y estuve diversos momentos bailando con ellas y observando muy de cerca las formas en las que sucede el perreo. Fue una fiesta en la que, sin haber hablado con los Dj o propietarios del establecimiento, me sentía cómoda y segura y las personas en efecto bailaban muy similar a como sucedía en Miranda; aunque al ser en un barrio popular de Medellín las personas eran aún

más abiertas a la conversación conmigo, a la toma de fotografías y videos; también allí sentí un ambiente familiar que me despertaba aún más mi curiosidad.

Fue así como decidí realizar la entrevista con los Djs y fundadores de Nébula House, a quienes directamente contacté por Instagram y quienes accedieron a participar de mi investigación. Pactamos la entrevista para el 22 de junio del 2024 y esa misma noche ejecuté la sexta observación participante donde las prácticas del perreo que observaba se asemejaban a las antes vistas en Miranda y en la visita anterior a este establecimiento, también permanecía una sensación de familiaridad y apertura de las y los jóvenes asistentes en hacer parte de la investigación a través de las conversaciones, toma de fotos y videos.

Tras exponer algunos avances de mi pesquisa en la red social @doctoraperreo, Alejandro Cardona Dj y fundador de Perro Negro tuvo la iniciativa de a invitarme a trabajar para la organización escribiendo contenidos de redes sociales en una sección que denominan antología del reggaetón y el perreo. En este acuerdo de trabajo que emocionada acepté, significó no solo ir divulgando mis aprendizajes, sensaciones y reflexiones en torno al fenómeno del perreo en la ciudad y tener unos ingresos económicos por ello, sino que facilitó que pudiera conseguir el apoyo para ejecutar mis grupos focales. La discoteca se dispuso a aportar a mi investigación regalando veinte pases dobles de ingreso a la discoteca para que las jóvenes que asistieran afianzaran su compromiso en asistir; al igual que yo sumé el reconocimiento de un subsidio de transporte para cada asistente. Así programé y ejecuté dos grupos focales en la universidad EAFIT, a los que asistieron mujeres que había contactado en las inmersiones en Nébula o seguidoras de la cuenta de @doctoraperreo que cumplían con los criterios de inclusión en mi investigación. Las sesiones se ejecutaron el 23 de agosto, con la asistencia de cinco mujeres, y el 26 de agosto con también cinco mujeres participantes.

Había surtido efecto la entrega de los bonos y del subsidio de transporte y la participación de las mujeres fue tal como la proyectaba. En las entrevistas que eran semiestructuradas, como lo detallaré más adelante en la descripción de cada instrumento, profundizábamos mucho más en las relaciones entre el performance del perreo y su identidad. La diversidad de las mujeres participantes en términos no solo de identidad étnico racial, sino también de orientación sexual, clase y experiencia vital en la que algunas eran madres y otras no, hizo de las conversaciones unas muy provechosas, cargadas de sentidos y experiencias que para todas eran sorprendentes.

Los últimos dos grupos focales, ejecutados en la Universidad Politécnico Grancolombiano fueron también muy provechosas y profundizaba en aspectos que, luego de un análisis preliminar, requería en algunos puntos mayor exploración. Esto hizo que, en esos dos encuentros, uno ejecutado el 25 de agosto del 2024 y otro el 30 de agosto del mismo año, en los que participaron cuatro y seis mujeres respectivamente; las mujeres recurrieran al baile o la representación corpórea para abordar esos tópicos que yo les expresaba no había logrado entender bien en los grupos focales anteriores. Así las mujeres me decían que justamente la experiencia del perreo es un saber más del cuerpo que se dificulta nombrar con palabras.

De este modo culminé 15 aplicaciones de instrumentos entre los que se encuentran tres entrevistas a Dj y empresarios del perreo, seis observaciones participantes en perreaderos ubicados en Medellín y seis grupos focales con mujeres jóvenes que perrean en la ciudad.

Luego de este panorama sobre las condiciones que justificaron la secuencia de aplicación de cada instrumento, describiré las características técnicas y metodológicas de cada uno.

#### **2.4 Entrevistas a Djs y empresarios del perreo**

Si bien en mi investigación me ocupé principalmente de las prácticas performativas y su relación con las configuraciones identitarias, se hace indispensable partir por la delimitación del acontecimiento del perreo tal como lo sugiere Liska (2008) y Singer (1955) en los estudios socioculturales que profundizan en fenómenos colectivos. A su vez, a través del reconocimiento del lugar y de actores estratégicos, también ganaba confianza como investigadora para realizar las inmersiones en el fenómeno tal y como lo expuse en el apartado de procedimiento.

Las entrevistas a Djs y empresarios del perreo que implementé en mi investigación tienen una duración aproximada de 60 minutos, y siguieron la modalidad semiestructurada, cumpliendo con las características esenciales de ser flexibles pues si bien parto de preguntas prediseñadas, la conversación arroja nuevos puntos de indagación y modifica la estructura de las preguntas (Betrián Villas et al., 2013). También tienen la característica de ser focalizadas en la experiencia personal de los sujetos, haciendo énfasis en la práctica de Djs y empresarios en la escena del reggaetón y el perreo en Medellín y las realizo de manera presencial a fin de poder indagar y profundizar en expresiones no orales que, dentro del fenómeno del perreo -como en la mayoría

de bailes sociales- se hacen relevantes debido a que contiene experiencias que se comunican con gestos o prácticas corpóreas (Marchiano y Martínez, 2017).

Las preguntas se orientaban a partir de unas categorías generales, a saber: a) la trayectoria del lugar o la fiesta en el que actualmente se desempeñan, b) las características principales que ellos consideran constituyen acontecimiento de perreo y que lo diferencian de otros acontecimientos del baile social de música popular latinoamericana y c) las condiciones espaciales y ambientales que en términos de disposición del espacio, iluminación y musicalidad son las que definen al perreo. A partir de estos tópicos se va profundizando en su experiencia a fin de aprovechar su conocimiento no sólo sobre el lugar donde trabajan con la fiesta de reggaetón sino también sobre la escena del perreo en la ciudad.

Las entrevistas a Djs y empresarios sirven también, y sobre todo, para ganar confianza como investigadora dentro del establecimiento, cuando se realizan las observaciones participantes, facilitan el acceso al apoyo logístico por parte de los organizadores del perreo para hablar con personas del lugar y tomar fotografías y videos.

### **2.5 Observaciones participantes en perreaderos de Medellín.**

Uno de los instrumentos predilectos de la etnografía es la observación participante en la cual “quien investiga se sumerge en los ritos del grupo y participa mientras establece conversaciones con sus miembros” (Bautista, 2011, p.164). Como lo detallé anteriormente, en mi investigación doctoral efectúo un total de seis observaciones participantes en 4 perreaderos de Medellín, una (1) en Perro Negro; una (1) en Brutal; dos (2) en Miranda y dos (2) en Nébula House. Los criterios que utilicé para seleccionar estos lugares es importante explicitarlos. Como bien lo he reiterado en distintos apartados, Medellín es hoy catalogada como la Capital Mundial del Perreo (Mykhalonok, 2020) lo cual ha sido producto, en cierta medida, de la audiencia masiva del reggaetón en la ciudad y de la proliferación de discotecas que son, exclusivamente, para el baile del reggaetón (Ivy Queen en Spotify, 2021). Esto significa que podrían ser decenas las discotecas que seleccionara en mi investigación; sin embargo, esto es una conclusión apresurada.

La creciente relación de Medellín con el reggaetón ha significado para la ciudad la llegada de una ola de turistas<sup>8</sup> que buscan, muchos de ellos, vivir experiencias de perreo local; esto ha hecho que muchas discotecas icónicas, como lo es Perro Negro -que ha sido utilizada en diversas canciones del género musical- comiencen a tener más visitantes foráneos de la ciudad y el país que de jóvenes residentes o nativos de Medellín (Espinal en entrevista con Ownby, 2023 para el periódico El País) así como lo corroboré en la primera observación participante que realicé en mi investigación doctoral en Perro Negro. Una condición similar sucede en la discoteca Brutal (comuna 14 Laureles- Estadio), que al estar ubicada en otra de las zonas más turísticas de la ciudad -vía La 70-, ingresan al establecimiento numerosos grupos de turistas, principalmente de procedencia nacional como lo explicitó a través de la entrevista el Dj del establecimiento. Esto hizo que, las observaciones que realicé en los lugares fueran solo una debido a que las interacciones que se daban dentro del perreo parecían menos ordenadas performativamente, ya que muchas personas entraban por un corto tiempo (30 minutos o una hora) y salían del perreadero, lo cual impedía que tuviera una densidad de datos significativa para describir el orden performativo que las mujeres jóvenes encarnan durante el perreo.

Cabe anotar que justamente por lo turísticos y reconocidos que son estos lugares para quienes no estamos tan inmersos en la escena del perreo local de Medellín, fue que estas dos discotecas se presentaron como unas de mis primeras opciones. Luego decidí recurrir a los Djs y las jóvenes que participaron de los primeros grupos focales para descubrir los otros lugares donde, finalmente, ejecuté dos observaciones participantes en cada lugar.

Así me encontré con que las discotecas Miranda (comuna 14 El Poblado), y Nébula House (Comuna 3 Manrique) mantienen un flujo de visitantes mayoritariamente residente en Medellín y los otros 10 municipios cercanos que constituyen, juntos, el Área Metropolitana del Valle de Aburrá en comparación con la afluencia de turistas nacionales o extranjeros.

Los cuatro establecimientos donde realicé las observaciones participantes están ubicados en Medellín, dos en la zona suroriental (Perro Negro y Miranda), otro en la zona centro occidental (Brutal) y otro en la zona nororiental (Nébula House).

---

<sup>8</sup> Según el diario El Tiempo (2023) de Colombia, Medellín tuvo un incremento del 49% en turistas comparando el año 2019 y el 2020, que ha venido aumentando de manera sostenida cada año.

Al momento de realizar las observaciones en la discoteca Perro Negro, el 23 de septiembre del año 2023, el cover de ingreso tenía un valor de 50.000 COP; en Brutal el sábado 30 septiembre de 2023 un valor de 20.000 COP; en Miranda los sábados 13 y 27 de abril del 2024 un cover de 20.000 COP para hombres y gratis para las mujeres y los días sábados 13 de abril y 18 de mayo del 2024 en Nébula House un valor de 10.000COP para cada persona. Esta información es importante debido a que el precio de ingreso es uno de los factores que facilita o dificulta el acceso de jóvenes residentes de Medellín y el Valle de Aburra a los perreaderos. Precisamente en Miranda y Nébula fueron los lugares donde más numerosa era su presencia y, además, donde más diversidad en términos de clase, pertenencia étnica y de racialización se evidenciaba, como lo detallaré más adelante en los resultados. Este aspecto se hizo central en mi investigación pues así como lo sostiene el sociólogo Quintero-Rivera (2004) las formas en las que se da el baile de música popular latinoamericana, así como las maneras de performar el género han variado de manera significativa según las condiciones de clase, racialización y género de las personas pues el baile, sobre todo desde el periodo catalogado como la modernidad, ha servido para trazar fronteras de distinción y jerarquización social y cultural (Quintero-Rivera, 2004) y también ha incidido en las manera en las que se va constituyendo la identidad y cómo se van dando las interacciones entre sujetos (Butler, 1990 [2007]).

Una vez descritas las características generales de los lugares donde realicé las observaciones participantes del orden performativo del perreo, profundizaré en el proceso de observación que construí y llevaba a cabo dentro de los perreaderos, con base en la propuesta por Ulloa (2004) para la salsa, que en líneas anteriores mencioné.

Al ingresar a los establecimientos, me ubicaba en los lugares donde previamente me habían mencionado en las entrevistas con los Djs, que era donde mayor visibilidad del perreo se tenía. Como lo detallaré más adelante en los resultados, una de las características ambientales más prevalente en el perreo es la oscuridad de las salas, lo que hace que hizo que fuera indispensable para mí ubicarme en lugares estratégicos y reconocer los lugares donde podría transitar con más facilidad. Mientras observaba e interactuaba con las y los jóvenes que perrean, documentaba lo observado, lo que me expresaban en conversaciones y lo que iba sintiendo como investigadora al estar en el lugar, así como se recomienda hacer en las metodologías de tipo etnográfico (Bautista, 2011, Liska, 2018).

La observación y descripción del baile social de músicas latinoamericanas es complejo debido a que son acontecimientos espontáneos que contienen hechos espontáneos e irrepetibles, junto con otros que son recurrentes que se constituyen, paulatinamente, como un orden performativo habitual (Ulloa, 2005; Marchiano y Martínez, 2017). Es por esto que construir una guía de observación permite agudizar la mirada centrada en los objetivos del estudio y, a su vez, ser flexibles a las singularidades del fenómeno que se observa (Ulloa, 2005) lo que hace idónea la etnografía focalizada para el estudio de los bailes espontáneos y populares.

Así, en mi investigación, conforme a la guía de observación propuesta por Alejandro Ulloa para la salsa, fui (re)elaborando una propia que fuera sensible a las dinámicas específicas del perreo y mi dimensión de interés que son las identidades de las mujeres que dentro de este baile se van configurando. Paulatinamente, agregaba y quitaba elementos de observación, según la pertinencia con lo encontrado; también fue fundamental el ejercicio de triangulación con la técnica de grupos focales donde las jóvenes que perrean me ayudaron, también a refinar el instrumento de observación. Este procedimiento que uso tanto en el diseño de los instrumentos como en el análisis final de datos permite que mi investigación sea rigurosa e implemente procedimientos de validez que me permitan certificar que lo que observo, por ejemplo, no es solo relevante porque lo vi como investigadora sino también debido a que lo notan las mujeres que perrean así como los Djs (Betrián et al, 2013).

Así pues, los criterios de observación del orden performativo del perreo que definí y fui construyendo de manera paulatina durante las ejecuciones de las observaciones participantes, fueron:

### **1. Configuración de la pareja en el perreo.**

- 1.1 La invitación a bailar: sujetos de la iniciativa.
- 1.2 Formas de aceptación o rechazo: sujeto receptor y gestualidad.
- 1.3 Figuras de acople del perreo.

### **2. Prácticas erótico-afectivas en el performance de las mujeres que perrean.**

- 2.1 Prácticas hacia el propio cuerpo de la mujer.
- 2.2 Prácticas en sincronía con la pareja del perreo.
- 2.3 Prácticas hacia el cuerpo de la mujer por parte de la pareja.

### **3. Notas sobre percepción y sentires como investigadora durante la inmersión.**

Tras un promedio de dos a tres horas estando en el perreo, obtenía datos relevantes que, al día siguiente, transcribía en el diario de campo, complementado la información con las fotografías y videos siguiendo estas categorías enunciadas con anterioridad y que constituyen el orden performativo que durante el perreo, así como a las reflexiones sobre lo percibido y sentido por mí durante la inmersión. Esta diversidad de información que plasmo en el diario de campo es crucial pues, en consecuencia, con la definición de Denzin (1989), la observación participante en contextos metodológicos etnográficos es una estrategia de campo que recurre tanto a conversaciones- entrevistas con los participantes del acontecimiento como a la participación directa y la introspección de quien investiga. Este último elemento es central en los métodos de tipo etnográfico de tipo focalizado ya que la recolección de datos es sensible a dos tipos de fuentes, una se refiere a las perspectivas y prácticas que realizan o explicitan los y las participantes y, por otra parte, está la información que hace alusión a las abstracciones que realiza el investigador que permiten explicar, en relación con las teorías, lo que sucede en ciertos grupos (Boyle, 2003, p.193). Si bien estos dos tipos de datos – la de las y los participantes y las reflexiones de la investigadora- se ven involucrados en todas las técnicas etnográficas, para el caso aplicado de la observación participante es central debido a que en la escritura de la observación se debe diferenciar la fuente de la información a fin de proteger el rigor metodológico.

Otro aspecto fundamental en esta técnica es la definición del número de inmersiones necesarias. Tal como describí en el procedimiento, cada observación participante realizada en las discotecas de perreo en Medellín respondió a un contexto específico que justificó tanto el momento como el lugar de aplicación de la herramienta. La decisión de realizar seis observaciones participantes en cuatro escenarios distintos se basó en el criterio de saturación, entendido como el punto en el que la información recabada resulta suficiente para responder de manera rigurosa a los objetivos de la investigación.

Siguiendo la definición de Martínez-Salgado (2012), la saturación ocurre cuando “se ha escuchado ya una cierta diversidad de ideas y con cada entrevista u observación adicional no aparecen ya otros elementos” (p. 617). En este sentido, coincido con Morse (1995) en que cada nueva aplicación de un instrumento puede aportar datos inéditos; sin embargo, el cierre metodológico se alcanza cuando los hallazgos comienzan a reiterarse y se dispone de

información cualitativa suficiente para construir una interpretación rigurosa y comprehensiva del fenómeno.

En el caso de la etnografía focalizada aplicada al estudio de los bailes populares urbanos, la saturación no se define únicamente por la repetición de discursos o comportamientos, sino por la identificación de actos, gestos e interacciones que poseen un significado relacional dentro del acontecimiento performativo (Ulloa, 2005). En mi investigación, la saturación se manifestó cuando logré reconocer, en cinco de las seis observaciones, prácticas ritualizadas o performativas que compartían rasgos comunes en su ejecución -aunque con matices particulares- y cuyos significados, límites, sujetos de la acción y sujetos hacia quienes se dirigía eran identificables no solo por mí como investigadora, sino también por las mujeres participantes de los grupos focales.

Este reconocimiento me permitió considerar cumplido el criterio de rigor etnográfico propuesto por Geertz (1973) el cual propone que se basa en identificar actos dotados de significado, es decir, performances, y distinguirlos de actos meramente espontáneos o singulares que, al modo de un tic, no constituyen una acción comunicativa ni identitaria. La densidad interpretativa alcanzada en la descripción de estos actos performativos fue el indicador de suficiencia de mis observaciones.

Además, retomo a Butler (1990 [2007]) para sostener que ningún performance es una repetición exacta, pues no emula una esencia original, sino copias de construcciones culturales producidas por discursos. Así, la saturación no implicó la búsqueda de un patrón uniforme, sino el reconocimiento de una repeticiones ritualizadas de actos, gestos y realizaciones que, pese a sus variaciones, configuran un campo de sentido compartido donde se ponen en juego identidades y significaciones del cuerpo en el perreo.

En otras palabras, la saturación se alcanzó cuando las prácticas intersubjetivas priorizadas mostraron una recurrencia significativa de actos performativos que, al desplegarse dentro del contexto lúdico del perreo, inciden directamente en la configuración identitaria de quienes los ejecutan -las mujeres-. Por ello, el rigor metodológico en el Etnoperreo no se debe medir por el número de observaciones, sino por la identificación del sentido y su articulación en el acontecimiento del perreo, obtenida en la descripción e interpretación de los actos.

Este mismo criterio guio la definición de la cantidad de grupos focales, cuya función no fue confirmar los hallazgos observacionales, sino complementarlos y contrastarlos desde la perspectiva reflexiva de las participantes. Las particularidades de esta herramienta las presento a continuación.

## **2.6 Grupos Focales con mujeres que perrean en Medellín.**

Los grupos focales con mujeres que perrean en Medellín fueron tan importantes como las observaciones participantes, a través de ambas estrategias de recolección de datos logré comprender la función social del perreo en las configuraciones identitarias de las mujeres; la riqueza de información que ambos procedimientos me permitieron obtener fue, para mí, sorprendente. Decidí hacer grupos focales y no entrevistas individuales a mujeres que perrean debido a una concepción fundamental y es que el perreo, así como gran parte de los bailes sociales latinoamericanos modernos con legados afrodiaspóricos, son prácticas fundamentalmente interactivas y relacionales más que individuales (Quintero-Rivera, 2004; Marchiano y Martínez, 2017). Por tanto, explorar las relaciones entre el perreo y la identidad implicaba, sin lugar a evasión, realizar entrevistas de manera grupal pues, así como sucede en el perreo, los sentidos de estas prácticas se construyen a través de las interacciones.

Consideré, en consecuencia, el grupo focal como el instrumento más pertinente para conocer las relaciones que establecen las mujeres entre el performance del perreo y sus configuraciones identitarias en la medida en que esta se caracteriza por ser una técnica que “usa una sesión de grupo semiestructurada, moderada por un líder grupal, sostenida en un ambiente informal, con el propósito de recolectar información sobre un tópico designado” (Carey, 2003, p.264) que se enmarca en una experiencia común para los participantes

Además de ser una técnica que permite explorar las relaciones y percepciones de un grupo alrededor de un tema en común, en lo que respecta al perreo, consideré central el permitir las discusiones colectivas entre las participantes que tuvieran unas características comunes entre ellas, a saber:

1. Que se identificaran genéricamente como mujeres.
2. Que tuvieran más de 18 años.

3. Que residieran en el Área Metropolitana del Valle de Aburrá y que perrearan en Medellín.
4. Que hubiesen perreado varias veces en Medellín.
5. Que su último perreo no hubiese sucedido hace más de seis meses al momento de la ejecución del grupo focal.
6. Que consideraran el reggaetón y el perreo como uno de sus géneros musicales y prácticas de baile predilectos.

Como es sabido, en las metodologías de tipo cualitativas como la que utilicé en mi investigación “lo decisivo aquí no es el tamaño de la muestra, sino la riqueza de los datos provistos por los participantes, y las habilidades de observación y análisis del investigador” (Martínez-Salgado, 2012, p.617). De allí que fuera indispensable para mí contar con la mayor idoneidad posible en las participantes, sobre el propósito de alcanzar un número probabilístico característico en los estudios cuantitativos; con miras a acercarme a las mujeres que cumplieran los criterios de inclusión definidos, utilicé diversas estrategias.

Lo primero fue que, en el transcurso de las observaciones participantes en los perreaderos, con las que establecía conversaciones durante el perreo, las contextualizaba sobre mi investigación y las invitaba a participar contactándolas, posteriormente, a través de la red social Instagram específicamente en la cuenta que llamé @Doctoraperreo en la que ellas podrían ampliar información sobre mi tesis y podría enviarles las fotografías y videos que, a pesar de omitir sus rostros por protección de identidad, ellas querían visualizar y conservar. Otra de las estrategias fue realizando jornadas de saloneo en tres universidades de la ciudad (Universidad Luis Amigó, Politécnico Grancolombiano y Universidad EAFIT) donde tenía contacto con profesores que daban clases en los primeros semestres de diversas carreras universitarias; en esas jornadas de saloneo explicaba de manera general el propósito de mi tesis doctoral y les invitaba a participar en las fechas previamente programadas que se implementaría justamente en las universidades donde saloneaba.

Algo importante a mencionar en este proceso de convocatoria a los grupos focales fue que, en las primeras dos sesiones, a pesar de contar con cinco inscritas, al momento de la ejecución, la mayoría de las jóvenes no llegaban al encuentro por lo que tuve que realizar los primeros grupos focales con un aproximado de dos mujeres participantes por sesión. Afortunadamente, luego de

esas sesiones y gestionando apoyos estratégicos, la discoteca Perro Negro consideró oportuno aportar al desarrollo de mi investigación regalando 20 pases dobles de ingreso a la discoteca para así incentivar la participación de las mujeres en los grupos focales. Este beneficio facilitó que los últimos cuatro grupos focales tuvieran una asistencia mucho mayor a los iniciales<sup>9</sup>.

En relación con la estructura de la conversación en los grupos focales, la diseño bajo la modalidad semiestructurada, también con el fin de que sean flexibles, profundas y colaborativas pues, así como lo expresaba en el punto de partida del Etnoperreo, considero que mi lugar como investigadora no es ni jerárquico ni distante, sino situado, activo y visible en la construcción del conocimiento (Hawaraway, 1995). De allí que en las entrevistas fui construyendo y refinando las preguntas y categorías de indagación a partir de las conversaciones con las mujeres como en el ejercicio de triangulación que efectuaba con los otros instrumentos de recolección de datos que implemento en mi estudio.

Siendo entonces grupos focales con diseño de entrevista de tipo semiestructurado, las categorías generales de indagación que, a partir de ellas, se construyó y expandió la conversación con las mujeres que perrean son:

1. Definiciones del perreo.
2. Condiciones del perreo.
3. Configuración de la pareja en el perreo que han experimentado.
4. Prácticas erótico-afectivas que han experimentado durante el perreo.
5. Discontinuidades en su identidad durante el perreo.
6. Continuidades en identidad fuera del perreo.<sup>10</sup>

Cada una de estas categorías fue ampliada y ligada con otras preguntas a través de la conversación con las mujeres como es típico en las modalidades semiestructurada de entrevista (Betrián Villas et al., 2013), entre las participantes y yo se complejizaban las experiencias del perreo, mostrando situaciones que evitaban establecer generalizaciones radicales sobre muchos

---

<sup>9</sup> Cada mujer joven que perrea firmó de manera individual el consentimiento informado en el que se explicitaban los propósitos del estudio, las condiciones del uso de la información y sus derechos como participantes.

<sup>10</sup> Se agrega la guía detallada de entrevista semiestructurada con las preguntas que integra cada categoría, al final del trabajo como anexo.

aspectos de este baile y su relación con la identidad. Uno de los aspectos que más se problematizaba en las conversaciones eran las diferencias de género dentro de la experiencia del perreo a través de preguntas como ¿qué pasa cuando una práctica -de la que estuviéramos hablando- la realizaba un hombre? Como lo declaro en mi investigación, no pretendo construir unos resultados universalizables, sino específicos sobre las mujeres que perrean en Medellín que no es posible extrapolarlos ni a los hombres de la ciudad, ni a otros territorios de forma idéntica. Por esta razón en las entrevistas buscamos mucho las particularidades de su experiencia, haciendo énfasis en lo que, en efecto, habían vivido o sentido en el perreo y procuramos dejar de lado lo que considerábamos ideal o esperable vivir en un perreo que no necesariamente sucedía en la cotidianidad.

Posteriormente, en la transcripción de las sesiones de grupos focales, realizo análisis paulatinos y encuentro puntos necesarios de profundización para los grupos focales siguientes, esto significa que las conversaciones, así se dieran solo una vez con las participantes de cada grupo, fueron ganando profundidad y pertinencia a través de mi modo de establecer las preguntas y generar problematizaciones tal como es característico en grupos focales con guías de preguntas de entrevistas semiestructuradas (Carey, 2003).

En cuatro de los seis grupos focales una emoción reiterada que expresaron varias participantes fue sorpresa. Al conversar entre ellas sobre las prácticas reiterativas que ellas habían efectuado en el perreo se impresionaban de encontrar similitudes tan explícitas, muchas se preguntaban ¿cómo llegamos nosotras a aprender o entender esto sin nunca haberlo hablado? Así como ellas también me maravillaban con la claridad que ellas tenían sobre los performances en el perreo y su relación con sus configuraciones identitarias; en dos de los grupos, incluso, entre ellas tomaron la iniciativa para crear grupos de *WhatsApp* y salir a perrear juntas, como si se sintieran cómplices o hermandas por el perreo y el reggaetón.

Ahora, un desafío interesante en mi proceso metodológico del Etnoperreo fue articular los datos recolectados tanto en las entrevistas con los Djs y empresarios de perreaderos, las observaciones participantes y los grupos focales a fin de dar respuesta a mis objetivos de investigación, pues las diversas técnicas nutrían con información relevante varias de las categorías de análisis que establecí en mi tesis doctoral. A continuación, detallo el proceso de organización de los datos

que fui implementando, posterior a las transcripciones de los audios y las observaciones, y el proceso de interpretación que hice del corpus de datos final que obtuve en el Etnoperreo.

## **2.7 Proceso de organización e interpretación de los datos recolectados a través del Etnoperreo.**

Este proceso de organización e interpretación del corpus de datos, que gradualmente fui recolectando a través de las técnicas de entrevista, grupos focales y observaciones participantes, contempla según Janice M. Morse (2003) diversas actividades en las que se “se compaginan datos, se hace obvio lo invisible, se reconoce lo importante a partir de lo insignificante, se vinculan hechos al parecer no relacionados lógicamente, se encajan teorías con otras y se atribuyen consecuencias a los aconteceres” (p.32).

Así como las técnicas de recolección de datos implican un procedimiento, el análisis de la información recolectada también involucra la ejecución de un procedimiento riguroso que permite construir teoría a partir de los fenómenos culturales investigados. Según Barney Glaser y Anselm Strauss (Citados en Andréu et al., 2009) toda metodología cualitativa de investigación deriva en la construcción de teorías y aún más las que se enmarcan en diseños de teoría fundamentada o etnográfica. El procedimiento que permite alcanzar tal fin es riguroso y ordenado y contempla varios procedimientos como reducción de los datos, categorización y recontextualización. Como en mi investigación las tres técnicas de recolección de datos me permitían obtener información para varios objetivos específicos, construí unas categorías iniciales que me permitieran realizar una lectura extensa de los informes y transcripciones y ordenar los sentidos o fragmentos textuales según cada subcategoría. A continuación, detallo las categorías y subcategorías que construí a fin de ordenar la información y, luego, comenzar con la reducción de los datos.

<b>Fuente de los datos</b>	<b>Subcategorías</b>	<b>Categoría</b>	<b>Objetivo específico</b>
<b>Entrevistas</b>	1. Qué es el perreo 2. Semejanzas entre las mujeres que perrean	<b>Definiciones del perreo</b>	<b>Caracterizar las definiciones y condiciones del perreo.</b>

<b>Observaciones participantes</b>	3. Lugares dónde sucede el perreo		
<b>Grupos focales</b>	1. Condiciones ambientales del perreo 2. Condiciones espaciales del perreo	<b>Condiciones del perreo</b>	
<b>Observación participante</b>	1. Invitación a bailar y configuración de las parejas de perreo 2. Formas de aceptación o rechazo 3. Figuras de acople en el perreo	<b>Configuración de la pareja en el perreo</b>	<b>Describir el orden performativo que configuran las mujeres durante el perreo.</b>
<b>Grupos focales</b>	1. Prácticas de las mujeres hacia el propio cuerpo. 2. Prácticas en sincronía. 3. Prácticas de la pareja hacia el cuerpo de la mujer.	<b>Prácticas erótico-afectivas durante el perreo</b>	
<b>Observación participante</b>	1. Percepciones de la identidad durante el perreo 2. Aspectos de las mujeres que se exaltan, exhiben o emergen durante el perreo	<b>Discontinuidades en identidad durante el perreo</b>	<b>Analizar la relación que establecen entre performance</b>
<b>Grupos focales</b>	3. Deseos y prácticas sexuales que emergen durante el perreo		

	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Percepciones de la identidad de las mujeres fuera del perreo</li> <li>2. Aspectos de las mujeres que permanecen, continúan, fuera y dentro del perreo</li> <li>3. Deseos y prácticas sexuales que permanecen dentro y fuera del perreo</li> </ol>	<b>Continuidades en identidad durante el perreo</b>	<b>del perreo y configuraciones identitarias</b>
--	---	---	--

Los procesos de construcción teórica mediante procedimientos de investigación cualitativa implican, en primera instancia, un proceso de agrupación de las frases o unidades básicas de sentido según temas comunes que, en mi caso, estaban definidos en primera instancia por mis categorías. Luego, dentro de ellas, establecía recurrencias de sentidos que provinieran de cualquiera de las tres técnicas de recolección de datos que usé en el Etnoperreo. En ese momento fue fundamental establecer relaciones de sentido entre las categorías, sobre todo en las referidas al performance del perreo con las de la identidad entre las cuales presumía desde la formulación de mi proyecto doctoral que existía vinculación pues, así como lo han afirmado teóricos de la identidad, ella se configura según los contextos sociales donde los sujetos se inscriben y obtienen inteligibilidad (Butler, 1990 [2007]) y el baile social de música popular latinoamericana al involucrar “interacciones motoras, táctiles, lingüísticas, visuales y sonoras entre sus integrantes y sentidos que emergen en la intersubjetividad” (Marchiano y Martínez, 2017, p.18), es un ámbito privilegiado para la configuración de identidades.

Este proceso de categorización de los datos y de establecer relaciones entre ellos me permitió construir y consolidar la primera parte de mis hallazgos en relación con las características y definiciones del perreo; el orden performativo que configuran las mujeres cuando perrean y, finalmente, la relación que establecen entre performance del perreo y las configuraciones identitarias de las mujeres.

Los hallazgos fueron interpretados a la luz de las teorías postestructuralistas de la identidad en la que se le entiende como un “proceso dinámico e interactivo a través del cual los seres humanos generamos la idea de lo que el mundo es para nosotros y cuál es nuestra posición en él” (Hernando, [2012] 2022, p.44). Así como lo detallo en el apartado de concepciones teóricas de mi estudio, los procesos de configuración de la identidad son continuos y abiertos, por tanto, las personas nos inscribimos en un marco simbólico de inteligibilidad a través del *performance* que incluye prácticas, gestos, realizaciones que nos permite ser reconocidos e interactuar con otros (Butler; 1990 [2007]).

En este sentido fue fundamental en mi proceso de análisis partir de las prácticas concretas que realizan las mujeres -sus *performances*- en el perreo y no exclusivamente por medio de las motivaciones o descripciones que ellas usan para relatar su identidad pues, como argumenta Hernando ([2012] 2022) sabemos más de la identidad si vemos lo que las personas hacen que si partimos de lo que dicen que hacen.

Esta claridad es importante, debido a que una forma tradicional de indagar por la identidad es a través de las justificaciones y entendimientos discursivos que las personas construyen sobre sus interacciones y no partiendo de los *performances* como mecanismos que constituyen la realidad social (Martín Criado, 2014).

En coherencia con esto, la etnografía que sustenta esta investigación pone énfasis en la comprensión de la conducta observable, atendiendo al modo en que las acciones y gestos adquieren sentido en el flujo mismo de la interacción. Como señala Geertz (1973):

hay que atender a la conducta y hacerlo con cierto rigor porque es en el fluir de la conducta -o, más precisamente, de la acción social- donde las formas culturales encuentran articulación. La encuentran también, por supuesto, en diversas clases de artefactos y en diversos estados de conciencia; pero éstos cobran su significación del papel que desempeñan (Wittgenstein diría de su ‘uso’) en una estructura operante de vida, y no de las relaciones intrínsecas que puedan guardar entre sí (p. 29).

En esta perspectiva, la observación de las prácticas y la interpretación de los sentidos que las acompañan —apoyadas en herramientas complementarias como las entrevistas y los grupos

focales— permiten comprender cómo ciertos grupos utilizan esas prácticas en contexto, dotándolas de significado y poder performativo.

Así, pues, al estar esta investigación enmarcada en estas tradiciones postestructuralistas de la identidad y su relación con la música (Frith, 1996 [2003]), es que comprendí el baile del perreo de reggaetón como una práctica que produce configuraciones identitarias determinadas y no lo consideré como una identidad que preexiste y que en las interacciones danzarias se replica o se revela.

Tal como expuse en el marco teórico, en esta investigación considero el baile de música popular como un acontecimiento contingente, delimitado simbólicamente, espacial y temporalmente, en el que se configuran identidades de género a través de un performance (Liska, 2018; 2024). Así, la performatividad que emerge en los bailes constituye un orden de interacción debido a que ella “no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto; como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler, 1990 [2007]; p.17).

Generando relaciones teóricas entre los marcos teóricos con las descripciones densas del perreo y las narrativas de las jóvenes sobre las relaciones que configuran entre los performances y sus configuraciones identitarias fue que construí, la propuesta teórica de mi tesis doctoral, apuesta de las investigaciones de este tipo (Boyle, 2003), sobre la función social del perreo en la configuración identitaria y su orden performativo en mujeres jóvenes de Medellín.

## **Resultados**

A quien esté leyendo esta tesis, le propongo un juego de imaginación. Suponga que en este momento está de noche en Medellín. El cielo está muy despejado por lo que se siente el fresco de la oscuridad y el calor del día aún no ha sido arrasado por el paso de las nubes, el clima parece acoplarse perfecto a su cuerpo.

Usted pregunta a algunos jóvenes que se encuentran en la calle *¿dónde queda la jungla del perreo?* Le señalan que el lugar es adentro de esa pared negra en la que hay unos 40 jóvenes más

esperando afuera. Usted se acerca, nota como esta no es una fila tradicional de individuos, ubicados uno tras otro, sino que están agrupados, cinco a 10 jóvenes vestidos con pantalones anchos, mujeres de pelo largo y suelto, *crop tops* y maquillaje. Usted es la única persona que aguarda sola su turno, hasta que llega donde un hombre vestido de negro que le comunica que las mujeres entran gratis y los hombres deben pagar un *cover* de 25.000 COP. Usted ingresa y, al solo abrir la puerta, escucha fuerte los bajos de una canción de reggaetón. En la antesala le recibe un salón de espejos que tiene un letrero con luces de neón que dice: *Beso de tres*. Usted no va con nadie entonces ingresa.

Dentro encuentra un lugar de paredes negras, oscuro, con algunas luces que parecen sincronizadas con el dembow de la canción. El lugar está lleno, son las 11 de la noche. Usted pregunta a un mesero ¿cuál es el lugar donde más bailan en esta discoteca? responde que “*aquí en todas partes se perrea, pero en el centro frente al Dj, es el perreo más sucio*” y esto suena parecido a lo que antes has visto en otros lugares. Usted se ubica cerca de ese lugar y, mientras toma una cerveza que le ayudará a hidratar su atención durante toda la noche, nota como los jóvenes cantan emocionados temas recientes de *Feid* y *Blessd*.

A la medianoche, por dos segundos que parecen meses, el Dj detiene la música, y escucha por primera vez voces, suena fuerte una canción que dice: *precaución que llegaron los perros salvajes, no nos culpen de lo que pase, la presión va subiendo cuando llega al encaje, la pillamo fuera de base*, del legendario Daddy Yankee.

Al sonido clásico de esa canción se conforman parejas de perreo, hombres de otras mesas invitan a bailar a las mujeres. Ellas se ubican delante de sus caderas y sacan el culo como el protagonista de la canción, usted reconoce que están bailando un “perreo serio”, enfoca su atención en una pareja y nota que el hombre sigue los movimientos de cadera pronunciados de la mujer que tiene en frente, ella se inclina hacia adelante mientras toma las manos de él entrelazándolas con las suyas y, lentamente, acaricia sus piernas moviéndose al ritmo del reggaetón.

Bajo este texto de imaginación guiada, quizás atrevido de mi parte, que construyo con base en una de las seis experiencias de observación participante que realizo en mi estudio, pretendo situar a quien me lee en la experiencia del perreo y así dar apertura a los resultados que obtuve y construí en mi proceso. Los resultados los presento en tres grandes capítulos, cada uno respondiendo a un objetivo específico de investigación.

El primero contiene las definiciones y condiciones del acontecimiento del perreo, apartado en el que profundizaré en las condiciones materiales, sonoras y simbólicas del espacio que tanto los DJs, las mujeres que perrean como lo observado en la discoteca se pueden considerar como fundamentales para definir una experiencia de baile de reggaetón como un perreo, pues así como lo dice una de las participantes “*en todas partes suena reggaetón pero no en todos los lugares se arma un perreo*” (Gf 1, p2, 17:13).

En la siguiente sección de los resultados describiré a través de imágenes y fragmentos narrativos el orden performativo que configuran las mujeres durante el perreo en Medellín, profundizando en las maneras en las que se da la configuración de la pareja; el sujeto de la iniciativa, las formas de aceptación y de rechazo y las figuras de acople en el perreo. Además, detallaré las prácticas erótico-afectivas prevalentes que ejecutan las mujeres hacia su propio cuerpo, en sincronía con la pareja y las que reciben por parte de su dupla de baile.

Finalmente, en la última sección de los resultados analizaré la relación que establecen las mujeres entre el *performance* del perreo y su configuración identitaria, rastreando en estas relaciones las continuidades y discontinuidades que ellas identifican en su identidad cuando participan en el acontecimiento del perreo. En los tres apartados en los que presento los resultados utilizo la estrategia de triangulación cualitativa (Betrián Villas et al., 2013) a través de la cual articulo los datos de los tres instrumentos del Etnoperreo, a saber las entrevistas a DJs, las observaciones participantes en perreaderos y los grupos focales con mujeres, y, a su vez, pongo los datos en diálogo con los marcos teóricos interpretativos que me permiten, finalmente, proponer una construcción teórica en la que es comprensible la función social del perreo de Medellín en la configuración identitaria y orden performativo en las mujeres.

### **3.1 Definiciones y condiciones del acontecimiento del perreo en Medellín.**

Como bien se ha recalado en los estudios sobre la identidad bajo perspectivas postestructuralistas, los contextos de interacción de las personas son fundamentales en los procesos de configuración de la subjetividad debido a que en sus condiciones materiales y de significado construyen modos de interacción, gramáticas de reconocimiento que promueven ciertas prácticas e identidades entre los participantes y detraen otras (Butler, 1990 [2007]). Es

por esto que se hace indispensable comenzar los resultados de mi investigación doctoral por una descripción sobre las condiciones y definiciones específicas que fui encontrando son parte importante en las circunstancias iniciales de posibilidad para que el acontecimiento del perreo se dé en lugares de Medellín.

### **3.1.1 Definiciones del perreo.**

A finales del año 2023, la Real Academia Española (RAE) incluyó oficialmente el término “perreo” en su diccionario, definiéndolo como un “Baile que se ejecuta generalmente a ritmo de reguetón, con eróticos movimientos de caderas, y en el que, cuando se baila por parejas, el hombre se coloca habitualmente detrás de la mujer con los cuerpos muy juntos” (RAE, 2023). Si bien esta definición reconoce la forma en que el perreo se ha popularizado en espacios de baile donde suena reggaetón, es importante señalar que esta es solo una representación parcial de una práctica cultural mucho más rica y compleja.

El uso extendido del término se registra desde el año 1999 y su comienzo lo sitúan en el programa radial *El despelote* transmitido en San Juan de Puerto Rico en el que el locutor de la emisora lo utilizaba en reemplazo de la palabra *cita* -o *date* en inglés- (JFR [en @Clubperronegro] 2024). A partir de ese momento la palabra aparecía de manera frecuente tanto en las líricas de las canciones como por parte de la audiencia para describir, grosso modo, el baile de la música de reggaetón.

El perreo como práctica, desde su surgimiento en las calles y clubes de ciudades como San Juan y Medellín, ha sido una experiencia de interacción, comunicación e identidad para diversas comunidades, donde confluyen dinámicas de género, clase y etnicidad. En este sentido, la definición institucionalizada de la RAE refleja una visión que podría considerarse reduccionista y ajena al contexto sociocultural en el que surge, se sostiene y se diversifica esta práctica. Para las y los participantes en los espacios donde se perrea, no solo se ven implicados movimientos corporales, sino también la transgresión de normas tradicionales sobre el comportamiento y el cuerpo en el espacio público.

Es por ello que en este apartado exploro no solo esta definición institucional y formal del perreo, sino también las interpretaciones que tienen los actores sociales que participan en su práctica en diferentes lugares de Medellín, donde el perreo ha adquirido significados particulares que

trascienden lo coreográfico para convertirse en un espacio de negociación y redefinición identitaria.

El perreo aparece definido por las mujeres participantes de mi investigación como un acontecimiento que es más que un baile de una canción de reggaetón, ellas lo comprenden más bien como una experiencia en la que, si bien el movimiento del cuerpo es muy relevante y recurrente, contempla, a su vez, otros aspectos centrales como el hecho de que este sucede en la noche. Ante la pregunta ¿qué es perrear? Responden varias participantes: *Bailar, bailar toda la noche, que uno llegue a la casa y le duelan las rodillas, que uno haya sudado toda la noche y al otro día se sienta el cansancio* (Gf3; todas, 5:32), en este mismo sentido dice otra participante que: *querer perreo es ir a bailar toda la noche* (Gf1, p1, 5:08).

Aquí podemos ver que, a diferencia de la definición de la RAE (2023) el perreo no lo definen en Medellín como una práctica concreta que dura lo que una canción sino una experiencia que incluye varias prácticas colectivas, que se producen de forma reiterada en un periodo de tiempo específico durante la noche y que provocan en el cuerpo sudoración, tensión física y placer.

Así, el perreo se podría precisar más que como un baile, como un acontecimiento situado en un espacio-tiempo específico, de duración momentánea pero extendido en el tiempo y regido por movimientos con contacto físico como lo sostiene una de las mujeres del grupo focal 4: *perreo chévere es que suene reggaetón viejito y todos los que vamos nos guste el contacto físico* (Gf 4, p10, 1:13).

La importancia del movimiento y el contacto físico con otros es crucial en las definiciones del perreo en Medellín al punto de diferenciarlo de la forma del baile y las interacciones en el perreo en otros lugares de Latinoamérica. Una de las participantes del grupo focal 3, que ha perreado en diferentes ciudades, manifestó que: *Yo creo que lo que la gente entiende por perreo es muy cultural, yo nací en México y vivo hace mucho en Medellín, pero cuando yo llegué aquí me impactó el contacto físico de la gente bailando reggaetón, yo creo que las personas que perrean aquí tienen una chispa, como el deseo, un deseo de compartir, de tener contacto físico con otros* (Gf3; p5; 8:05).

En este fragmento vemos como la cercanía física durante el baile es central y se enuncia como un aspecto que no es una consecuencia incómoda de lo aglomerado de algunos establecimientos,

sino que es una parte fundamental de la experiencia del perreo que se procura y, al encontrarse, produce gratificación. Esto es importante si se comprende a la luz de la historia de los bailes latinoamericanos donde el contacto físico era una práctica especialmente vigilada y restringida en el baile social del siglo XIX a través de los Manuales de Urbanidad que, en Colombia, Venezuela y algunos territorios del Caribe fueron escritos por Carreño (1812 [2016]). Tal como lo demostró Quintero-Rivera (2004, 2009), la regulación del contacto físico buscaba, en aquella época, eliminar del baile su carácter conflictivo en relación con el desbordamiento de las pasiones y los deseos que podía producir al darle cabida a la proximidad entre los cuerpos, ello amenazaría los ideales modernos que ligaban el progreso, la civilidad y la respetabilidad social de los individuos a la contención de los impulsos del cuerpo y la evitación de la proximidad.

Así, las definiciones del perreo que se construyen en Medellín representan una especie de ruptura delimitada temporal y espacialmente con esos ideales modernos que permean aún hoy muchos de los bailes que surgen durante el siglo XIX (Quintero-Rivera, 2004) y se mantienen en muchos de los territorios latinoamericanos. En esta misma vía, Alejandro Cardona (Entrevista Dj1, 21 de marzo del 2023) explica que cuando las personas se disponen a vivir el perreo, flexibilizan ciertas creencias, modos de comportarse e interactuar que en otros ámbitos de la vida tienden a ser más rígidos o centrados en la reflexión: *el perreo hace que todo sea más viable, pues, es como esa herramienta que te que zafa y también una cosa que me parece muy bacana, es que te da como una libertad (...) sobre todo a esas personas que no se creen tan banales o tan triviales, les da su dosis de banalidad y cada cierto tiempo la piden. O sea, yo tengo más de un parcerito así, como que no sale del Periodista, que no sale de la Pascasia, y cada tres meses a la fija, a la fija, se mete en un perreo y van a una discoteca, la que sea, porque lo necesitan, como ir a un contexto pa' soltarse, pa' poder bailar* (Dj1, 21 de marzo de 2023, 42:36).

En este extracto el participante construye una definición del perreo como una experiencia donde emerge o se posibilita la banalidad que por definición es una práctica intrascendente, fútil e improductiva. Es decir que durante el perreo se abre la posibilidad delimitada espacial y temporalmente de poner el cuerpo propio fuera de un sistema sociocultural que se fundamenta en la productividad y la laboriosidad, como comenzó a promoverse de manera decidida en los Estados Modernos durante el siglo XIX (Quintero-Rivera, 2009), y representa, además, la

oportunidad de liberarlo de tales exigencias para entregarse al movimiento, la interacción corpórea y cercana con otros.

Según estas ideas de los participantes de mi investigación, el perreo se diferencia o es antónimo de otros acontecimientos donde prima la distancia física entre los sujetos, donde se promueve la quietud corpórea o la movilidad regulada y en los que se le da protagonismo a la palabra, la reflexividad y la productividad intelectual o material. Esta dicotomía en la forma de concebir los espacios y los acontecimientos se corresponde, a su vez, con la separación de los conceptos de mente y cuerpo promovido en las sociedades occidentalizadas en la que el cuerpo y en particular sus pasiones representaban un rasgo inculto que debía ser contenido, controlado o suprimido de la vida. En los bailes, si bien se posibilitaba el movimiento, se limitaba en él además del contacto físico -pues solo se permitía el de las manos de la pareja-, la espontaneidad y la exuberancia del cuerpo que, bajo la forma de estratificación social y racial representaban signos de incultura. Concretamente en el Caribe latinoamericano sucedía en el siglo XX que:

mientras los bailes con orquesta de salón de las clases altas caribeñas seguían expresando una estructura sentimental hegemonizada por lo señorial, donde cada damisela no debía bailar más de dos piezas con una misma pareja; los bailes de clubes sociales de migrantes manifestaban una más libre y espontánea sociabilidad, predominando el baile para la seducción y el intercambio corporal comunicativo. (Quintero-Rivera, 2009, p.126)

Aquí vemos como en siglos anteriores la particularidad de que los acontecimientos del baile fueran más rígidos o flexibles estaba, según Quintero-Rivera (2009), profundamente delimitado y sectorizados por clase social de las personas y, por el contrario, en la contemporaneidad, aparece el perreo como una experiencia en la que participan una diversidad de personas que buscan experimentar la banalidad, la soltura del cuerpo y el contacto físico con otros; sin necesariamente excluirse de manera radical de otros ámbitos donde prima la contención y la productividad de la mente y el cuerpo.

Ahora bien, es importante reconocer que esta transformación en la experiencia del baile no puede desligarse de procesos históricos de racialización y nacionalización del cuerpo en Colombia. Como muestra García (2006) en su tesis doctoral titulada: *“La fémica y la danza como experiencia de Nación”*, la inclusión de mayores movimientos y del erotismo en bailes populares tuvo que ver con la incorporación y legitimación de la llamada “sensibilidad negra” que pasó de

ser concebida como primitiva a ser reinterpretada como Moderna a partir de los años cincuenta, en el marco de la “tropicalización” de la identidad nacional.

Este tránsito estuvo atravesado por una imagería que puede catalogarse como estereotipada que exotizó la corporeidad negra, representándola como una más disponible y sexual que, al mismo tiempo de ser fetichizada, era apropiada en el discurso nacional como un componente de modernidad y autenticidad cultural. Este proceso se dio, según García (2006), través de los bailes folklóricos, las academias y los discursos oficiales que entrenaron una forma de in-corporación de sensibilidades más sexys, libres y relajadas, que transformaron la representación de Colombia de un ideal blanco-andino a una identidad tropicalizada.

Este cambio se dio a nivel nacional debido a procesos culturales del norte global, en los que se documentó una transformación de la concepción de la sexualidad como una que debía “liberarse” y donde se renovó la valoración de lo “nativo” como un rasgo de exotividad que, promovida en naciones como Francia y EEUU, se vio legitimada en Colombia para constituirse en un nuevo rasgo de la identidad nacional apoyándose en la idea de “un pasado negro” que era modernizado a través de representaciones glamurosas y de poderío tradicionalmente asociadas a la blanquitud (García, 2006).

García (2006) sostiene que, durante este proceso, se exaltó lo negro como símbolo de libertad sexual, pero al mismo tiempo se reconfiguró bajo parámetros de glamur y poder; coexistiendo, a su vez, con las nociones del decoro y la contención corporal arraigadas al modelo cívico del siglo XIX en el país que permearon -y permean aún hoy- las prácticas sociales y las subjetividades colombianas.

Aunque podría pensarse que todos los bailes populares latinoamericanos, y en particular los considerados tropicales en Colombia popularizados desde el siglo XX, comparten definiciones similares a las del perreo, en tanto privilegian la soltura del cuerpo y el contacto físico, este se distingue no solo por el tipo de música que acompaña las prácticas danzarias, sino porque esta experiencia trasciende la noción de “baile” y se configura como un acontecimiento en términos de Singer (1955). Esto significa que el perreo no puede entenderse únicamente como una interacción entre cuerpos y música, sino como un fenómeno profundamente condicionado por la articulación de variables simbólico-materiales, temporales y performáticas específicas.

En este sentido, mientras que la salsa en Colombia, según Ulloa (2005 [2014]; 2014), puede ofrecer a sus participantes experiencias de placer ligadas a la sincronización del cuerpo con los ritmos y sonidos, el perreo en este momento histórico y en este territorio particular de Medellín se encuentra más estrechamente vinculado a una serie de elementos adicionales entre los que destaca su definición como una experiencia “*banal*” orientada a “*soltarse o liberarse*” (Dj1, 21 de marzo de 2023) colectivamente de convenciones morales que no son equiparables a las rupturas de los años cincuenta a partir de la incorporación del estereotipo de la sensualidad atribuida a lo negro sino más bien a la ruptura de lo glamuroso o sofisticado que coexistía con esta sensualidad para tornarse en una quizás “*salvaje o vulgar*” y no glamurosa como se promovió en los bailes nacionales folklóricos modernos del siglo XX en el país (García, 2006). Esta búsqueda de liberación en el perreo que describen los participantes implica, entonces, un desapego de normas sociales antiguas y contemporáneas que, fuera de estos espacios, regularían el comportamiento corporal y la interacción.

La percepción del perreo como un espacio de *vulgaridad legitimada* se evidencia en el testimonio de una participante de un grupo focal, quien señala cómo el contexto físico y simbólico de la discoteca transforma la manera en que ellas experimentan el reggaetón: *en la discoteca de perreo todos vamos como en un mood, como que sabemos que allá la cosa es diferente. Se han presentado situaciones donde suena reggaetón y tú estás con tu familia, en otro lugar, y uno no baila ni se siente, ni actúa igual como en un perreo, jamás.* Ante la pregunta sobre qué diferencia esos espacios, la participante profundiza: *Es que si uno está con gente de otra generación, o gente que no conoce lo que allá –en las discotecas– se siente o se vive, que no entienden el perreo, ellos ven lo que uno hace y cómo baila como vulgar en el sentido mal* (Gf3; p.7, 43:35).

Este fragmento contiene una riqueza en muchos sentidos, pero revela un aspecto fundamental, la noción de vulgaridad adquiere un matiz distinto dentro del espacio del perreo. Lo que en otros contextos podría ser percibido como comportamiento inapropiado o grosero “*vulgar en el sentido mal*” se resignifica en la discoteca como una expresión aceptada e incluso deseada. Esta resignificación ocurre gracias a un acuerdo tácito o una comprensión de las definiciones del perreo entre los participantes, quienes comparten un entendimiento colectivo e intersubjetivo del “*mood*” que permite la suspensión de ciertos juicios morales. Así, el perreo no solo es una

experiencia de sincronía entre cuerpos y música -tropicalizados desde el siglo XX- como sucede en la salsa, sino también un acontecimiento donde lo socialmente sancionable se vuelve legítimo y compartido.

Este fenómeno cobra especial relevancia al contrastarlo con la historia de los bailes latinoamericanos de los siglos XIX y XX. Según Quintero-Rivera (2009), la proximidad corporal y la transgresión de los códigos de moralidad estaban generalmente ligadas a la clase social de los eventos musicales. Sin embargo, en el caso del perreo, esta transgresión no parece estar mediada exclusivamente por la clase social del evento, sino que es inherente a la práctica misma pues algunos de los marcos simbólico-espaciales de las discotecas no solo permiten, sino que legitiman esta ruptura con ciertas normas morales. Ahora bien, el trasfondo histórico que señala García (2006) muestra que este tipo de legitimaciones del cuerpo y de lo “liberado” tampoco son neutras: han sido moldeadas por un largo proceso de racialización en el que la corporeidad negra fue apropiada y resignificada en clave nacionalista acogida y expandida bajo la tropicalización o costeñización del ser colombiano.

No obstante, esta interpretación del perreo como un espacio de vulgaridad legitimada me exige como investigadora cuestionar si dicha experiencia es realmente homogénea en todos los contextos o si presenta variaciones según la clase social de los establecimientos y de las personas, en particular de las mujeres, que los frecuentan. ¿Es esta liberación moral igualmente accesible y experimentada por todos los sectores sociales de Medellín, o existen diferencias significativas en la manera en que se vive el perreo dependiendo del estrato socioeconómico?

Explorar los matices del perreo según la clase social se hace indispensable para comprender si esta práctica mantiene su carácter transgresor y liberador de forma general en la ciudad, o si, por el contrario, adquiere significados y límites distintos en función del contexto socioeconómico. A continuación, se analizarán estas diferencias, considerando cómo influyen las condiciones materiales y simbólicas de los espacios donde ocurre el perreo y cómo estas moldean la experiencia de quienes participan en él.

### **El perreo y sus matices según la clase social.**

Si bien por definición todo perreo es un acontecimiento, no es una experiencia universal en la que las personas reiteran los códigos de interacción de manera idéntica sin importar los contextos

donde se (re)producen; por el contrario, las maneras en las que se da este protagonismo del cuerpo y el contacto físico varía no sólo en ciudades o países como lo mencioné hace poco a través de las palabras de una mujer participante, sino que también guarda diferencias, o expresiones singulares en la manera de performarse según las clases sociales que no son una forma de categorización rígida y absoluta de las personas sino más bien como un “proceso activo y como una relación histórica” (Meiksins 1983). La clase, por tanto, más que un modo de categorización del cuerpo de las personas debe ser comprendida como un modo de establecer relaciones y actuar que se transforma y modela en los sujetos a través del tiempo y los contextos.

Sobre las diferencias que se incorporan en el proceso activo de la clase social en las definiciones del perreo podemos tomar el caso de la discoteca Nébula House que está ubicada en el barrio Manrique de Medellín, un sector popular de la ciudad. Dicen los DJs del establecimiento que allí el perreo es más intenso y lo contraponen con lo que sucede en otros sectores de estratos socioeconómicos altos de la ciudad: *Usted aquí va a encontrar gente que sí sabe bailar, por allá en el Poblado y eso la gente es como más tiesa, como con pena. Aquí la gente es extrovertida, saben bailar, aquí la gente se siente tan libre que se vuelve más extrovertida* (Dj3, 22 de junio de 2024, 25:38). La forma en la que inicia esta idea alude a que son las personas que asisten al establecimiento las que son, ontológicamente, más sueltas y sin vergüenza. Sin embargo, de manera acertada, aclara que es en el lugar, en la definición del perreo que en el contexto popular o de niveles socioeconómicos bajos de Medellín se produce, donde las personas llegan a *sentirse tan libres que se vuelven más extrovertidas* -como se señala en el fragmento anterior- es decir que la soltura del cuerpo no es una característica propia, interna e inamovible de las personas, sino que es una posibilidad que tiene lugar y emerge según los significados del contexto, particularmente orientados por los de la clase social.

Así como se ha afirmado en la sociología del baile popular latinoamericano, ellos tienden a ser más espontáneos o libres en los contextos de interacción populares debido a que la formación y vigilancia del cuerpo es más laxa en comparación con los contextos de élite que a través de los guiones sociales de los modales del cuerpo buscaron trazar fronteras de jerarquización social en los que la contención de los impulsos y expresividad del cuerpo se ligaron a un mayor estatus social (Quintero-Rivera, 2009).

Por su parte, el DJ de Perro Negro, la discoteca de perreo con el *cover* más caro de la ciudad coincide con estas apreciaciones sobre las diferencias del perreo por clase social, diciendo que: *todo está muy mediado por la capacidad adquisitiva. Usted va a una discoteca de perreo muy gomela y posiblemente el perreo no tiene que ser hasta el piso (...) como que los contextos por acá de El Poblado el perreo es más suavecito y así como ese tipo de cosas hay lugares donde la gente baila sin mente, no le importa nada* (Dj1, 21 de marzo de 2023, 19:25min).

Como se deja ver en este fragmento, el perreo que se ubica en barrios de clase alta si bien implica contacto, cercanía, vulgaridad legitimada y movimiento, tiende a ser definido como uno más suave, menos pronunciado “*no tiene que ser hasta el piso*”, un perreo que en palabras de él implica aun, en alguna medida, la reflexión o vigilancia de la mente que regula o modera el accionar del cuerpo pues el perreo popular lo define como uno “*sin mente*”.

Esta particularidad de la relación entre clase social popular con mayor flexibilidad moral en las mujeres podría ser contradictoria con algunos hallazgos que se encuentran en la literatura, como los estudios de Skeggs (1997), desarrollados en Inglaterra, en los que señalan que el disciplinamiento de las mujeres de clase trabajadora fue históricamente más rígido en comparación con el de mujeres de clases altas de Europa occidental. Skeggs (1997) argumenta que este control social buscaba moldear sus comportamientos y cuerpos conforme a los ideales de respetabilidad de las clases medias y altas, prometiéndoles a las mujeres populares una posible aceptación social si lograban ajustar sus prácticas cotidianas a los estándares rígidos morales. La familia, la escuela, la iglesia y el entorno laboral fueron espacios claves donde se reforzaron normas de comportamiento, autocontrol de las mujeres en ese territorio (Skeggs, 1997). Este disciplinamiento no solo regulaba la conducta, sino también el cuerpo y su expresión, limitando manifestaciones de corporalidad consideradas inadecuadas o “vulgares”.

Sin embargo, en Latinoamérica este proceso funcionó de manera distinta debido a las jerarquías sociales establecidas por las categorías étnico-raciales heredadas de la colonia (Quintero- Rivera, 2009). La construcción social de la raza, donde la clase complejizó las segregaciones étnicas, contribuyó a la exclusión de mujeres mestizas, indígenas y afrodescendientes de espacios formales de disciplinamiento (Segato, 2007), como las instituciones educativas y sociales encargadas de enseñar modales a través de manuales de civilidad como los ya citados de Carreño. Estas mujeres latinoamericanas fueron históricamente consideradas fuera de los

márgenes de la civilización y, por tanto, no fueron incluidas de manera tan extendida en los procesos de formación cultural de clase que pretendían moldear los cuerpos y comportamientos según los estándares eurocéntricos.

Es por ello que, en el contexto latinoamericano, se podría afirmar, se fue configurando una mayor autonomía cultural o, al menos, un menor grado de disciplinamiento formal sobre los cuerpos y modales de las mujeres populares (segregadas al margen por las consideraciones étnico-raciales de la colonialidad) y en particular en lo que respecta a los bailes (Quintero-Rivera, 2009). Si bien este fenómeno de exclusión y segregación ha sido, desde entonces, un mecanismo atroz de subordinación y precarización de la vida, paradójicamente permitió que en los espacios populares se desarrollaran formas de interacción social más espontáneas y menos reguladas moralmente en comparación con los entornos de socialización de las clases altas (Quintero-Rivera, 2009). Así, prácticas culturales como el perreo, al surgir de contextos populares, conservan dinámicas corporales más libres y menos sujetas a la vigilancia moral, a diferencia de las versiones adaptadas por sectores de clase alta, donde persiste cierta moderación del cuerpo influenciada por la auto-regulación y los valores de respetabilidad moral.

Esta diferencia de clase en las definiciones y la experiencia general del perreo dejan ver que es un fenómeno complejo, no homogéneo en el que si bien hay aspectos que son comunes en diversos lugares, el factor de la clase social como construcción histórica y relacional hace que el acontecimiento varíe de manera significativa.

Cabe mencionar que si bien el Dj anteriormente citado, asocia de forma directa la clase social con la capacidad adquisitiva de las personas; es necesario matizar esta afirmación. A partir de lo que expresaron otros DJs de Nébula y de mis propias observaciones en los eventos de perreo que visité, he notado que quienes participan en el perreo representan una variedad de orígenes y niveles económicos. En muchos casos, las personas eligen los lugares de perreo no tanto por su propio contexto socioeconómico, sino por las interacciones sociales que esperan encontrar allí, las cuales están condicionadas por la percepción de la clase social asociada al sitio, más que por sus propios recursos o posición. Como muestra de ello me encontré, en las observaciones participantes realizadas en Nébula House -ubicada en un sector popular- que algunos de sus asistentes residían en barrios como Belén, el Poblado y Laureles, en los que gran parte de las viviendas son categorizadas en niveles socioeconómicos medio- alto. Tan es así que, en uno de

los grupos focales, una mujer menciona que su residencia es en un barrio de estrato alto y que cuando comenzó a perrear lo hacía cerca a su casa, en El Poblado, sin embargo, explica que: *en los barrios de arriba fue distinto, allá podía moverme más, yo cambiaba de roles en el baile, todo era como más libre, allá me sentía como más suelta* (Gf 6; p18; 19:03).

Como vemos en el caso de esta participante, como lo que conocí en las dos observaciones a Nébula, varias personas que pueden residir en estratos socioeconómicos altos buscan y se acoplan a las dinámicas de interacción menos rígidas que se presentan en los escenarios populares, evidenciando las dinámicas de clase social como una dinámica relacional y simbólica más que natural o inmutable en los sujetos tal y como lo afirma Meiksins (1983).

En este sentido, la forma en que se define y se vive el perreo está influenciada por la localización geográfica de las fiestas. La clase social atribuida al espacio donde se realiza el evento contribuye a favorecer ciertas prácticas y a limitar otras, moldeando las dinámicas de interacción y los significados que surgen en torno a esta expresión cultural. Esto indica que el contexto espacial y social del lugar de perreo juega un papel central en cómo los asistentes experimentan y significan el perreo sobre todo en lo que respecta a la intensidad o cercanía de las interacciones.

Incluso, en el proceso de creación y afianzamiento de las discotecas de perreo se menciona como empezando algunas de ellas de manera muy sectorizadas, logran expandirse, ampliar el público que les visita y, pese a ello, mantener las dinámicas relacionales de la discoteca como si todos sus visitantes fueran de un barrio popular. Sobre Nébula sus fundadores describen que: *esto empezó siendo como una fiesta de casa, se fue difundiendo como que aquí es una fiesta cercana, que aquí todos es como si se conocieran como si fueran del barrio. Lo que se fue creando fue una comunidad, pero ya viene gente de toda parte y se sigue sintiendo así.* (Dj3, 22 de junio de 2024, 14:20).

En esta frase vemos como se construyeron unos significados de la fiesta en Nébula que la ligaban con lo barrial, lo comunitario, lo familiar y si bien en un principio parecía que quienes asistían al sitio en apariencia tenían algún grado de vinculación real con el territorio donde se ubica la discoteca, el crecimiento del establecimiento hizo que ampliara su público al punto de acoger personas de diversos sectores y estratificación de la ciudad que disfrutaban el ambiente que dentro de Nébula se configuraba como uno popular que les permitía, a su vez, experimentar mayor “*libertad*” en relación con la contención del cuerpo o la racionalización de las

interacciones durante el baile así como lo manifestó la participante del grupo focal 6 citada anteriormente.

Sobre esta forma más espontánea o libertaria de interactuar y bailar, los DJs del sitio explican que esto se debe a que: *estamos en un barrio, y aquí nos criaron así. A uno le dijeron, si usted está en el barrio, haga lo que haga nada le debe dar pena, lo único que le debe dar pena es robar y que lo pillen, de resto...* (Dj4, 22 de junio de 2024, 24:32).

Como se evidencia en este fragmento, se alude a un modo de interacción y comportamiento que no surge de una supuesta naturaleza intrínseca de las personas del barrio. No se afirma que, por ser del barrio, las personas actúan de esa manera en cualquier espacio, sino que se delimita claramente: *“si usted está en el barrio”*. Esto sitúa la expresión corporal, el baile y la interacción social en el contexto específico como espacio geográfico donde ciertas normas sociales permiten mayor soltura y menor vergüenza al moverse e interactuar en público.

No se trata, entonces, de que por nacer o vivir en un barrio se adopte automáticamente una forma de bailar más libre o sin mediación de la reflexividad pues la intensidad en la proximidad y la soltura de los movimientos durante el perreo está profundamente influenciada por las construcciones de sentido atribuidas a los espacios geográficos donde se desarrollan estas prácticas.

Sin embargo, estas construcciones no son homogéneas ni absolutas. Los espacios están moldeados por el control de la moralidad y los modales del cuerpo, que coexisten y afectan de manera diferenciada a las distintas clases sociales. En los barrios populares, estos controles tienden a ser más flexibles en cuanto a la regulación de la corporalidad y la interacción social, lo que permite expresiones más espontáneas o menos normadas en el baile -como se abordará en el capítulo siguiente-. En contraste, en los espacios ocupados por clases altas, las normas de moralidad y de modales del cuerpo son más estrictas (Quintero-Rivera, 2009) y están asociadas al mantenimiento del estatus social, lo que fomenta un mayor control sobre el cuerpo y sus expresiones, especialmente el de las mujeres.

No se trata, entonces, de una oposición entre libertad o control según la clase, sino de la yuxtaposición de ambos elementos. Los controles de la moralidad y los modales del cuerpo están presentes en el perreo, pero afectan de forma desigual según el contexto social y geográfico. Esta

interacción compleja influye directamente en cómo se experimenta y se desarrolla la experiencia del perreo, configurando estilos más controlados en espacios de clase alta y formas más flexibles en los contextos populares.

Otro factor que complejiza las definiciones del perreo, además de la clase social, es la edad de las personas que participan en él. Pareciera ser que las generaciones más jóvenes tienden a interpretar y practicar el perreo de manera más libre y desafiante respecto a las normas tradicionales, mientras que los mayores podrían seguir asociando esta experiencia a un comportamiento más regulados por la moralidad social. Esto con base en el testimonio de una de las participantes que en líneas anteriores afirmaba que la falta de comprensión del perreo y su vulgaridad legítima estaba también dada por la “*generación*” a la que pertenecían las personas. La dimensión temporal o etaria es un aspecto que emerge como clave a la hora de caracterizar las definiciones del perreo en Medellín.

### **El perreo y la edad.**

Indagando sobre las definiciones y particularidades del perreo, emerge de manera reiterada el aspecto de la edad de quienes participan en el acontecimiento como un factor quizás diferenciador de la experiencia. Aunque esta particularidad no fue tan frecuente ni detallada como el de la clase social, sí apareció en algunas conversaciones como un factor que introduce matices en la forma de entender el perreo. Según Johnny, DJ de la discoteca Brutal, quien lleva cerca de dos décadas en el mundo del perreo, el baile ha cambiado a lo largo de los años. Él describe que, cuando comenzó en los primeros años de los 2000, el perreo se bailaba “*con mucha prudencia, separaditos,*” mientras que hoy en día se baila “*sin distancia*” (DJ2, 13 de abril de 2024, 30:20).

Sin embargo, aunque Johnny no declara percibir una diferencia evidente en la manera de bailar de las mujeres según la edad, y sí establece una variación en la forma en la que se bailaba en otra época, su opinión contrasta con las transmitidas por las participantes en el grupo focal 1, quienes expresaron que sí perciben una diferencia en las formas de bailar e interactuar durante el perreo en las mujeres de más de treinta años, dicen que ellas bailan: *más separadas y menos sueltas, como si se sintieran incómodas o les diera vergüenza mostrarse sensuales* (GF1, p2, 17:12). Esta observación sugiere que, para algunas personas, la manera de perrear puede estar

influenciada por la edad y la generación, ya que existen códigos de interacción y actitudes que parecen transmitirse generacionalmente en los espacios de perreo.

Aun así, no hay un consenso claro sobre este punto, ya que el 12% de las mujeres participantes en los grupos focales de mi estudio, quienes tenían más de 30 años, no percibían diferencias en el estilo de perreo vinculadas a la edad, sino que lo atribuían más a la entrega y disfrute personal del baile. Dos de ellas afirmaban: *“Las mujeres que nos gusta perrear nos diferenciamos de otras que prefieren no hacerlo o lo hacen como con desgano porque nosotras somos enérgicas, tenemos la mente abierta, atrevidas, somos relajadas... tenemos como presencia, que cuando llegamos nos gusta tener una actitud de grandeza, visibles o como con un brillo”* (GF5; p15 y p16; 11:13). Estas respuestas muestran que, para algunas mujeres, el perreo es una expresión que trasciende la edad y se define más por el gusto y la actitud personal.

En conclusión, el asunto de la edad y grupo etario en el perreo resulta complejo y no existe un acuerdo definitivo. Las percepciones sobre la influencia de estos factores en el baile varían de forma clara y esto refleja la diversidad de significados que las personas otorgan a esta práctica sociocultural.

En conjunto, las definiciones del perreo coinciden en entenderlo como un acontecimiento en el que el cuerpo, el movimiento, la interacción y el contacto físico se destacan como elementos esenciales, así como la significación de que es una experiencia en la que se da una legitimación de la vulgaridad. En todas las definiciones, estos componentes son protagonistas y dan forma a la experiencia compartida del perreo. Sin embargo, la manera en que se experimenta este fenómeno es profundamente compleja y, en algunos aspectos, variable. Las interacciones entre cuerpos y la intensidad del contacto físico parecen depender en gran medida de la clase social asociada al lugar donde ocurre el perreo, es decir, el ambiente socioeconómico del establecimiento marca diferencias en los códigos de interacción, la cercanía entre los cuerpos y las actitudes hacia el baile. Asimismo, aunque con menos consenso, algunos participantes sugieren que el perreo en su definición puede variar también según la edad y generación de los asistentes, aunque este matiz es incipiente y solo unos pocos lo destacan como relevante en la forma de perrear.

En definitiva, el perreo es una práctica que trasciende su definición física y se ve influida tanto por factores sociales como generacionales, creando una experiencia diversa y multifacética. Esta complejidad invita a un análisis más profundo de las condiciones materiales y simbólicas de los

lugares donde se desarrolla el perreo, tema que abordaré en el siguiente apartado. A continuación, exploro las características de estos espacios, desde su materialidad hasta los significados que ella va configurando, lo cual permitirá una comprensión más amplia de la relación del entorno con la vivencia del perreo.

### **3.1.2 Condiciones del perreo.**

Pese a que en muchos lugares de Medellín suena reggaetón al punto de que la ciudad fuera catalogada como la Capital Mundial del género en 2019 (Mykhalonok, 2020), quienes buscan vivir el acontecimiento del perreo acuden a espacios específicos donde consideran que este puede darse. La forma en que los establecimientos se promocionan en redes sociales, las narrativas que circulan sobre cada sitio, las condiciones físicas del lugar y las experiencias sonoras que proponen son algunos de los elementos que inciden en que sean reconocidos como perreaderos.

Si bien en torno a estos espacios convergen múltiples condiciones simbólicas y materiales, en esta investigación priorizo aquellas que tanto DJs y empresarios de la escena como las propias participantes identificaron como las más estrechamente vinculadas a la experiencia performativa del perreo. Quedan por fuera, por tanto, otras dinámicas y materialidades que, desde una perspectiva investigativa distinta (quizás una antropología más amplia y no una etnografía focalizada), también podrían ser de interés, como el consumo de sustancias psicoactivas, la presencia de artistas durante las noches de perreo o los desplazamientos dentro de la discoteca, entre otras.

#### **No hay perreo sin reggaetón.**

El fundador y DJ de Perro Negro, la discoteca más icónica de reggaetón en el mundo que abrió sede en Miami y Madrid durante el 2023 y 2024 y que además ha sido mencionada en varias canciones de reggaetón, señala que en Medellín: *éramos la capital del perreo, pero no, no había una sola discoteca exclusiva de reggaetón. Lo que había era, o sea, las discotecas eran reggaetón y salsa; reggaetón y rap; reggaetón y crossover. En todas las discotecas ponían reggaetón, pero con algo. Aquí no había un lugar legendario de reggaetón, pero sí de salsa, de*

*rock y así, pero en Medellín en el 2017 no había una emblemática de solo reggaetón (DJ1, 21 de marzo de 2023, 31:25).*

Algo que comparten las discotecas visitadas durante mi investigación es que son establecimientos en los que de manera exclusiva o privilegiada suena reggaetón; y este es, al parecer, uno de los ingredientes indispensables para que el acontecimiento del perreo emerja como lo expresaron también los fundadores de Nébula en Manrique: *quisimos hacerle fuerza al tema de reggaetón porque, como usted sabe, como esto es un barrio, aquí en las discotecas suena mucho la guaracha y no habían tantas discotecas que sonaran solo reggaetón (Dj3, 22 de junio de 2024, 7:32).*

De manera muy similar se describe la fundación de la discoteca Brutal: *fue la primera exclusiva de reggaetón en la zona de bares de la 70, fundada en 2019 y aquí no es solo reggaetón nuevo, el 70% de las canciones que aquí se ponen son clásicos y el resto son las nuevas que no deben llevar más de dos años sonando (Dj2, 13 de abril de 2024, 17:49).* Las mujeres participantes de los grupos focales también consideran este aspecto fundamental para que se pueda dar un perreo: *Creo que también que sea un lugar de solo reggaetón y no crossover, las luces, que sea en un lugar como sótano, bodega, porque uno no perrea en una fonda (Gf 4, p7; 2:39).*

Como vemos en todos estos fragmentos tanto de DJs como de las mujeres que perrean, un requisito para que suceda el perreo es que en los lugares de baile suene de manera casi exclusiva reggaetón. Esto es importante debido a que podría pensarse que en cualquier canción de reggaetón que se reproduzca en un club nocturno las personas podrían perrear; sin embargo, lo que aquí nos dicen es que para que se viva el perreo como acontecimiento debe haber una exclusividad sonora en el reggaetón y la mezcla con otros géneros musicales debe ser mínima o casi inexistente. Esto resuena a su vez con lo abordado en el apartado anterior sobre definiciones del perreo en la que afirmaba con base en los datos que éste no es considerado un baile de una canción sino un acontecimiento nocturno prolongado que posibilita la emergencia de una experiencia particular.

Esto tiene consonancia con lo que se ha descrito en los estudios de las prácticas musicales en los que se ha establecido que las funciones sociales del baile, las prácticas e identidades que van configurando dentro de él se articulan con las características sonoras y textuales de las canciones que se usan, en primera instancia, como condición contextual y ambiental para producir el

acontecimiento (Frith, 1996 [2003]), pues como la afirma McClary (1991 [2021]) las músicas contribuyen a la formación del yo y agrupa modelos concretos de interacción social mediadas por lo sonoro.

Podría pensarse que el hecho de que en el perreo se escuche de manera privilegiada o exclusiva reggaetón significaría que la experiencia es monótona en términos sonoros. Sin embargo, según los Djs y las mujeres que perrean, esto es contrario a lo que ellos perciben durante el acontecimiento. Si bien vimos que, por definición, durante el perreo las personas buscan centrarse en la movilidad del cuerpo e interactuar a través del baile, también se viven diferentes momentos sonoros y emocionales. Para Dj Johnny, en el diseño sonoro del perreo se debe comprender: *la curva de la fiesta para hacer que la gente cante, tome o baile es un espectro que tiene el reggaetón; hay canciones para cada cosa. Uno arranca a tocar a las 12, y después de cierta hora se le da la candela, y no se puede dar candela toda la noche porque no toman, hay que ir variando para que haya momento para todo* (Dj2, 13 de abril de 2024, 2:26).

Este fragmento refleja cómo la estructura sonora del perreo no es monótona, sino que está diseñada estratégicamente para crear una atmósfera cambiante, guiada por los Djs. Este testimonio no solo subraya la importancia de la musicalidad en la creación de la experiencia del perreo, sino que también revela cómo los Djs manejan la música para ajustar la energía de la fiesta a lo largo de la noche. La variabilidad del perreo, entonces, no solo responde a una lógica emocional o afectiva, sino también a una lógica de consumo que se hace evidente en la parte que afirma “*no se puede dar candela toda la noche porque no toman*”. Este detalle ilustra cómo el perreo, como acontecimiento, se ve también condicionado, en cierta medida, por los intereses económicos del espacio donde se desarrolla, lo que configura una experiencia dinámica, moldeada tanto por los afectos que moviliza como por los tiempos de consumo.

Por lo tanto, aunque el reggaetón se caracteriza por una base rítmica común (Soto, 2016) que proviene del *underground* de Puerto Rico, el *reggae* jamaicano y del *hip-hop* estadounidense (Marshall, 2009), su sonoridad se ha expandido y diversificado con el paso del tiempo, reflejando las diferentes emociones que se buscan evocar a lo largo de la noche. En este sentido, el reggaetón se presenta como un género musical heterogéneo, capaz de movilizar diversos afectos en su audiencia y de generar una experiencia sonora yailable también diversa. Los Djs, al manejar esta diversidad sonora de este género musical, configuran un espacio de interacción

que responde tanto a la lógica de la fiesta como a las necesidades de consumo, creando un perreo con intensidad variable y dirigible.

En esta misma vía, uno de los DJs y fundadores de Nébula manifestaba que dentro del perreo se puede transitar por diferentes momentos emocionales a través de las canciones: *Si usted como Dj conoce la industria usted ve que el reggaetón es muy extenso, tiene cosas románticas otro vieja-escuela y da para hacer una fiesta variada; hay reggaetón sentimental, reggaetón para bailar, reggaetón pa' relajarse o parcharse y vamos variando* (DJ3, 22 de junio de 2024, 24:05).

Estos distintos momentos emocionales durante el perreo, o lo que el Dj de Brutal llama “*la curva de la fiesta*”, son una de las características distintivas de los clubes nocturnos. A lo largo del siglo XX, la invención de medios de almacenamiento y reproducción de música permitió que estas experiencias pudieran consolidarse y que los DJs se especializaran en crear experiencias emocionales específicas para su público, adaptándose a los estilos musicales y los marcos emocionales de cada grupo (Sterne, 2003). En estos espacios, la música no es solo entretenimiento, sino que se convierte en un catalizador de estados emocionales compartidos, sincronizando a los asistentes en una experiencia colectiva de sensaciones intensas.

Como explica Sterne (2003), la experiencia del sonido en estos entornos no se limita a la percepción auditiva, sino que es multisensorial. En clubes cerrados y con volúmenes elevados, como es el caso de todos los establecimientos visitados en mi investigación, los sonidos graves producen vibraciones físicas que el público siente en el cuerpo, lo que facilita una respuesta emocional más profunda y corporal. Esto permite que los asistentes no solo escuchen la música, sino que la experimenten físicamente viviendo las “*curvas*” musicales y emocionales que el DJ va entrelazando durante la noche. En este proceso, los clubes nocturnos construyen propuestas experienciales adaptadas a los nichos de público que eligen, creando ambientes específicos donde cada género musical contribuye a formar una atmósfera particular.

En el caso del reggaetón, su ritmo característico (Marshall, 2009; Soto, 2016) se ha convertido en uno de los medios sonoros esenciales para crear las experiencias emocionales del perreo y los sincroniza en una experiencia corporal y colectiva. La combinación de estos elementos transforma el espacio de la discoteca de perreo en un entorno donde el reggaetón no solo se escucha, sino que se vive como una experiencia sensorial y emocional compartida, intensificando

el vínculo entre el público y la música a través de una atmósfera diseñada por los DJs que sirve para canalizar emociones comunes y propiciar una forma de expresión grupal única.

### **Recursos simbólicos que crean la atmósfera del perreo.**

Un elemento fundamental al considerar las condiciones ambientales y materiales en las que ocurre el perreo son los recursos simbólicos y estéticos de los clubes nocturnos, los cuales incorporan códigos explícitos asociados con esta práctica. Por ejemplo, al entrar a la discoteca Perro Negro, se ven letreros de neón que usan la expresión *dale duro*, reiterada en las canciones de este género musical y que se utilizan para referirse a la intensidad del baile y que, juntas, crean una atmósfera propicia para el perreo.



(Fotografía tomada en Perro Negro el 23 de septiembre 2023).

En la discoteca Brutal, por su parte, se usan numerosos recursos gráficos como por ejemplo titular los baños como: perros y gatas, formas de enunciación comunes en el reggaetón (Jiménez 2009), también se encuentran letreros de neón con la frase: *welcome to perreo* y uso de prendas de vestir por parte del personal de servicios que dicen: *el perreo es mi profesión*.



(Fotografías tomadas en Brutal el 30 de septiembre 2023).

Por su parte, otra forma de aludir al perreo, además del uso del reggaetón como género musical central, es a través de los slogans que acompañan los nombres de algunas discotecas, *como la casa del perreo* en Nébulas o *la jungla del perreo* en Miranda. Estos enunciados, junto con expresiones recurrentes en las canciones como *perros* y *gatas*, remiten a un universo simbólico ligado a la animalidad. Su presencia no es azarosa pues contribuye a definir el perreo como un acontecimiento en el que el cuerpo, sus impulsos y su movilidad adquieren un protagonismo explícito en las interacciones con otros. Esta centralidad de lo corpóreo se conecta con la noción de *vulgaridad legitimada* en tanto convoca una expresividad corporal que, históricamente, ha sido asociada a “lo negro” y que fue incorporada a la identidad nacional de Colombia en el siglo XX a través de procesos de tropicalización (García, 2006).

Tal como plantea García (2006), la llamada modernización de la identidad colombiana supuso la apropiación y estetización de una sensibilidad corporal atribuida a lo negro, pero bajo códigos de *glamour* domesticaban su carácter sexual y lo volvían compatible con los ideales nacionales de modernidad. Para ejemplificar ese proceso García (2006) acude al análisis de algunas danzas escenificadas por el Ballet de Colombia. En el mapalé, por ejemplo, aunque se recreaba la cópula como acontecimiento colectivo y apelaba a la exhibición sexual, dicha sensualidad era neutralizada en la presentación como un acto atlético, estilizado y revestido de lujo (García, 2006). En la cumbia, por su parte, la coreografía del ballet de Sonia Osorio mantenía la moralidad burguesa mediante cuellos altos y mangas largas que, sin embargo, se veían matizados por las ondulaciones audaces de las faldas, cuyo movimiento evocaba el roce erótico de los

encajes, la ropa interior y las piernas (García, 2006). Tanto en el Mapalé como en la cumbia, el *glamour* funcionó como un dispositivo de recato y desacato pues permitía sugerir la sexualidad mientras mantenía intactos los límites del decoro moral burgués, logrando que una movilidad corporal racializada y asociada a clases subalternas se volviera deseable, moderna y prestigiosa (García, 2006).

De este modo, en el proceso de tropicalización de la identidad nacional producida mediante el baile, el lujo y el *glamour* actuaron como un filtro estético y social que convirtió la sensualidad atribuida a lo costeño, especialmente en el movimiento de caderas asociado a la herencia africana, en un atributo incorporable al relato nacional donde lo negro ingresó al imaginario moderno del país, aunque condicionado de aparecer estetizado y desprovisto de lo que García (2006) denomina como una fuerza sexual directa.

En contraste, en el perreo contemporáneo que se practica en algunos lugares de Medellín, esa sensualidad racializada parece reaparecer sin el filtro del *glamour*. Por los testimonios de las participantes y los Djs vistos, ya no se trata de una expresión embellecida o refinada de la corporalidad, sino de una vivencia que reivindica lo carnal, lo espontáneo y lo salvaje. En ese orden de ideas, podría afirmarse que el perreo hereda la legitimación histórica de la sensualidad corporal que se venía produciendo en Colombia desde el siglo XX, pero la desplaza hacia un registro que privilegia la suspensión de la reflexividad mental y da lugar a la apertura explícita de lo corpóreo, rasgos que en la cultura occidental han sido construidos como más “animales” que “humanos” (Hernando, [2012] 2022).

Así, la *vulgaridad legitimada* del perreo no solo es un eco de aquella transformación nacionalista del siglo XX (García, 2006), sino que también funciona como especie de una reformulación contemporánea que despoja a esa sensualidad de su envoltura glamurosa para situarla en el terreno de lo explícito, lo animal y lo compartido. Mientras la tropicalización operaba mediante la domesticación de la sexualidad para producir una imagen moderna de la nación, el perreo actual afirma la potencia del cuerpo sin domesticar, reactivando aquello que antes fue estilizado, maquillado o censurado bajo las lógicas del *glamour*.

Los elementos simbólicos que se utilizan en el espacio físico del perreo, que operan bajo la misma noción de que el perreo es un acontecimiento de la animalidad o de vulgaridad legitimada, pueden ser entendidos también desde la teoría de la producción del espacio de Henri

Lefebvre (1974) como formas de reforzar una relación entre el espacio simbólico y material con la experiencia vivida de las personas en las discotecas. La relación entre espacio, música y prácticas del baile afianzan su interrelación en la medida en que comparten símbolos. En el reggaetón, las líricas, hablan de lo erótico-afectivo a través de metáforas de animalidad, de los deseos físicos y el cuerpo, de lo festivo, vemos como en la construcción del espacio, este lenguaje se convierte en un elemento crucial para que se performe el perreo como se evidencia en la siguiente fotografía.



(Fotografía tomada en Nébula el 18 de mayo 2024).

### **Características espaciales de los perreaderos.**

Un aspecto crucial, implicado en la construcción contextual, simbólica y material del perreo ligadas a la emergencia del performance del perreo son las paredes oscuras y la ausencia de sillas en el lugar. Una de las participantes que describía una experiencia en un perreadero de la ciudad destaca esta característica como algo importante: *cuando fuimos no había sillas, entonces nos obligaban prácticamente a bailar, a un perreo vamos es a eso y lo sabemos o nos toca entenderlo (risas). También la iluminación entre más oscuro, las personas tenían más confianza de bailar, de expresarse* (Gf1, p1, 1:55). En la misma vía, en el grupo focal 4 una participante manifestó que *para que se sienta que es un perreo tiene que ser oscuro, o con luces de neón*

*tenues, sin sillas, y con mucha gente, con contacto físico, casi apretados; que se note que queremos bailar* (Gf 4, p11, 4:08).

Estas características materiales del espacio, desde la perspectiva de Lefebvre (1974), podrían considerarse como elementos que contribuyen a crear una experiencia colectiva específica; la oscuridad de los lugares y las paredes negras podrían sugerir que es un entorno delimitado, íntimo, misterioso, en el que puede suceder lo transgresor que, como lo mencionaba en el punto anterior sobre las definiciones del perreo, es uno de los aspectos que más se repiten por parte de los participantes; el perreo como un acontecimiento donde el cuerpo se torna protagonista y se transgreden ciertas convenciones habituales de la cotidianidad.

A su vez, la ausencia de sillas puede ser comprendida como una estrategia de mercantilización para maximizar el valor de la experiencia del perreo y, además, puede ser una condición material que incide en que el baile y la interacción física se privilegien en el transcurso del acontecimiento debido a que se prioriza el espacio físico para la interacción del baile sobre las condiciones materiales que brindarían confort individual (Lefebvre, 1974). En este orden de ideas es posible aseverar que las condiciones materiales y simbólicas del perreo no son insignificantes pues, al parecer, su relación con el reggaetón y con las definiciones del perreo facilitan que el acontecimiento ocurra; pues en coherencia con Lefebvre (1974), el espacio intenciona y contribuye en la configuración de las prácticas sociales.

Para concluir, en el capítulo de resultados titulado Definiciones y condiciones del acontecimiento del perreo en Medellín exploramos las diversas interpretaciones del perreo. Tanto las mujeres participantes de los grupos focales como los DJs coinciden en que el perreo es un acontecimiento nocturno donde el cuerpo, el movimiento, el baile y el contacto físico ocupan un lugar central. Sin embargo, esta experiencia es compleja, pues su intensidad y configuración varían según la clase social de los perreaderos: en los de estratos bajos, se percibe una mayor libertad y apertura a la movilización y contacto entre cuerpos, mientras que en los estratos altos estas dinámicas suelen estar más restringidas. Aunque la edad fue mencionada en algunos casos como un factor que podría influir en las definiciones del perreo, no se hallaron percepciones homogéneas, sino posturas incluso contradictorias entre los participantes.

En una segunda sección, abordé las condiciones materiales y ambientales de los perreaderos que afectan esta experiencia, destacando la relevancia del reggaetón y su diversidad sonora como un

factor esencial para que los DJs creen experiencias emocionales y colectivas durante la noche. Además, examiné el uso de palabras, frases y símbolos materiales en las discotecas que fortalecen la relación entre la música y las definiciones del perreo, promoviendo la idea del cuerpo como protagonista y resaltando su animalidad al ritmo del reggaetón dentro de estos espacios.

En el próximo capítulo, describiré en detalle el orden performativo que encarnan las mujeres de Medellín durante el perreo, situándolo en este contexto material y simbólico que acabo de desarrollar.

### **3.2 Orden performativo que configuran las mujeres durante el perreo.**

Uno de los aspectos más relevantes que guían los órdenes de interacción en los bailes de músicas populares, entre los que se incluye el reggaetón, es la dimensión de la seducción, un elemento que, según Daniel (1995), está usualmente codificado bajo constructos sexo-genéricos binarios. Estos constructos distinguen lo que se concibe como femenino de lo masculino y establecen un modo de interacción predominantemente heterosexual (Lynne, 1988b). Sin embargo, aunque esta tendencia ha predominado históricamente, en el contexto del perreo se presentan actualizaciones a la heteronorma y, al mismo tiempo, se dan ampliaciones y flexibilizaciones en las formas de expresión y en las dinámicas erótico-afectivas, como analizo en este capítulo.

También es importante considerar que si bien son diversas las prácticas, los hábitos y las cosmovisiones que se ven implicados en los bailes populares, por tradición en los estudios de etnomusicología (Liska, 2017), los sociológicos (Quintero-Rivera, 2009) y los lingüísticos (Ulloa, 2005) aplicados al baile se hace una priorización en el análisis de lo que se considera es la práctica central o protagónica de estas experiencias mediadas por la música, a saber, las experiencias lúdico-bailables. Esto es importante considerarlo pues, como lo expresé en el apartado metodológico del Etnoperreo, mi estudio se acoge a esta tradición que utiliza un enfoque focalizado e intensivo y se centra en el estudio de los performances bailables y dejando de lado, otras prácticas que también pueden verse implicadas como el consumo de sustancias psicoactivas, los desplazamientos de los

grupos en las discoteca, el manejo de las luces, la asistencia de artistas a los lugares de fiesta nocturna, entre otros.

En esta sección, entonces, describo las formas en que se configuran las parejas de baile en el perreo y las principales prácticas erótico-afectivas que se reiteran en este contexto, con un énfasis en aquellas realizadas por las mujeres. Este enfoque permite observar cómo sus acciones constituyen una performatividad de género que (re)define su identidad en relación con los marcos espaciales y temporales del perreo, desarrollados en el capítulo anterior. Así, el análisis no sólo examino los códigos visibles en las interacciones, sino también cómo estas ofrecen una reinterpretación o resignificación de los roles de género.

Para empezar, es fundamental aclarar que el perreo, como acontecimiento que se extiende durante varias horas en la noche, abarca una multiplicidad de interacciones. Entre estas, destacan dos modalidades: un perreo lúdico y un perreo serio. Aunque ambas modalidades pueden considerarse lúdicas, desde el marco teórico de Roger Caillois (1986), presentan diferencias significativas. Según este sociólogo, lo lúdico incluye actividades delimitadas temporal y espacialmente, en las que las personas participan de manera voluntaria, y que implican tanto acciones reglamentadas como espontáneas. Estas actividades, al desarrollarse en un espacio-tiempo diferente de la vida cotidiana, poseen una cualidad de discontinuidad respecto a las interacciones habituales.

Si bien ni en las observaciones ni en las entrevistas o grupos focales las participantes se refirieron a estos conceptos sociológicos, realizo esta categorización a partir de mi análisis cimentándome en los datos para describir con mayor detalle las dos modalidades que parecen diferenciarse dentro del perreo. Con esto pretendo declarar que este ejercicio de diferenciación es una decisión epistemológica que, de realizarse por parte de otra investigadora, podría hacerse de manera diferente según las perspectivas teóricas que se utilicen para aprehender reflexivamente un fenómeno complejo que no está, necesariamente, tan delimitado como teóricamente se puede describir y que se extiende en más características que las que este estudio – o cualquier otro- pudo incluir.

Así, a partir de esta teoría sociológica del juego, me fue posible categorizar los dos tipos de interacciones bailables que observé continuamente en el perreo y considerarlas a ambas como actividades de carácter lúdico que suceden en contextos musicales y eróticos. Sin embargo, el perreo lúdico se relaciona más estrechamente con la modalidad de *paidia* que describe Caillois (1986), caracterizándose por su espontaneidad, libertad y desestructuración. En este tipo de perreo, los

participantes se involucran en movimientos improvisados y en interacciones menos formales, en las que el objetivo central es la diversión y el goce sin un compromiso estructurado. En cambio, el perreo serio corresponde más a la modalidad de *ludus* que propone Caillois (1986), ya que implica prácticas e interacciones más estructuradas y normativas. En este tipo de baile, las parejas de baile siguen ciertos patrones y códigos, mostrando una mayor concentración y atención en los movimientos y en la coordinación mutua, que se sostiene durante el tiempo de una canción específica.

Esta diferenciación entre perreo lúdico y serio me permite analizar cómo los participantes adoptan roles y dinámicas que, aunque comparten un marco de interacción lúdica, responden a distintas disposiciones y objetivos. Por un lado, el perreo lúdico permite una exploración más libre o espontánea de la expresión corporal, donde los límites de la interacción se flexibilizan y adaptan probablemente a los deseos individuales. Por otro lado, el perreo serio, al ser más estructurado, demanda que los participantes asuman roles más definidos, en los cuales el cuerpo se convierte en un vehículo de comunicación regulada en el ámbito relacional.

Para comprender mejor las dinámicas del perreo, es importante profundizar en las características de su modalidad lúdica, que presenta una estructura significativamente distinta de la otra modalidad. A diferencia del perreo serio, que suele realizarse en pareja y seguir patrones más codificados, el perreo lúdico se caracteriza por la flexibilidad de sus interacciones y por la variedad de formas en que se despliega. Esta modalidad de baile no se limita a un estilo único ni a una duración específica, lo que permite a los participantes disfrutar de una libertad expresiva más amplia y menos normada.

### **3.2.1 Perreo lúdico.**

Durante mis observaciones en campo fui afianzando la necesidad de establecer esta diferenciación teórica entre el perreo lúdico y el serio debido, principalmente, a las dinámicas disímiles que fui documentando en mis notas de campo que, como se deja ver a continuación, implican multiplicidad de aspectos como el número de personas que interactúan, las prácticas que se ven implicadas, los roles según el género y la finalidad que pareciera tener la interacción: *En los grupos que ingresan a la discoteca se hacen, la mayoría de ellos alrededor de unas mesas altas, no hay sillas en el lugar. Son las 11: 47pm y veo como se llena paulatinamente el lugar, este periodo de tiempo -desde las 11 hasta la ahora- me permite ver con más claridad las dinámicas intra y extra grupales pues la discoteca no está atiborrada de personas aún. Veo que*

*las personas de los grupos en su mayoría cantan, pocas personas hablan y se nota quienes lo hacen por el gesto de acercarse a los oídos y poner las manos para aislar mejor el sonido de la voz; la música tiene un volumen elevado y está sonando la canción La Groupie del reggaetonero De La Ghetto. Veo seis grupos grandes en la pista, con 5 a 8 participantes bailan entre ellos, haciendo algunos movimientos que parecen ser chistosos pues duran poco tiempo y se detienen en medio de risas -dos hombres bailan de espaldas a unas amigas durante unos cinco segundos, luego se voltean y juntos se ríen-. Quienes bailan en parejas, estando la mujer adelante y el hombre atrás, veo tres que bailan de ese modo en estos seis grupos, están con el rostro más serio, sin reírse ni hablar, con gesto de concentración en el cuerpo y el contacto con sus parejas de baile, la mirada se dirige hacia ellas o al piso o sus cuerpos – esta modalidad se me hace que es un perreo más serio o atento-, estas parejas no parecen participar de los juegos o los cantos que a los otros participantes del grupo tanto divierten. (Observación participante en Miranda el 27 de abril de 2024).*

Como se evidencia en este fragmento de mi diario de campo, el perreo lúdico suele desarrollarse en grupos de amigos, tríos o de forma individual, y rara vez en pareja, aunque al utilizarse es rompiendo el esquema del perreo serio -heteronormado- que más adelante detallo. En la modalidad lúdica, los bailarines combinan múltiples formas de interacción: bailan, cantan, se ríen y conversan brevemente entre sí, generando un ambiente donde el movimiento y la comunicación fluye de manera espontánea y altamente variable. Estas prácticas se caracterizan por su falta de estandarización y porque ninguna de ellas se mantiene durante toda la duración de una canción. Esta fluidez y espontaneidad son elementos clave que diferencian al perreo lúdico del perreo serio y se constituyó en una razón por la cual, durante mi estudio, no caractericé de manera profunda y amplia sus múltiples formas de presentarse -como sí lo hice con el perreo serio-; pues al ser esta modalidad lúdica tan variable y poco codificada exige diferentes recursos metodológicos para profundizar en ella que desbordan de mi propósito con la etnografía focalizada del Etnoperreo. No obstante, se me hizo ineludible esbozar sus características más generales que permiten comprender las particularidades del perreo serio como la modalidad de interacción privilegiada y más codificada en contraste con el perreo lúdico dentro de algunas discotecas de reggaetón en Medellín.

Para adentrarnos en las características generales del perreo lúdico, a continuación, presento una fotografía captada en la discoteca Brutal, donde un grupo de mujeres se observa bailando y cantando. Aunque por momentos interactúan entre ellas, ninguna de las prácticas se mantiene durante toda la canción, ilustrando así la particularidad dinámica y efímera del perreo lúdico.



(Fotografía tomada en Brutal, 13 de abril de 2024.)

Otra de las modalidades de interacción del perreo lúdico, que tiene una duración temporal menor a la de una canción y que usualmente está acompañada de conversaciones y risa, es el baile de reggaetón en tríos o “sánduche” que en palabras de una de las participantes de los grupos focales es una práctica que se da de forma jocosa: *En tríos lo hemos bailado, pero más como jodiendo, bailamos con los del grupo de nosotros, con los que fuimos a la discoteca* (Gf2, p4; 22:25).

En esta expresión la participante menciona algo fundamental que también observé en los perreaderos y es que el perreo lúdico sucede exclusivamente con quienes existe un vínculo afectivo o de amistad previo a la asistencia al lugar. No evidencié perreo lúdico de manera frecuente entre personas que no ingresaron en el mismo grupo a la discoteca, pues esta modalidad pareciera suceder de manera prevalente entre amigos con quienes existe una intimidad que antecede al momento de ingreso al lugar de perreo; por el contrario, el perreo serio tiende a

sucedier entre personas que no ingresaron en el mismo grupo a la discoteca - como detallaré más adelante, la invitación a bailar es común entre personas “desconocidas”-. A continuación, una fotografía de la modalidad de baile en sánduche, forma de baile que sucede durante el perreo lúdico.



(Fotografía tomada en Miranda 27 abril 2024)

Como se nota en esta fotografía, la figura de “el sánduche” que se da en el perreo lúdico consiste en un trio que baila de forma coordinada una canción; si bien en esta fotografía aparecen dos hombres rodeando una mujer, también la observé entre tres mujeres y dos mujeres y un hombre en el medio, pero nunca entre tres hombres, asunto del que reflexionaré más adelante al adentrarme en el perreo serio. Las posiciones durante “el sánduche” pueden ser todos mirando en la misma dirección o en la modalidad que se ve en la fotografía en la que dos personas rodean y miran a una que está en el medio; ni en los grupos focales ni en las observaciones participantes evidencié una práctica ritualizada sobre la forma en la que se llega a esta modalidad de perreo pues las formas de establecerse los grupos e interactuar es altamente variable.

Después de describir el perreo lúdico y su carácter flexible y espontáneo que hacen difícil su documentación, es necesario pasar al análisis del perreo serio, una modalidad profundamente codificada en la que las interacciones siguen un conjunto de normas y patrones más estructurados. A diferencia del perreo lúdico, esta modalidad se da casi exclusivamente en pareja

y requiere una coordinación y atención mutua sostenida durante el tiempo de una canción. En esta sección, comenzaré por describir cómo se constituye la pareja de baile en el perreo serio, destacando los roles y la dinámica específica que asumen los participantes, así como la influencia de estos elementos en la interacción.

### **3.2.2 Perreo serio.**

#### **Configuración de la pareja de perreo.**

En el perreo serio se da una modalidad de baile exclusivamente en pareja y la experiencia dura la temporalidad de una canción prevalentemente de reggaetón. Si bien este perreo es también de carácter lúdico, le denomino serio, no sólo porque es uno de los gestos prevalentes en el rostro de la pareja -como lo anotaba en un fragmento de mi diario de campo presentado en líneas anteriores- sino que también le llamo así debido a que las interacciones que suceden en él son altamente significantes y codificadas, lo cual me permitió notarlas en todas las observaciones que realicé, aunque presentando algunas variaciones de frecuencia, intensidad y expresividad según la ubicación geográfica de las discotecas.

La manera en la que el perreo serio se codifica puede entenderse como un orden performativo de género, ya que, a través de las posiciones y roles que las personas asumen durante el baile -y que repiten de manera ritualizada-, así como de las prácticas eróticas que ejecutan sobre sus cuerpos y los de sus parejas, se va configurando una identidad particular en los sujetos en el contexto del perreo. Este orden no solo refleja, sino que también produce y regula aquello que se considera permitido o aceptado conforme a las inscripciones de género que cada participante asume dentro de una matriz de inteligibilidad social.

Es precisamente la regularidad de los actos y la forma significativa significativa en la que se ejecutan lo que permite establecer que se trata de performance y no de gestos azarosos o meramente espontáneos. En este punto se hace importante la distinción que planteó Geertz (1973) a partir de su ejemplo del guiño, dijo, “el que guiña el ojo comunicando algo y comunicándolo de una manera bien precisa y especial: 1) deliberadamente, 2) a alguien en particular, 3) para transmitir un mensaje particular, 4) de conformidad con un código socialmente establecido y 5) sin conocimiento del resto de los circunstantes” (p.21).

De manera semejante el perreo serio constituye unos actos significativos porque se enmarca en códigos compartidos que hacen inteligible la acción para quienes participan en él. Durante el perreo serio los cuerpos no solo se mueven como subjetivamente a cada persona mejor le convenga sino que se comunican, reiteran, transmiten y actualizan sentidos que se alinean con un orden performativo asumido.

Utilizo la palabra asume como la más precisa, evitando el término expresión, porque las inscripciones de los sujetos en la matriz de género no son necesariamente un reflejo o proyección de una identidad interna y natural (Butler, 1990 [2007]), ni son siempre decisiones conscientes sobre cómo situarse en dicha matriz durante el perreo. Más bien, surgen de los actos performativos que cada cuerpo realiza y de los sentidos implícitos que las personas que perrean, especialmente quienes lo hacen de manera recurrente en los lugares priorizados para esta investigación, comparten y actualizan. A partir de estos actos, las personas atribuyen constructos de género y orientación sexual, y esas atribuciones cobran sentido en la interacción y en el marco de ese código compartido.

Para explorar en detalle cómo se manifiesta este orden performativo de género en el perreo serio, comenzaré por describir los procesos de formación de las parejas de baile, identificando quiénes son los sujetos que suelen tomar la iniciativa, cómo se establece el consentimiento para participar en el baile, y cuáles son las principales formas de acople corporal entre los integrantes de la pareja durante el acto de bailar. A partir de esta base, será posible tener un panorama sobre el orden performativo que configuran las mujeres durante el perreo serio que sucede en unas discotecas de Medellín, que es uno de los principales propósitos de mi estudio para, luego, analizar la relación que ellas establecen entre este *performance* y sus identidades.

### **Invitación a bailar, sujetos de la iniciativa.**

El perreo serio, al ser un baile que se da exclusivamente en la modalidad de parejas y cuyo carácter es evidentemente erótico, se encuentra profundamente estructurado bajo la matriz de la heteronormatividad. Esta matriz define los géneros femenino y masculino a partir de características opuestas y mutuamente excluyentes como lo detallé en el apartado de referentes teóricos. Por ejemplo, la racionalidad se asocia como un rasgo predominante de la masculinidad, mientras que la corporeidad se asigna como un dominio exclusivo de la feminidad (Bourdieu, 2000 [2012]) haciendo de estas dos dimensiones de la humanidad unas opuestas y excluyentes.

Pese a esto, esta división binaria, que asigna características y posibilidades humanas de manera radicalmente diferenciada no es una condición natural; por el contrario, es el resultado de un proceso social que se (re)produce constantemente a través de actos performativos cotidianos que las personas pertenecientes a las sociedades regidas por estos discursos, realizamos en distintos espacios de interacción (Butler, 1990 [2007]). El baile, y en particular el perreo serio, se encuentra dentro de esos escenarios donde esta construcción de género se pone en práctica y, en cierta medida, se refuerza.

Un aspecto clave para comprender cómo se evidencia esta matriz binaria en el perreo serio es la manera en la que ocurre la invitación a bailar. Durante las seis observaciones participantes que realicé en cuatro discotecas de Medellín noté un patrón prevalente: los hombres son quienes, habitualmente, toman la iniciativa de invitar a las mujeres a bailar. Esto se observa especialmente entre grupos externos que llegan al espacio del perreo. Las dinámicas sociales en estos entornos muestran que no es común que las personas acudan solas a estas discotecas, sino que suelen asistir en grupos o, algunas veces, en parejas. En este contexto, los hombres tienden a invitar a bailar a mujeres de otros grupos, reforzando una dinámica de interacción basada en los roles de género tradicionales.

Por otro lado, cuando las mujeres bailan perreo serio entre sí, lo hacen únicamente con amigas -o eventualmente parejas homosexuales- con quienes ingresaron a los establecimientos y permanecen durante la noche en grupo. Este detalle es significativo, ya que indica una diferenciación en las prácticas de invitación y elección de pareja según el género y las relaciones de afinidad. En suma, estas observaciones confirman cómo las prácticas de perreo serio no solo reconstruyen, sino que también reproducen la norma heterosexual que estructuran los roles de género en la sociedad.

En los grupos focales, precisamente, exploré esta dinámica de la invitación a bailar a lo que me respondieron: *yo creo que en general tienden a ser los hombres los que sacan a bailar* (Gf1, p2, 14:21), mientras que otra participante afirmó: *pues casi siempre es el hombre el que saca. Yo a veces si veo a alguien muy aburrido le digo que bailemos*. Ante mi pregunta sobre si las personas a las que invita a bailar pertenecen a su grupo o a otros, responde: *No, yo solo he sacado personas de mi grupo, amigos. Pero a mí sí me sacan y bailo con los manes de otros grupos también* (Gf2, p3, 14:17).

Estos fragmentos de los grupos focales reflejan una interacción basada en los roles de género tradicionales, en la que los hombres asumen el papel de quienes inician la invitación al baile, mientras que las mujeres se posicionan como receptoras de dicha invitación. Esta tendencia se inscribe en lo que Illouz (2012 [2019]) denomina un orden sentimental performativo, donde la masculinidad, desde el siglo XVIII en las culturas europeas occidentales, se ligó de manera radical a la acción de cortejar, proponer e invitar, manifestando en primera instancia el deseo de acercamiento a las mujeres dentro del marco de la heterosexualidad. Las mujeres, por su parte, fueron históricamente ubicadas en la posición receptora, con el papel de aceptar o rechazar el deseo exteriorizado por los hombres, una dinámica que se ha perpetuado en diferentes espacios de interacción social contemporánea.

En el caso de Latinoamérica, esta concepción heteronormativa del cortejo se consolidó durante el siglo XIX, particularmente en los bailes de salón y comunales. Según los manuales de modales y comportamiento de la época, como los expuestos por Carreño et al. (1812 [2016]), se instruía a las mujeres a aceptar únicamente dos piezas de baile con un mismo hombre, mientras que a los hombres se les confería el papel de iniciadores de la interacción mediada por la música. Estos códigos sociales no solo regularon los espacios de socialización, sino que también establecieron límites estrictos sobre la actividad femenina en el ámbito del baile, reafirmando un papel pasivo o receptivo en la dinámica de acercamiento erótico heterosexual.

Desde esta perspectiva histórica, es posible entender que la percepción de las participantes en los grupos focales no es solo una cuestión de preferencia personal, sino que se inscribe en un marco cultural heredado que pareciera seguir delimitando las expectativas de género en el baile. La afirmación de que las mujeres prefieren invitar a bailar a personas de su propio grupo invita a pensar en cómo estas normas sociales aún influyen en su comportamiento, priorizando la seguridad y la afinidad por encima de la apertura a nuevas interacciones.

Si bien esta dinámica de la invitación a bailar es antigua y muy común en otros bailes populares latinoamericanos como también lo demostró Ulloa (2005 [2014]) para el caso de la salsa, hoy presenta unas tensiones y complejidades que son significativas debido a que, si bien es la forma más reiterada que observé en las discotecas y, a su vez, la que más reconocieron las mujeres participantes de los grupos focales, ellas también evidenciaron un conflicto en relación con esta práctica.

Varias de las participantes expresaron que, si bien reconocen que la práctica de esperar a ser invitadas a bailar por hombres de otros grupos en la modalidad de perreo serio es anticuada, no se han atrevido a transformarla. Según sus testimonios, este temor se debe a los juicios o efectos que podría generar el romper con esta normatividad implícita dentro de las discotecas. Una participante menciona: *Yo nunca he sacado a bailar, pero la verdad me gustaría atreverme porque han pasado muchas canciones que yo digo, juepucha me quiero perrear esto, pero no lo hago esperando a que me saquen.* Otra participante complementa: *Yo creo que las mujeres no sacamos manes por sentir que de pronto nos van a juzgar como esta tan ofrecida; también es porque normalmente nos sacan a nosotras, entonces pa' qué buscar si ellos llegan.* A lo que otra de sus compañeras responde: *Total* (Gf5; p14; 22:17).

Este fragmento pone de manifiesto cómo las normas de género que estructuran el perreo no solo rigen la forma en la que se da la interacción en el baile -como lo detallaré más adelante-, sino que también regulan las percepciones y la iniciativa femenina en este contexto. La expresión “*tan ofrecida*” evidencia una preocupación central para las mujeres en estos contextos, la posibilidad de ser vistas como transgresoras de los códigos de respeto y moderación que aún pesan sobre la feminidad en los espacios de socialización nocturna. En este sentido, el miedo a ser juzgadas no solo se vincula con la expectativa de que sean los hombres quienes tomen la iniciativa, sino con la carga simbólica de que una mujer que asume un rol activo en la invitación al baile podría ser percibida como excesivamente disponible o sexualmente accesible (Illouz, 2020). Esta percepción conecta con la idea del respeto y la reputación femenina, conceptos que históricamente han sido fundamentales en la construcción de la feminidad dentro de marcos patriarcales heteronormados, donde el control sobre la expresión del deseo y la sexualidad femenina ha sido ejercido de manera sistemática (Illouz, 2020).

El temor a romper con estas normas también evidencia la persistencia de un doble y contradictorio mandato de género, en la que la autonomía femenina en la expresión del deseo -en el perreo también valorado- se enfrenta a un escrutinio social más riguroso que el masculino. Las mujeres participantes de mi investigación que desean invitar a bailar se enfrentan a un dilema entre su deseo personal de acción y la expectativa social de pasividad. De esta manera, la estructura del perreo, a pesar de su aparente carácter de vulgaridad legitimada -como lo veíamos en el apartado de definiciones del perreo-, sigue reproduciendo ciertos discursos tradicionales

que limitan y vigilan la agencia femenina, al menos en lo que respecta a la iniciativa dentro de la dinámica del baile.

Por otro lado, la afirmación de que “*normalmente nos sacan a nosotras, entonces pa’ qué buscar si ellos llegan*” pone en evidencia cómo la comodidad de mantener la dinámica tradicional también responde a una estrategia adaptativa frente a las normas de género. Si bien algunas participantes expresan el deseo de cambiar esta práctica, otras parecen encontrar en la pasividad una forma de cumplir con las expectativas culturales sin exponerse a posibles sanciones sociales. Aquí se visibiliza una tensión entre la libertad que ofrece el perreo y las restricciones de género que persisten en la práctica.

### **Efectos de la transgresión a las normas de iniciativa en el perreo serio.**

La invitación a bailar tiene significados y efectos diferentes según las personas que lo realizan, tan es así que en otro grupo focal una participante mencionaba que: *Yo no saco hombres porque, creo yo, los hace pensar que yo quiero algo más. Como que siento que el siempre hecho de preguntarles les da el aval de creer que quiero que pase algo más que bailarse ese tema* (Gf 6; p21; 2114). Investigadora: *¿y ustedes piensan eso cuando los hombres las sacan, que lo que quieren es algo más que bailar?*, a lo que responden: *No (se ríen) uno asume que quieren es bailar, ahh pero si ya me saca tres o más canciones ya sí interpreto que lo que quiere es conocerme a mí o algo* (Gf 6; p22; 2121).

Como vemos a través de estos fragmentos, en el contexto del perreo serio, se observa una marcada diferencia en la percepción y atribución de intenciones según el género del sujeto que toma la iniciativa de invitar a bailar. Cuando quien inicia es identificado como hombre, se asume que su motivación responde al propósito central es el baile, en contraste, si quien realiza esta acción es identificada como mujer, su iniciativa tiende a ser interpretada no como un deseo de bailar, sino como un acto que refleja una búsqueda de contacto más íntimo o afectivo.

Estas prácticas están profundamente arraigadas en una tradición consuetudinaria que, como han argumentado diversos estudios, fue promovida explícitamente en Latinoamérica desde el siglo XIX (Quintero-Rivera, 2009) y que sigue vigente a través de las normas sociales contemporáneas. Sin embargo, no solo se mantienen por tradición, sino también por las sanciones sociales que experimentan quienes intentan subvertirlas, tal como lo ejemplifica una

participante del grupo focal al narrar su experiencia: *En una fiesta una vez yo saqué una nena que estaba con otro combo, y bailé con ella estando ella delante de mí. Y ya después a mí no me sacaron más hombres a bailar, como que los manes ya no se me acercaban, era como que pues, si ella saca a bailar y se hace atrás es porque no baila con hombres sino solo con viejas* (GF5; p10; 15:03).

A través de esta experiencia vemos como se significa de forma diferente la iniciativa para el baile con personas de grupos externos según el género de la persona que realiza la invitación cómo a quién invita. Por una parte, en una cita anterior veíamos cómo las participantes suponen que al ellas invitar a bailar hombres se interpretará que su deseo con ellos es de tener un contacto más íntimo y no de bailar exclusivamente; mientras que si se invita a bailar a otra mujer de un grupo externo la interpretación que se supone es que es una mujer que no desea -ni puede-, debido a que ya no será convidada a bailar por ellos.

Esta experiencia que la participante narra ilustra sobre cómo la subversión de una norma dentro del perreo puede desafiar los límites de flexibilidad que permiten ciertas transgresiones en el perreo lúdico, pero que encuentran mayor rigidez en las dinámicas del perreo serio. Alterar estos códigos de interacción puede generar sanciones sociales inmediatas, como la exclusión mediante el cese de invitaciones a bailar, evidenciando los mecanismos disciplinarios que regulan el espacio del baile y refuerzan las normas de género y heterosexualidad en contextos donde no se declara explícitamente que son lugares de convergencia de colectividades LGBTIQ+.

Desde la perspectiva de Judith Butler (1990 [2007]; 1993 [2022]), esta dinámica puede explicarse a través de la matriz de inteligibilidad de género, que establece los límites de lo que se considera un sujeto reconocible dentro de un sistema heteronormativo. En este marco, la performatividad de género —es decir, la repetición constante de actos que materializan y validan las normas de género— se articula con las prácticas eróticas, que funcionan como uno de los principales indicadores de conformidad con la heteronormatividad.

En el caso narrado, cuando una mujer invita a otra mujer a bailar y ocupa una posición tradicionalmente asociada a la masculinidad en el perreo serio (la posición posterior) este acto performativo subvierte la matriz heteronormativa y no solo desafía las normas de interacción del perreo, sino que además reconfigura los significados asociados al género y la sexualidad. Bajo el prisma teórico de Butler (1990 [2007]) podríamos decir, además, que este gesto rompe con la

insistencia de los actos normativos que aseguran la coherencia entre sexo, género y deseo heterosexual. Al hacerlo, el sujeto femenino que toma la iniciativa queda desplazado de las categorías habituales de reconocimiento, lo que genera una respuesta de exclusión por parte de los hombres que observan el desafío a la norma, según el testimonio de la participante.

La sanción social que ella describe —ser ignorada por los hombres en las interacciones posteriores— evidencia cómo el perreo serio opera como un espacio de reproducción de la heterosexualidad obligatoria. Esta particularidad del fenómeno no solo restringe la posibilidad de expresar identidades y deseos no normativos, sino que también revela la vulnerabilidad de los sujetos que intentan desafiar los códigos establecidos. Para los hombres que presencian esta transgresión, la mujer que toma la iniciativa pierde su legibilidad dentro de las dinámicas del perreo como campo erótico-social, ya que su acto performativo sugiere una ruptura con los significados convencionales de feminidad y heterosexualidad.

El perreo serio no solo es descrito por las participantes como un espacio de baile, sino también un escenario donde se reinscriben y cuestionan las normas de género y deseo, mostrando cómo las interacciones sociales están profundamente atravesadas por la performatividad de género y los sistemas de poder que sostienen la heteronormatividad.

### **Estrategias de las mujeres que invitan a bailar reggaetón.**

Si bien esta es una práctica excepcional pues solo la observé pocas veces durante mi estudio, las estrategias de las mujeres que invitan a bailar reggaetón complejizan la cuestión de la performatividad de género en el perreo serio es la dinámica al momento de ser ellas quienes toman la iniciativa de invitar a hombres de otros grupos. Aunque ningún relato en los grupos focales aludió a esta práctica de forma explícita, incluso muchas de las participantes afirmaron nunca haberlo hecho, durante una de mis observaciones en las discotecas documenté un caso que ofrece una valiosa oportunidad para profundizar en las dimensiones heteronormativas del perreo serio que se ponen en juego en el momento de la invitación a bailar.

La situación observada consistió en lo siguiente: *dos mujeres llegan bailando a un grupo de 3 hombres y le bailan a uno de ellos “en sánduche”, estando él en el centro; él comienza a bailar con ellas, parecía dispuesto aunque un poco sorprendido y se reía continuamente mientras bailaba, la mujer que estaba de frente a él, lo toma de un hombro y lo voltea para que dé a ella*

*la espalda y a su amiga ahora la tenga en frente. Cuando hacen esto la que queda de espalda se retira de la figura de sánduche y toca la mano de otro de los hombres que estaban con el grupo y leo en su rostro que le dice ¿bailamos? Ella ya estaba moviéndose y cuando el asiente ella se voltea y bailan de la manera tradicional, de espalda. Esto es muy llamativo porque es la primera vez que vi que las mujeres sacaban hombres de otros grupos y lo hicieron de dupla. Cuando termina la canción los hombres del grupo hablan, parecen sorprendidos y emocionados. Pasado un tiempo estas dos mujeres se dirigen al baño y en ese lugar les cuento que noté su práctica de invitación a bailar y les cuento que es la primera vez que lo evidencio en una discoteca siendo investigadora, y ellas (mientras se ríen) dice: “nos gustó como ellos bailaban y queríamos bailar, yendo juntas y bailando en sánduche es como más fácil y tranquilo que podamos bailar” (Observación participante en Brutal 13 de abril de 2024).*

Esta escena que escribí en el diario de campo y a la que presté tanta atención que no pude tomarle fotografías o videos, revela cómo la invitación a bailar de una mujer a un hombre, particularmente en el contexto del perreo serio, constituye una práctica disruptiva que desafía las normas tradicionales de género y las dinámicas habituales de interacción. La subversión radica, en primer lugar, en la inversión de roles pues tradicionalmente la iniciativa en estas situaciones suele estar reservada a los hombres. Además, el uso de una figura propia del perreo lúdico, el sánduche, introduce un elemento de juego que parece suavizar las implicaciones normativas de esta transgresión.

Desde la perspectiva de Butler (1990 [2007]; 1993 [2022]), y su teoría de la performatividad de género esta práctica puede interpretarse como una estrategia para navegar y negociar los límites impuestos por la matriz de inteligibilidad de género. El hecho de que algunas mujeres recurran a una figura lúdica y colectiva, de este modo ellas reducen el riesgo de sanciones sociales al incorporar un elemento que minimiza la carga simbólica de su acto, en cierta medida, subversivo. El sánduche, como figura ambigua que se sitúa entre el juego y también como perreo serio al efectuarse con personas de otros grupos, actúa como un espacio intermedio donde la ruptura con las normas puede darse sin confrontarlas directamente.

La respuesta de los hombres ante esta situación que evidencié como de sorpresa y emoción sugieren que esta práctica no solo es inusual, sino que también puede reconfigurar temporalmente los códigos del perreo serio. Al abordar la interacción de manera colectiva, las

mujeres diluyen la percepción de amenaza hacia el orden heteronormativo y de valoración femenina, ya que la acción no se presenta como un desafío individual directo, sino como una invitación compartida que se sostiene dentro de los márgenes de lo aceptable.

La clave para entender esta práctica está en cómo las mujeres equilibran elementos de subversión y conformidad con la heteronorma; por un lado, rompen con la tradición al tomar la iniciativa de invitar a bailar y, por otro lado, enmarcan su acción dentro de un esquema lúdico que sigue siendo reconocible y aceptable en el contexto del perreo. Este equilibrio permite que la transgresión sea percibida como menos disruptiva, a la vez que abre una práctica para que las mujeres ejerzan la iniciativa de la invitación a bailar en un terreno regulado principalmente por códigos heteronormativos.

En este sentido, el uso del sánduche y el enfoque colectivo funcionan como estrategias performativas que desestabilizan, aunque sea momentáneamente, las jerarquías de género y las dinámicas de poder que estructuran el perreo serio. Estas acciones, aunque sutiles, muestran cómo las mujeres pueden subvertir, en cierta medida, las normas desde dentro, utilizando los recursos disponibles para expandir los límites de lo posible dentro de un espacio altamente regulado por las normas de género. No obstante, cabe anotar que este caso al ser contrastado con el narrado por otra participante en el que ella invitó a bailar no a un hombre sino a otra mujer, ella sí experimentó sanciones significativas como la exclusión al dejar de ser invitada a bailar por otros asistentes a la fiesta. Este matiz es importante porque si bien las mujeres subvierten el constructo de la feminidad pasiva o receptiva, siendo ellas las que invitan; pareciera ser que una transgresión y subversión radical sería invitar activamente a mujeres de otros grupos -no solo a las amigas-. Esto es coherente con los postulados de Butler (1990 [2007]; 1993 [2022]), quien ha recalcado que es la orientación sexual y las prácticas que ordenan el deseo el eslabón que más se vigila y regula en la matriz de inteligibilidad social del género y el perreo serio en Medellín, no es la excepción.

Habiendo analizado las dinámicas relacionadas con los sujetos que toman la iniciativa en el perreo serio y las implicaciones de género y heteronormatividad que estas acciones traen consigo, se me hace fundamental profundizar en las prácticas concretas a través de las cuales se constituye la pareja de baile. El perreo serio no solo está mediado por quién toma la iniciativa, sino también por un complejo entramado de gestos, movimientos y rituales que definen la

invitación, la aceptación y, en algunos casos, el rechazo al baile. Estos gestos no son meras acciones mecánicas, sino expresiones cargadas de significado que operan dentro de un sistema simbólico donde el cuerpo actúa como vehículo de comunicación.

### **Gestualidad de aceptación y rechazo al perreo serio.**

La invitación a bailar en modalidad de perreo serio a personas que se encuentran en grupos externos no es una práctica explícita la mayoría de las veces. Al ser espacios con alto volumen en la música, como lo especificaba en el capítulo de las condiciones del perreo, las conversaciones mediadas por la oralidad no son la forma más común de interacción; en estos entornos, por el contrario, son los gestos y movimientos los que, podríamos decir, más información transmiten sobre las personas.

Como vimos, los sujetos que mayoritariamente invitan a bailar personas de otros grupos en modalidad de perreo serio son hombres a mujeres, bajo una matriz donde la heterosexualidad prevalece como norma; sin embargo, el proceso de invitación se erige como un momento relevante frente a la visibilidad y reconocimiento de las personas dentro del perreo.

Las participantes de mis grupos focales, todas autopercebiéndose como mujeres, relataron la existencia de una cautela perceptible en los hombres al momento de invitarlas a bailar. La invitación al baile, en este contexto, no es un acto espontáneo, sino un proceso calculado en el que quienes invitan analizan a la persona antes de tomar la iniciativa, procurando predecir si su propuesta será aceptada o rechazada. Una de las participantes lo describe de la siguiente manera: *Los hombres de afuera como que esperan, lo miran a uno varias veces como para ver si no lo vas a rechazar y, yo creo que primero como que hacen una tarea de analizar, claro* (Gf2, p3, 15:30).

Este testimonio evidencia cómo, desde la percepción de estas mujeres, los hombres observan detenidamente antes de actuar, en busca de señales que les brinden garantías de aceptación y les ayuden a evitar el rechazo. Así, la mirada se convierte en un recurso estratégico para la toma de decisiones y trasciende la apariencia de ser una simple evaluación de la persona a la que desean invitar.

Otra participante complementa esta idea al señalar la bidireccionalidad de la mirada en el proceso de invitación: *Todo empieza como un juego de miradas, entonces primero son como las*

*miradas, entonces ya, creo que, empezando por ahí, ya como que el hombre siente como de que uno también lo está como invitando, se siente más en confianza (Gf1, p1, 14:51).*

Este relato resalta el papel activo de las mujeres en la interacción, ya que, a través de gestos no verbales como las miradas, transmiten señales que los hombres interpretan como una invitación implícita. En este sentido, la dinámica de invitación no es unilateral, sino que implica un diálogo simbólico e implícito en el que ambos negocian roles y expectativas antes de concretar el baile.

La mirada compartida y bidireccional en el ritual de invitación al perreo constituye un gesto performativo central en esta dinámica, como evidencian los testimonios anteriores. A través de la mirada, los participantes transitan por el primer estadio del reconocimiento entre sujetos (Honneth, 2011), aunque aún no se llega a la singularización -proceso que ocurre cuando el perreo se lleva a cabo cara a cara, aspecto que abordaré en apartados posteriores-.

En este sentido, la acción de mirarse dentro del perreo no solo implica una intención de baile, sino que también permite construir y otorgar inteligibilidad de género. La persona que observa y es observada deja de ser un individuo cualquiera y pasa a ser un sujeto de género -quien se acercará masculino y quien recibe y devuelve femenino-, inscrito en la normatividad heterosexual, con quien se desea establecer una experiencia compartida. De allí que la mirada tenga una importancia crucial en el contexto del perreo.

Podría pensarse que la visibilidad se da automáticamente por el simple hecho de compartir el espacio físico del perreo con otras personas. Sin embargo, como plantea Honneth (2011), la mera presencia corporal no garantiza la visibilidad. Esta, en cambio, se posibilita a través de procesos perceptuales y simbólicos que permiten reconocer y valorar a ciertos sujetos mientras que otros pueden permanecer invisibilizados. Dentro del perreo, existen criterios de evaluación previos a la mirada que no abordé en profundidad en este estudio debido a limitaciones de tiempo y recursos. No obstante, una vez la mirada se establece como criterio indispensable, se convierte en una herramienta clave para evitar la invisibilización o el rechazo que implicaría la negativa de la invitación a bailar.

A través del intercambio de miradas se produce una negociación de la visibilidad y, por lo tanto, del reconocimiento de los sujetos como individuos con género dentro del evento colectivo del perreo. Aunque los hombres suelen iniciar la interacción con gestos visuales, es fundamental el

consentimiento y la reciprocidad de las mujeres, quienes, mediante sus propios gestos, evidencian el aparente deseo de participar en el baile. De este modo, la visibilidad se construye colectivamente, a través de un proceso de negociación entre ambas partes (Honneth, 2011; 1997).

Este proceso inicial de invitación a bailar que se evidencia en los testimonios anteriores refleja los roles tradicionales de género en el que los hombres tienden a estar socializados para tomar la iniciativa en contextos eróticos y heteronormados (Illouz, 2012; Illouz, 2020), pero depende de la validación previa de las mujeres, quienes, aunque aparentemente pasivas, tiene un papel activo en el desarrollo de la interacción. Según la perspectiva de Ángel (2021) e Illouz (2012), esto muestra cómo, por su parte, muchas mujeres están socializadas para influir de forma indirecta, mientras que los hombres deben asumir el riesgo del rechazo.

En este sentido, la interacción no se limita a un acto de invitación exclusivo, sino que representa una negociación simbólica de visibilidad y confianza entre ambos Honneth (1997). Por su parte, estas dinámicas también evidencian cómo el poder en las relaciones de género opera de manera sutil a través de gestos y miradas en acontecimientos como el perreo. Gran parte de las mujeres que asisten a estas experiencias ejercen poder al determinar, mediante señales no verbales, si los hombres son visibles para ellas y pueden acercarse con confianza, mientras que los hombres parecieran intentar gestionar esta incertidumbre observando y analizando detenidamente la reciprocidad de la intención de baile por parte de ellas. Este intercambio es comprensible si reconocemos que el poder no es una condición o herramienta ligada de forma inamovible a una persona o género, sino que circula de manera dinámica en el contexto de la interacción pues tal y como lo afirma Foucault (1992):

El poder, creo, debe analizarse como algo que circula o, mejor, como algo que sólo funciona en cadena. Nunca se localiza aquí o allá, nunca está en las manos de algunos, nunca se apropia como una riqueza o un bien. El poder funciona. El poder se ejerce en red y, en ella, los individuos no sólo circulan, sino que están siempre en situación de sufrirlo y también de ejercerlo. Nunca son el blanco inerte o consintiente del poder, siempre son sus relevos. En otras palabras, el poder transita por los individuos, no se aplica a ellos (p.83).

De este modo podemos ver cómo los fragmentos de testimonio de las mujeres participantes evidencian que el proceso previo a la invitación a bailar es una negociación implícita donde las miradas y gestos funcionan como herramientas clave para equilibrar las expectativas, las necesidades de visibilidad y reconocimiento mutuo y las relaciones de poder que son dinámicas aunque altamente generizadas; en el contexto del perreo circula y se moviliza tal como lo explica Foucault (1992), que para el caso del perreo, por una parte lo asumen muchos de los hombres al definir los criterios de elección a través de la mirada para elegir invitar a bailar a las mujeres y, por su parte, ellas definen el desenlace la invitación y determinan la materialización de las intenciones del baile.

Una vez se ha establecido este intercambio visual y se ha dado el reconocimiento mutuo, la invitación a bailar se materializa a través del contacto físico directo entre los cuerpos. En mi diario de campo registré esta secuencia de interacción de la siguiente manera: *Las formas de invitación a bailar parecen ser, principalmente, con el cuerpo -las palabras no se escuchan muy bien adentro por el alto volumen del reggaetón-. Los hombres tocan los hombros o la cadera de la mujer que, previamente, está bailando. No es usual que saquen a bailar mujeres que no lo están haciendo previamente solas, ni con quienes antes no hayan tenido algún contacto visual* (Observación participante, Brutal 13 de abril de 2024).

Este registro de observación permite comprender cómo, tras la fase inicial de miradas y reconocimiento, la invitación se expresa de manera explícita mediante el contacto físico. Los hombres suelen tocar partes específicas del cuerpo de las mujeres, como las manos, los hombros o la cadera, lo que señala la disposición de iniciar el baile. Además, otro aspecto relevante observado en el campo es que las mujeres que son invitadas a bailar suelen estar previamente participando en el perreo de manera lúdica, cantando y bailando en solitario o en grupo. No es común que se invite a mujeres que ya están bailando con otra persona en una modalidad más íntima como el perreo serio frente a frente. Esto sugiere que la participación activa en el espacio de baile funge como una señal de disposición para cambiar a otra modalidad más intensa de interacción.

El contacto físico, como forma explícita de invitación, también fue descrito en los grupos focales. Una participante narró su experiencia de la siguiente manera: *A uno como que después*

*de jugar con la mirada (risas), como que simplemente la persona llega y se te pega, ni hay una pregunta, como que con la mano o de una se está perreando (Gf1, p2, 19:27).*

Este testimonio confirma que la mirada cumple una función primordial como código de aceptación. Una vez que la interacción visual ha transmitido señales positivas, el contacto físico se convierte en la confirmación de la invitación, dando paso a la experiencia del perreo serio.

Ahora, cabe señalar que no todo ritual de miradas y posterior invitación a bailar mediada por el cuerpo ocurre de manera homogénea, pues no siempre la interpretación de las miradas se hace de forma correcta y algunas veces puede omitirse, sobre todo por parte de personas que desconocen los códigos performativos en el perreo. Cabe preguntarse entonces ¿cómo se evidencia la aceptación o el rechazo a la invitación a bailar? y ¿cómo afrontan las mujeres la intención de rechazo, reconociendo la evitación masculina a sufrirlo? me centro en esto en el apartado siguiente.

### **La aceptación del baile y el rechazo velado como formas de cuidado emocional en el perreo.**

En relación con las formas de invitación a bailar, una vez se da el contacto directo entre las dos personas, principalmente a través de sus manos, las mujeres usualmente aceptan bailar -pues previamente se ha establecido, la mayoría de las veces, un contacto visual y comunicativo entre la pareja- y, cuando no, tienden a rechazar la invitación con pretextos como lo manifiestan dos de las participantes: *hay momentos que toca la falsedad y cuando uno no quiere bailar con alguien toca, se hace cara a las amigas para que ellas ayuden y lo salven a uno, y cosas así, hay personas que se rechazan a la segunda bailada, cuando en la primera fue como manilargo o maluco; si uno perrea muy bueno con el otro repite, si no; la próxima vez se le dice directo que no (Gf3;p.8; p.9; 18:46).*

Como vemos aquí, ellas tienden a buscar medios indirectos para negar la invitación a bailar, sobre todo en la primera oportunidad, a través de estrategias como pedir con gestos dirigidos a las amigas para que les convoquen a hacer otra cosa que justifique la negativa de ellas hacia el hombre con quien no quieren interactuar. Igualmente, en este fragmento se evidencia que la evaluación de ellos se hace también durante el baile en el que deciden si continúan compartiendo en la experiencia de perreo serio durante otras canciones o si esa será la única. Esto es importante, debido a que existen prácticas legítimas y otras prohibidas durante el perreo que ellas

nombran en el testimonio como “ser manilargos”. El conocimiento y el respeto de estos códigos no solo incide en el disfrute de la experiencia sino también en la posibilidad de seguir interactuando en otras canciones con la misma persona, como lo desarrollaré con más detalle en el apartado de prácticas erótico-afectivas durante el perreo.

Merece hacerse hincapié en la estrategia de muchas de las participantes de rechazar de forma velada, esto es muy relevante debido a que en el momento de la invitación a bailar y la aceptación o negación es, posiblemente, donde más se ponen en juego las dinámicas de poder y reconocimiento de género durante la experiencia del perreo. En este sentido, una de las participantes manifestó que: *yo creo que no decimos que no queremos bailar con esa persona así tan directamente porque sabemos que eso se siente mal y muy maluco despertar como sentimiento de rechazo* (Gf3, p. 8, 14:58). Este testimonio no solo resalta el cuidado que muchas de ellas ejercen en torno a las emociones de las otras personas en este contexto, sino que también evidencia cómo la invitación a bailar, el rechazo y la aceptación operan como prácticas centrales que estructuran la experiencia del perreo. En esta vía importantes estudios como el de Bohns y DeVincet (2019) han evidenciado que existe una tendencia social en muchos contextos occidentalizados en los que las mujeres en contextos de connotación erótica o romántica tienden a evitar la expresión directa de un “no” debido a que, por una parte, muchas dudan de ser mal interpretadas, sufrir represalias o, lo más relevante en este contexto del perreo, evitan herir los sentimientos de otras personas, tal y como lo manifiestan las participantes en los grupos focales.

Consideran la posibilidad de herir emocionalmente a los hombres debido a que el perreo, más allá de ser un baile, puede entenderse como una experiencia profundamente relacional, en la que las dinámicas de invitación, aceptación o rechazo funcionan como indicadores de reconocimiento y pertenencia social. Esto se debe a que la invitación a bailar implica el deseo de conectar a través del contacto físico, pero también de visibilizar y validar mutuamente el lugar de cada persona dentro del espacio social y erótico del perreo. En este sentido, el rechazo o el hecho de no ser invitada a bailar, toma un significado importante ya que podría afectar directamente el reconocimiento y por tanto la configuración identitaria, además de la valoración individual en el contexto de la comunidad que se crea en torno al baile del perreo serio.

Esta necesidad de pertenencia y reconocimiento (Hernando, [2012] 2022) se hace sensible durante el perreo, y particularmente en el contexto del perreo serio debido a que en él pareciera

que el rechazo no solo representa una negación de la invitación a bailar sino que también significaría una posible ruptura del proceso de reconocimiento que dentro del perreo también se fomenta cuando las personas lo definen como un espacio colectivo en el que quienes asisten comparten intenciones y actitudes similares -como lo expuse en el apartado de definiciones del perreo. Se podría argumentar que es por esto que las participantes tienden a evitar efectuar rechazos explícitos hacia los hombres que las sacan a bailar y con quienes ellas no quieren interactuar, optando por estrategias más veladas de dar la negativa, especialmente cuando el motivo del rechazo responde a un gusto personal y no a una transgresión de los códigos erótico-afectivos que regulan las interacciones en el baile; tal y como se ha documentado en otros contextos de socialización erótica o romántica (Bohns y DeVincent, 2019).

Es importante reiterar que estas estrategias también operan dentro del marco de la heteronormatividad, donde las interacciones se rigen por expectativas de masculinidad y feminidad tradicionalmente construidas (Illouz, 2020). En el acontecimiento del perreo, el rechazo explícito al baile puede percibirse como una disrupción del equilibrio de estas dinámicas, lo que explicaría por qué las mujeres, conscientes del impacto del rechazo, optan por respuestas indirectas. Sin embargo, cuando alguien se aleja de las normas las dinámicas cambian, y el rechazo puede tornarse menos ambivalente y volverse más explícito o radical -como lo vimos en el caso de la mujer que sacó a bailar en modalidad de perreo serio a otra mujer-, debido a que entra en juego no solo el gusto personal, sino también las normas de reconocimiento de género que dentro de los espacios de perreo se reproducen.

En última instancia, el rechazo, en sus formas explícitas o veladas, no es simplemente un acto interpersonal sino una práctica que organiza u orienta otras interacciones dentro del perreo. Al evitar rechazar de forma directa, las mujeres no solo buscan proteger la emocionalidad del otro, sino que también están buscando contribuir a mantener un equilibrio relacional tal como ha sido descrito por múltiples autoras como Hernando ([2012] 2022) quien asevera que el cuidado por lo emocional y vincular ha sido, a través de la historia cultural de sociedades patriarcales, una de las habilidades más desarrolladas por las mujeres debido a la relación simbólica que se ha establecido entre los constructos de femineidad con la emocionalidad y el cuidado y la masculinidad con el desapego, la racionalidad y la dureza (Illouz, 2020).

Cabe explorar, ahora, una vez se constituyen las parejas de baile, cuando en efecto hay una aceptación de la invitación a bailar ¿cuáles son los roles o posiciones que asume cada sujeto en el perreo serio y cómo estos lugares evidencian también normatividades de género que se mantienen y se reeditan en Medellín?

### **3.2.3 Figuras de acople en el perreo serio.**

Los bailes de pareja enlazada surgieron y se popularizaron a partir del siglo XIX en diferentes territorios de Latinoamérica, en los que se dio una serie de hibridaciones culturales y musicales (Quintero-Rivera, 2009). En estos procesos, se combinaron danzas europeas de pareja con distancia, como el vals, con los bailes africanos que presentaban una mayor movilidad corporal, como el lindú (Ulloa, 2005 [2014]; Quintero-Rivera, 2009). Estas fusiones no solo generaron nuevos estilos sino también una transformación en las dinámicas sociales que rodeaban el baile. A diferencia de las formas europeas tradicionales, en las que los cuerpos de las parejas permanecían separados, en esta nueva modalidad los cuerpos se juntaban, estableciendo contacto físico a través de las manos, la cintura o incluso el pecho, y se movían de manera sincronizada (Ulloa, 2005 [2014]; Quintero-Rivera, 2009). Este cambio no solo representaba una revolución estética en el baile, sino también un cambio en la relación corporal y emocional entre bailarines. Como lo expuse en el apartado de marco teórico, este fenómeno marcó un antes y un después en los modos de interacción social en los espacios de baile de la época.

En el perreo continúa una tradición de hibridación cultural en el baile, pero con características y significados propios de los contextos y la época. Aunque en términos generales el término perreo se asocia al baile del reggaetón, considero importante insistir en que esta práctica constituye una experiencia más amplia y compleja que trasciende la ejecución de movimientos durante una canción tal y como se desarrolló en el capítulo de definiciones del perreo. Esta palabra que nombra tanto un baile como una experiencia más vasta se deriva de la forma de acople que predominó desde su surgimiento, a finales de la década de 1980 (Rivera, 2009). Este acople, en el que la pareja baila de espaldas, tiene raíces en influencias africanas, especialmente del Mapouka, un baile de Costa de Marfil que posteriormente permeó las prácticas de danza en América y el Caribe (Viñuela, 2021). Estas influencias no solo están presentes en el perreo, sino

también en otros estilos de baile como el twerk y el dancehall, que comparten elementos de movimiento pélvico y un énfasis en la expresión corporal individual y colectiva (Lucio, 2023).

Aunque el acople de espaldas se registra como la modalidad más común en territorios como Puerto Rico (Rivera, 2009) y Cuba (Baker, 2001), en Colombia, particularmente en la ciudad de Medellín, no se han documentado de manera rigurosa las diversas formas de acople ni los significados que las acompañan. Esto representa un vacío en la comprensión de las variaciones locales del perreo y cómo estas reflejan dinámicas específicas de género, poder y afecto en cada contexto. Es por ello que, en este apartado me enfoco en describir con detalle las formas de enlace o acople que predominan en el perreo, especialmente en el que nombro perreo serio, caracterizado por el mantenimiento de un contacto prolongado durante toda la canción de reggaetón. Además, analizo cómo estas posiciones y movimientos no solo expresan una conexión física entre los bailarines, sino también construyen significados en torno a las relaciones, la intimidad y la expresión corporal.

#### **Acople frente a frente durante el perreo.**

En Medellín, aunque prevalece la modalidad de acople de espaldas, como en otros territorios donde el reggaetón es popular, también se observa una variante menos común: el acople de frente. Esta modalidad comparte similitudes con otros estilos de danza como la salsa (Quintero-Rivera, 1999 [1998]) y el tango (Liska, 2018), en las que los bailarines se enfrentan directamente, estableciendo un contacto visual. A partir de mis seis observaciones participantes, documenté un patrón interesante en este tipo de interacciones: el acople de frente se daba predominantemente entre parejas que tenían un vínculo erótico-afectivo previo o que desarrollaban dicha conexión durante el perreo.

En personas que ingresaban en grupos diferentes al espacio de baile, puede observar cómo algunas parejas que se conformaban en una canción iniciaban con el acople de espaldas, pero, al bailar dos o más canciones consecutivas, transitaban al acople de frente, reforzando su conexión mediante gestos más íntimos o incluso besos. Esta transición, en el contexto del perreo, no es solo un cambio técnico en la posición de los cuerpos, sino un indicador de cómo las dinámicas de baile pueden reflejar, o incluso favorecer, el grado de intimidad y confianza entre los participantes. En este sentido, el acople frente a frente adquiere un significado que trasciende la

mera ejecución de movimientos, pues se convierte en una forma de comunicar deseo, afecto y, en algunos casos, exclusividad dentro del espacio social del perreo.

En palabras de una de las participantes: *La posición automática inicial siempre va a ser de espalda, ya hacerse de frente es una decisión que se toma casi en el baile; yo nunca he visto la primera persona que saque y de una baile de frente, no, nunca he visto* (Gf; p10; 32:58). Aquí podemos ver como ella afirma que el bailar de frente implica una planeación y un proceso entre personas desconocidas que están comenzando a tener una interacción durante el perreo y que evidencia un aumento en la confianza entre la pareja; otras participantes señalan en la misma vía que: *Así de frente solamente he bailado con mis amigos, ningún desconocido, así solo con amigos o bueno, yo de frente he bailado con gente así si me gustó como baila y eso, y lo quiero besar* (Gf1, p2, 19:45).

En estos testimonios vemos cómo el criterio para comenzar a bailar de frente es contar con un vínculo de intimidad, afecto o amistad, o en caso de ser una persona desconocida, se podría dar la movilidad de espalda a bailar de frente si se construyó una atracción erótico-afectiva durante el baile que justifica la movilidad y cambio de enlace entre los cuerpos durante el perreo serio.

Esta particularidad de atribuir intimidad y confianza al baile de perreo serio frente a frente no es una construcción de significado universal sino un saber codificado que, se transmite corporalmente en los hábitos que se sostienen en los perreaderos de Medellín. Una de las participantes que nació en otra ciudad y contrasta las formas habituales del baile de reggaetón, señala que: *Yo soy de Bucaramanga, allá se baila de frente y por detrás es super horrible, mejor dicho, como el super contacto. Mientras que acá yo empecé a adquirir esa cultura de que lo normal es para atrás, no sé ni como fue, como viendo o no sé, y ya se me hace más confianza bailar de frente* (Gf3; p.5; 21:19).

En este fragmento se evidencia cómo los significados culturales de lo correcto/incorrecto, lo íntimo/público, lo normal/anormal son construcciones territorializadas que se crean, transmiten y transforman debido a los lugares donde los cuerpos interactúan, si bien estos binarismos son comunes en gran parte de las culturas occidentalizadas (Bourdieu, 2000 [2022]) los rasgos, los actos, las tradiciones que se clasifican en cada lado varían profundamente.

Si bien estas categorizaciones de los gestos y actos del baile no son formales en el sentido de que no son explícitamente dichas o escritas, se reproducen y aprehenden a través de las prácticas performáticas pues tal y como lo afirma Taylor (2017) los cuerpos, así como los textos o los objetos materiales, “también transmiten información, memoria, identidad, emoción (...). Estos actos de transferencia tienen sus propios códigos, su propia lógica” (p.18).

Bajo esta perspectiva vemos cómo estas formas de categorización de íntimo y afectivo que se distingue de lo público e impersonal es un saber que no pareciera compartirse a partir de las palabras sino a partir de la observación, la imitación y la práctica corporal de quienes se insertan en el acontecimiento del perreo, que, al mismo tiempo, es un saber dinámico, que involucra prácticas distintas y significados variables dependiendo de su contexto. A partir de esto, el perreo emerge como una práctica situada y moldeable con base en el espacio en el que se performa. Por otra parte, en el mismo testimonio vemos como el hecho de acceder al rostro y la mirada del otro significa en Medellín más proximidad afectiva que el contacto directo entre las pieles o partes del cuerpo.

En esta misma línea, una de las participantes comenta: *De frente solo baila la gente de confianza o porque ya la tenían, o porque en el perreo se creó* (Gf2, p.4, 22:18). Esta declaración ilustra cómo la confianza en el perreo se construye progresivamente a partir de la interacción inicial entre las parejas, generalmente bailando de espaldas. Según lo expresado por las participantes, dicha confianza surge en gran medida a través de la curiosidad o el interés erótico-afectivo que se genera durante el acto de bailar. Específicamente, el giro de bailar de espaldas a hacerlo de frente constituye un momento de particularización de la pareja, una forma de reconocimiento más íntimo y significativo. Este cambio se ejemplifica claramente en otro testimonio: *Uno baila de frente si alguien me gustó, para verle bien la cara, para conocerlo, de pronto para besarnos (risas)* (Gf3, p.7, 20:38).

En este contexto, el baile frente a frente en el perreo serio no solo implica un cambio en la posición física, sino también un aumento en el significado de la intimidad en la relación entre las personas involucradas. La intimidad que se genera a través de este tipo de acople no se define únicamente por el grado de contacto físico entre los cuerpos, sino por el vínculo simbólico que se establece. De hecho, en el perreo, el contacto directo entre las caderas, donde los cuerpos se frotan en sincronía, es una condición sine qua non de cualquier figura de acople en el perreo

(Ordoñez, 2020). Sin embargo, la transición a bailar de frente marca un nivel superior de confianza e intimidad que no se limita al contacto físico, sino que trasciende hacia un reconocimiento personal del otro.

Esta forma de intimidad en el perreo contrasta con la dinámica que se encuentra en otros géneros de baile, como la salsa. Según Alejandro Ulloa (2005), en la salsa, la intimidad, la confianza y la afectividad están determinadas por la proximidad entre los cuerpos, particularmente en la parte baja de estos que al aumentar su cercanía significa aumento de la confianza o la proximidad afectiva, y por el contrario el contacto visual y el entrelazamiento de las manos es una práctica permanente de estos bailes que no representa, necesariamente, la construcción de mayor intimidad o afectividad entre la pareja.

Por el contrario, en el contexto del perreo, la mirada no es una constante desde el inicio del baile -aunque sí está presente en los signos de la invitación a bailar-, sino que es un recurso que se utiliza de manera puntual para crear un sentido de particularización entre las parejas de baile. Según lo narrado por las participantes de mi estudio, bailar de frente no solo implica mirar al otro, sino que la mirada se convierte en un medio para singularizar a la persona con quien se baila. Este fenómeno va más allá del reconocimiento inicial de identidad de género y orientación sexual, que suele darse previamente a través de la invitación al baile y la configuración del acople. Como lo señala Illouz (2020), en los campos eróticos de cortejo o seducción entre los cuales puede incluirse el baile, emergen prácticas de singularización de las personas que denotan apego, exclusividad o reconocimiento; en el contexto específico del perreo la mirada durante el baile enlazado -pues significa diferente si la pareja esta distante tal como lo vimos en las formas de la invitación a bailar- tiene el poder de diferenciar al individuo del grupo sexo-genérico al que pertenece, destacándolo como único y especial dentro del entorno colectivo del perreo.

Este proceso de singularización, según las participantes, está estrechamente relacionado con la existencia de un deseo o afecto que trasciende el propósito de bailar y sincronizar los movimientos de los cuerpos. Es decir, bailar de frente solo ocurre cuando se ha configurado un interés adicional que conecta a las parejas más allá del acto del baile en sí.

No obstante, esta forma de acople frente a frente es poco frecuente, ya que su uso se reserva para interacciones en las que se ha construido un nivel privilegiado de confianza y atracción. En contraste, la forma de acople prevalente en el perreo en Medellín, según lo observado en mi

investigación y lo comunicado por las participantes de los grupos focales, es el acople de espaldas. Este tipo de baile, además de ser más común, está mediado por roles y prácticas de género que permiten una comunicación implícita entre las parejas durante el baile. En el apartado siguiente, profundizo en este último tipo de acople, pues representa una de las dinámicas más características del perreo serio en este contexto.

### **Acople de espaldas en el perreo serio.**

Esta forma de acople, caracterizada por bailar de espaldas, es la modalidad más común en los perreaderos que visité durante mi estudio en Medellín. Además de su prevalencia, está altamente codificada tanto en los roles que desempeñan las personas como en las prácticas corporales que se utilizan para interactuar con las parejas. Los movimientos, los gestos y las posturas no son arbitrarios; se integran en un sistema de significados compartidos que, aunque tácito, es ampliamente comprendido por quienes participan en este contexto.

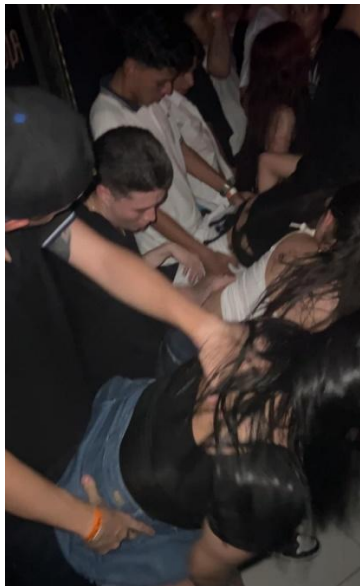
Este tipo de acople no solo se limita a ser una técnica o posición en el baile, sino que funciona como un rito en el sentido amplio del término. No representa algo externo al perreo ni un momento aislado, sino que constituye un campo de significados en sí mismo. En palabras de Illouz (2020):

La esencia de los ritos no es la cognición ni la representación, sino la creación de un campo energético dinámico que une a los actores mediante la puesta en acto de reglas compartidas y la participación mutua en una realidad simbólica palpitante (...) los ritos unen a las personas mediante reglas predecibles y compartidas que intensifican y agudizan las emociones, reducen la conciencia individual e incrementan la capacidad de creer en la realidad de una situación (Illouz, 2020, p. 70).

Desde esta perspectiva, el acople en el perreo serio no solo es un acto corporal, sino una práctica ritual que refuerza la conexión entre las personas y consolida una realidad simbólica específica. Este rito, a través de sus reglas constatables, permite a los participantes sumergirse en una experiencia compartida que trasciende lo individual. Así, bailar de espaldas no es simplemente una modalidad más dentro del perreo, sino que constituye el eje central en torno al cual se construye un entramado de significados que refuerza la función social de la experiencia del perreo.

Sin embargo, perreo contiene un baile estático ni rígidamente predefinido, sino una práctica negociada en la que las modalidades de baile evolucionan dinámicamente en función del grado de intimidad deseado, buscado y permitido por quienes participan. A medida que el baile se desarrolla, se producen ajustes constantes que reflejan un diálogo corporal continuo, en el que se negocian nuevas formas de interacción y se delimitan los límites de la experiencia compartida. Esto evidencia la dimensión intersubjetiva del perreo, ya que su configuración no responde únicamente a patrones establecidos, sino que se construye en tiempo real a partir de la comunicación implícita entre los cuerpos.

En este sentido, la práctica del acople de espaldas en Medellín, específicamente en los lugares donde realicé mis observaciones, adquiere un carácter profundamente simbólico e intersubjetivo. Configura un espacio donde los roles de género, las dinámicas de poder y las emociones se entrelazan para construir un acto colectivo que no es coreográfico, sino también afectivo, subjetivo y social. La negociación constante dentro del perreo permite que esta experiencia trascienda lo físico, convirtiéndose en un territorio de exploración relacional en el que se ponen en juego la redefinición de la identidad, como lo veremos más adelante. A continuación, una fotografía que evidencia la prevalencia de esta modalidad de acople observada en las discotecas en la que la mayoría de las parejas -todas las visibles en la fotografía- bailaban de espaldas.



(Fotografía tomada en Nébula House el 18 de mayo de 2024)

En esta fotografía donde se visualizan seis parejas bailando en la modalidad de perreo serio, de espaldas, hay varios aspectos relevantes. Por una parte, se evidencia que la proximidad de las caderas es radical y, durante toda la canción, permanecen en sincronía de forma estrecha. En relación con los roles, hay dos, uno que está en la parte posterior y otro que está en la parte anterior o delantera. El punto de referencia aquí -que es considerado el centro de relevancia en el perreo en parejas- es el de contacto entre la pareja entre la pelvis y el culo (Ordoñez, 2020).

Estos roles en el acople de espaldas los denomino posición anterior (quien se ubica adelante) y posición posterior (quien se ubica atrás), son muy importantes debido a que quién se ubica en cada una de estas posiciones se autoriza a realizar ciertas prácticas y detrae otras durante la interacción danzaría con la pareja, como lo desarrollaré más adelante. En esta fotografía es evidente, a su vez, que quienes de forma prevalente ocupan el rol posterior son los hombres y quienes están en el rol anterior son mayoritariamente mujeres. Esto da cuenta de cómo esta figura que se ejecuta en Medellín contiene unos significados altamente generizados que, a diferencia de la forma de acople del perreo serio de frente, aquí se distinguen de manera importante las prácticas reproducidas por un orden de género que son legitimadas según la posición de género que se asuma durante el baile, como es frecuente en diversos bailes de pareja enlazada (Ulloa, 2005).

Cabe anotar que si bien la mayoría de las parejas en esta modalidad de bailes está configurada bajo esquemas heteronormados, también observé numerosas parejas en el acople de perreo serio de espaldas constituidas por dos mujeres – que en su inmensa mayoría llegaron en el mismo grupo de amigos al establecimiento-. Esto es relevante pues si bien son los hombres los que ocupan posiciones posteriores, varias mujeres durante el perreo también se ubican en ese rol y asumen formas de baile similares a las ejecutadas por ellos, aunque algunas veces con movimientos más pronunciados tanto en las caderas como en las manos. A continuación, una fotografía de dos mujeres bailando en modalidad de perreo serio de espaldas.



(Fotografía tomada en Miranda el 30 septiembre de 2023)

En esta fotografía se identifican elementos característicos del perreo serio. El rol posterior adoptado por uno de los integrantes, se caracteriza por mantener una postura erguida y un contacto directo con la pareja mediante el movimiento de la cadera hacia adelante. Por otro lado, el rol anterior, desempeñado por el otro participante, se distingue por tener una inclinación y en ocasiones realizar una contorsión del cuerpo que permite enfatizar el movimiento del culo, el cual es observado activamente por quien ocupa el rol posterior. Este contraste en las posiciones y movimientos pone en evidencia una dinámica que combina contacto físico, coordinación y exhibición.

El uso de las denominaciones -rol anterior y rol posterior- en lugar de “femenino” y “masculino” responde a mi intención de evitar una clasificación estrictamente generizada, dado que, aunque existen tendencias marcadas por género, estas no son absolutas. Las mujeres, por ejemplo, suelen transitar entre ambos roles con mayor frecuencia, mientras que los hombres presentan una notable resistencia a ocupar el rol anterior en el contexto del perreo serio. Durante las observaciones realizadas en discotecas de Medellín, no registré casos de hombres bailando en el rol anterior en este estilo de baile, aunque identifiqué numerosas interacciones entre mujeres que ocupaban tanto el rol anterior como el posterior.

Este fenómeno llamativo lo exploré en mayor profundidad en los grupos focales en los que las participantes aportaron explicaciones sobre la ausencia de hombres en el rol anterior, como se evidencia en el siguiente testimonio: *Yo sí he visto, pero no lo hacen de verdad, o sea, lo hacen como en un momento de joda, no como por bailar sino como por molestar, como para hacer el drama. Pues sí, sí, ya yo creo que bailen así de pronto los homosexuales, ellos son más expresivos, más abiertos* (Gf1, p2, 26:54).

Este fragmento citado permite observar una regulación implícita sobre la orientación sexual y la performatividad de género en el perreo. Las palabras de esta participante sugieren que los hombres heterosexuales limitan su participación al rol posterior, alineándose con una ley que refuerza normas de masculinidad hegemónica y solo la transgreden a través del perreo lúdico que tiene tiende a ser más flexible y en el cual las interacciones duran pocos segundos, ninguna se extiende en la duración completa de una canción. Este ordenamiento que emerge exclusivamente en el perreo serio parece dictado por una vigilancia simbólica sobre los cuerpos y los roles que desempeñan, en la que desviarse del rol posterior podría ser interpretado como una transgresión de las normas de género y deseo, asociadas a la heterosexualidad masculina (Butler 1990 [2007]).

Además, el hecho de que los hombres que asumen el rol anterior sean considerados más expresivos o abiertos, atribuyéndoles una posible orientación homosexual, refuerza la idea de que ciertos movimientos corporales están profundamente inscritos en una gramática simbólico-cultural-sexual que vincula la performatividad corporal con la identidad sexual y, en consecuencia, interpretado a través del matriz heterosexual que asume distintas identidades de género con base en indicadores visuales tradicionalmente asignados (o no) a los mismos (Butler 1990 [2007]).

Esta dinámica es comprensible bajo la teoría postestructuralista de la identidad (Butler, 1990 [2007]; Butler, 1993 [2022]) en la que se afirma que en sociedades occidentalizadas se reproducen unas prácticas de poder que orientan las posibilidades de inteligibilidad de los individuos. En ellas uno de los principales aspectos que se evalúa es la concordancia de la persona con la norma heterosexual y, a partir de la inscripción en esta ley, se deriva la posibilidad del reconocimiento del género del sujeto y, seguidamente, de su humanidad generizada (Butler, 1993 [2022]).

Así como se propone bajo esta perspectiva teórica de la identidad, el aspecto que al parecer más se vigila y se constata y se sanciona en los clubes de Medellín donde efectué mi estudio es la orientación sexual de las personas; los signos que se analizan para realizar la categorización de las personas como heterosexuales o no, son en primera instancia las prácticas de la invitación a bailar y, seguidamente, las posiciones que asume durante el perreo.

La expresión de género que más pareciera restringirse, en términos de su despliegue durante, movilidad y visibilidad durante baile, es la masculina debido a que los roles que se les permiten ocupar a quienes se inscriben en el género femenino durante el perreo son más abiertos o flexibles como se evidencia en la pluralidad de posiciones que las mujeres asumen durante el baile de espaldas que, en contraste con los hombres, en ellos se circunscribe exclusivamente a ocupar la posición posterior.

Este especial constreñimiento de la masculinidad a ceñirse a ocupar exclusivamente una posición durante el perreo serio, las participantes del grupo focal lo explican así: *Eso pasa por machismo. Yo siento que un hombre no lo va a hacer en esa posición de adelante con una mujer ni tampoco con otro hombre porque pues, pensará, me veo muy gay, qué plumero. En cambio nosotras las mujeres no lo vemos así; o sea, nosotras no manejamos ese machismo* (Gf3, p.9 27:35).

En esta narrativa de la participante vemos como ella diferencia los significados que se categorizan como no heterosexuales entre los hombres y las mujeres en el contexto del perreo. Indica que para ellas las posibilidades de bailar de espaldas entre mujeres es una expresión de ausencia de machismo y por el contrario la rigidez de ocupar sólo un rol y bailar exclusivamente con mujeres es muestra del machismo en los hombres. Es curioso que la participante menciona como si esta normatividad fuera impuesta y vigilada solo entre hombres, y deja entrever como si para las mujeres las prácticas de fluidez de ellos no significaran necesariamente una cuestión de homosexualidad masculina.

En distintos grupos focales procuré indagar por las experiencias de las participantes en relación con esta restricción a la masculinidad en el baile en contraposición a la apertura que ellas experimentan y constatar si en efecto la aparente apertura de ellas a la flexibilidad en el baile se traducía en algunas anécdotas que en efecto constataran su apertura. La búsqueda corroboró lo que en las observaciones en clubes ya había percibido; ellas tampoco habían intentado bailar con hombres en donde ellas ocuparan posiciones posterior y ellos anterior, ni tampoco refirieron

haberlo visto en otras parejas de perreo serio. Un de las participantes afirmó que: *Yo vería normal perrear a un hombre pero nunca lo hecho, ni lo he intentado y menos lo he visto* (Gf5; p17 32:11).

Así las mujeres expresan una disposición a experimentar y bailar con hombres en roles diferentes al tradicional posterior, pero ninguna de las participantes lo ha intentado o propuesto en sus experiencias de perreo cuando son ellas, precisamente, quienes producen las variaciones durante el baile, como pasa en el cambio de posición del perreo de espalda al de frente a frente en la búsqueda de mayor intimidad.

Quizás las mujeres perciben una vigilancia mayor en la orientación sexual masculina que no desafían por temor a producir en ellos incomodidad o vergüenza tal como sucede en el rechazo a la invitación a bailar que lo realizan de forma velada. En uno de los grupos focales explicaron que: *Yo no he propuesto que los manes cambien de posición bailando conmigo porque tampoco los voy a exponer a que los critiquen, por machismo creen que eso de una los van a catalogar como gays, o como si fuera poco hombre, porque nosotras no juzgamos eso; para nosotras es como más normal que podamos bailar como queramos en cambio los hombres son demasiado rígidos.* Pregunta entrevistadora: *¿a qué te refieres con demasiado rígidos?* Responde la participante: *Sí total, ellos hasta en una opinión son como cerrados como que creen que moverse de idea es ser ridículos o cobardes* (Gf5; p15; 35: 22).

En este testimonio se evidencia, nuevamente, como para las mujeres es evidente que existe una categorización diferente de la fluidez en los roles entre hombres y mujeres, la totalidad de las participantes coinciden en que el que los hombres bailen en posición anterior en el perreo de espalda traerá consecuencias de exclusión y juicios sobre ellos al categorizar su práctica como una que desafía la heteronorma que enmarca el baile y que, dentro del perreo en los clubes observados en Medellín, es determinante para la inclusión, participación y reconocimiento de las personas y en especial de los hombres.

Esto es comprensible, a su vez, si vemos este fenómeno a través de la perspectiva sociológica de Bourdieu (2000 [2022]) e Illouz (2020) quienes han demostrado que la masculinidad se ha asociado con rasgos de dureza, inflexibilidad y racionalidad en la apropiación del cuerpo. Por el contrario, la movilidad del cuerpo (McClary, 1991 [2021]), la sensualidad y el dominio de lo

erótico se ha catalogado a partir del siglo XX como rasgos femeninos (Illouz & Kaplan, 2020) aspectos que inciden de manera profunda en las dinámicas del perreo en Medellín.

Las transformaciones culturales del siglo XX introdujeron cambios significativos en los constructos de la feminidad, los cuales estuvieron profundamente influenciados por la cultura del consumo. Como señala Eva Illouz (2012, 2014, 2014b, 2020), a partir de la década de los setenta, esta cultura consolida una nueva percepción del cuerpo femenino, que comienza a ser entendido como “una unidad visual comercializable o una mercancía estética” (Illouz, 2020, p. 147). Este proceso no solo resignifica el cuerpo de las mujeres como objeto de consumo, sino que también introduce nuevas narrativas en torno a la feminidad y la sexualidad, desafiando los marcos tradicionales de regulación que habían prevalecido hasta entonces.

Anteriormente, los ideales de feminidad y las normas sobre la sexualidad de las mujeres estaban estrechamente vinculados a la familia y a los códigos de moralidad asociados al decoro (Illouz, 2012). Sin embargo, estas estructuras normativas experimentaron un desplazamiento hacia nuevas dinámicas donde la sexualización adquirió un papel central. Según la autora, esta sexualización no solo redefine el cuerpo femenino, sino que también establece una nueva forma de reconocimiento, en la que el deseo y la erotización se convierten en herramientas de validación en el ámbito público a través del cual se producen nuevas formas de capital para las mujeres -entendiendo este como formas de generar riqueza material, social o cultural- y también como un medio de producir y sostener desigualdades (Illouz, 2014; Illouz & Kaplan, 2020) entre los cuales podría incluirse el capo del baile en clubes nocturnos.

Este cambio es fundamental para comprender la dinámica de los roles asumidos durante el acontecimiento del perreo, un contexto que contiene prácticas de baile que combinan elementos lúdicos y eróticos, como lo expuse en el capítulo de definiciones del perreo. Dentro de esta experiencia, lo connotado como femenino adquiere una visibilidad y un protagonismo fundamental. En particular, el rol que ocupan mayoritariamente las mujeres durante el perreo de espaldas –donde ellas adoptan una posición que podría interpretarse como una de dirección– ha ido significado para quienes viven continuamente la experiencia del perreo, como el lugar central en la dinámica del baile.

### **3.2.4 Las mujeres dirigen: el rol anterior en el perreo serio como el lugar privilegiado del erotismo.**

En los bailes de pareja cimentados en lógicas heteronormadas tiende a haber un rol que orienta la movilidad durante el baile y, también, desde el que se promueven las variaciones en el movimiento y la proximidad de los cuerpos; en los bailes de pareja enlazada de origen latinoamericano como el merengue, la salsa y el bolero ha sido protagónico el rol catalogado como masculino, no por presentar movimientos pronunciados ni sensuales del cuerpo sino por ser el que dirige la interacción bailable (Quintero – Rivera, 2009; Ulloa, 2005). Pese a que este rasgo ha sido hegemónico durante siglos, en bailes de pareja recientes se han producido diversificaciones importantes en las que se han desdibujado los binomios femenino y masculino, como es el caso del tango en las Milongas Queer (Liska, 2018) o como en algunos bailes afrodiáspóricos de América y el Caribe entre los que se inscriben el twerk y el dancehall en los que el rol femenino tiende a dirigir los movimientos y la cercanía entre los cuerpos (Viñuela, 2021; Lucio, 2023).

Los cambios en la participación de las mujeres en los bailes de parejas reflejan las transformaciones culturales, que mencioné en líneas anteriores, en las que se ha reconfigurado el campo erótico del baile como un espacio de reconocimiento y poder (Liska, 2024), aunque también -al ser un campo erótico afectivo- como un terreno de dominio y mercantilización de las mujeres (Illouz, 2014, 2014b).

Estas transformaciones no pueden desligarse de un proceso histórico más específico en Colombia, la incorporación de lo connotado como “negro” imaginado en la identidad nacional, especialmente a partir de mediados del siglo XX. Como explica García (2016), la “tropicalización” o “costeñización” del país permitió que elementos asociados a lo costeño, y en el trasfondo con lo negro, pasaran de ser marginales o moralmente sospechosos a convertirse en referentes legítimos de lo nacional. Este giro cultural incluyó también la legitimación de una corporalidad erotizada y de una estética del movimiento basada en la cadera, la cercanía y la llamada “sabrosura”, que fue apropiada masivamente en los bailes urbanos y de salón (García, 2016).

En este marco, la sexualidad abierta atribuida a las músicas y danzas costeñas en Colombia, aunque construida desde imaginarios racializados, circuló en el país como una estética accesible y deseable para públicos no negros; tal como señala García (2016), “esta sexualidad considerada abierta formó parte de una imaginería racista que presentaba a las mujeres negras jóvenes como disponibles para el consumo” (p. 77), pero lo que terminó difundido no fue el cuerpo racializado en sí, sino una estética tropical, asociada con la playa, la brisa y el mar, “que permitía transitar emotivamente hacia un estado de calentura y desinhibición” (Wade, 2002 en García, 2016, p.79) en el marco de las danzas coreográficas que luego impactarían los bailes populares.

Bajo esta forma desplazada, la negritud pudo ser transformada en su significado pasando de ser concebida como primitiva a ser vista como moderna, de modo que esa corporalidad erotizada fue incorporada performativamente por mujeres y hombres no negros, quienes aprendieron, a través del baile, a encarnar gestualidades asociadas con lo afrocaribeño en Colombia (García, 2016)

Así, la difusión masiva de las músicas costeñas y sus bailes transformó prácticas que anteriormente habían sido consideradas inmorales por autoridades religiosas, permitiendo que su estética erótica se integrara al repertorio corporal urbano que, en palabras de García (2016), “gracias a esta apropiación nacional, la gente pudo remodelarse y mapearse como más sexys, más libres, más relajadas, articulando una vivencia simultáneamente primitiva y moderna de ser colombianos” (pp. 78–79). Esta reconfiguración del campo erótico del baile, basada en la incorporación histórica de gestualidades afrocaribeñas, es uno de los antecedentes que posibilita la participación actual de las mujeres en prácticas como el perreo, donde el componente erótico ligado a lo femenino encuentra un terreno simbólico ya legitimado.

Sobre las formas en las que se interpreta y se comprende el perreo en la contemporaneidad en relación con su componente erótico, las perspectivas académicas han sido contradictorias. Algunos investigadores lo consideran un baile que refuerza la pasividad y la sumisión femenina (Martínez, 2014), mientras que otros lo interpretan como una práctica que otorga poder, afirmación y agencia a las mujeres (Liska, 2024), o incluso como una forma de transgresión de las normas de la moralidad (Baker, 2001). Estas lecturas opuestas evidencian que el significado del perreo y la valoración de la participación que las mujeres tienen en él está lejos de ser unívoco y, por el contrario, dependen del contexto, la percepción de quienes participan (Liska, 2024) y la interpretación de quienes lo observan o estudian.

Desde la perspectiva de las mujeres que perrean en Medellín, surgen testimonios que matizan estas interpretaciones teóricas. Una participante del grupo focal señala, respecto al perreo serio de espaldas, que: *Yo creo que sí hay mucha diferencia en el género; yo creo que los hombres tienen la creencia de que dirigen el baile, pero en realidad son las mujeres. Por ejemplo, cuando bailas con otra mujer sientes que son dos las que dirigen la sensualidad, no solo una* (Gf 6, p.18, 11:57).

Este fragmento sugiere que, aunque persistan ideas sobre la centralidad masculina en la dirección del baile que la participante supone la tienen los hombres como idea, las mujeres perciben el perreo como un espacio en el que ellas asumen un papel propositivo, especialmente en el manejo de los movimientos, las variaciones y la proximidad entre los cuerpos. Al ser un baile cargado de connotaciones eróticas, el perreo brinda visibilidad y poder a quienes se posicionan como sujetos eróticos. En este sentido, la participante subraya que el dominio en el baile no se da únicamente desde un lugar físico, sino desde la capacidad de proponer y conducir la interacción corporal que ella atribuye principalmente al género femenino, al punto de afirmar que cuando bailan dos mujeres, ambas proponen y se intercalan la dirección del baile.

Otra participante del mismo grupo aporta una perspectiva diferente al señalar que la dirección del baile puede estar más relacionada con el rol asumido que con el género: *Yo creo que el control influye mucho en quién está adelante y quién está atrás; quien se hace adelante dirige más, yo creo que uno, según el rol, performa de una manera* (Gf 6, p.23, 13:14).

En este fragmento se introduce un matiz muy relevante, aquí la dirección del baile se entiende como una cuestión en la que los roles adoptados, de estar en la posición anterior o posterior, definen las dinámicas de poder y control más allá de la identidad de género. Esta perspectiva es muy importante al contrastarla con lo que observé en las visitas a los clubes de perreo.

En la mayoría de parejas observadas que estaban bailando en modalidad de espalda, fueran constituidas por un hombre y una mujer o dos mujeres -nunca por dos hombres- quien estaba en la posición anterior o delantera -siempre mujeres- realizaba movimientos más pronunciados, proponían los cambios de orientación de las caderas o agudizaba el contacto entre los cuerpos. En mis notas de campo registro: *las mujeres son muy desenvueltas en general, sus movimientos son más amplios, se escuchan sus voces también cantando fuerte. La mayoría de parejas que observo bailan de espalda, un hombre y una mujer y algunas duplas- 4 visibles- son de dos*

*mujeres. Las que están en la posición de adelante durante el perreo de espalda cambian la inclinación de su espalda, promueven las variaciones de movimiento del culo, se tocan a sí mismas -piernas y caderas- miran a su pareja haciendo contorsiones hacia atrás, cierran los ojos o se miran a sí mismas- las mujeres que están bailando en la parte delantera de la dupla son visiblemente quienes más se mueven y proponen las variaciones, quienes están atrás tienden a estar en una posición muy similar durante toda la canción y la mirada se enfoca en la mujer que baila adelante, en el movimiento de su culo donde está el epicentro de la sincronía de la pareja. (18 de Mayo 2024 en Nebula House).*

En esta misma vía del testimonio de la participante, de mis notas de campo, en la fotografía que viene a continuación se ve una pareja bailando en esta modalidad en la que se percibe la movilidad mayor de la mujer que se ubica en la posición anterior.



(Fotografía tomada en Nébula House el 18 de mayo de 2024)

De estas fuentes anteriores, se puede afirmar entonces que el perreo es un espacio de negociación constante, donde los cuerpos, los roles y las prácticas son herramientas que favorecen la dirección de las interacciones de la pareja y sirven también como medio de reconocimiento identitario en la colectividad que participa en el acontecimiento del perreo. Las mujeres, al estar en un campo donde prevalecen interacciones lúdicas y de connotación erótica, evidencian un saber, que negocian constantemente, en cualquiera de las posiciones que ocupen en el perreo, aunque se hace más destacable cuando ellas bailan en el rol anterior en el perreo serio.

En el baile de reggaetón, entendido como un acontecimiento erotizado, las mujeres parecen experimentar un mayor dominio y saber sobre qué y cómo hacer, algo que podría explicarse a partir de los procesos de socialización de género en las culturas occidentales. En el perreo ellas ostentan un saber erótico que orienta las relaciones bailables y dirige en la experiencia a la masculinidad. Esto es posible comprenderlo si consideramos que, desde edades tempranas, las mujeres son insertadas en una gramática de género que les incentiva a desarrollar una conexión más atenta con su cuerpo y con las emociones (Hernando, [2012] 2022), mientras que los hombres suelen ser socializados en direcciones más orientadas hacia la racionalidad, el control y la dureza (Bourdieu, 2000 [2022]).

Podría relacionarse, entonces, que este énfasis cultural en la sensibilidad corporal y emocional en las mujeres contribuye a la construcción de un conocimiento tácito que, en contextos como el baile, se traduce en la habilidad y conocimiento que les permite generar auras de sensualidad, deseo y atracción o sentirse más confiadas para proponer innovaciones en este sentido, sobre todo en contextos de clases económicas medias y bajas donde ha sido menor la presión por el control del cuerpo y sus impulsos como expresión de los modales cívicos o el estatus del decoro (Quintero-Rivera, 2004).

El vínculo entre las mujeres y lo erótico ha sido explorado desde perspectivas afrofeministas como la de Audre Lorde (1984), quien señala que el erotismo debe entenderse como una fuente de poder de construir vínculos y afectividad colectiva y denuncia que, de verlo, exclusivamente, como un campo de explotación o subordinación de las mujeres como se ha tendido a denunciar desde perspectivas feministas eurocéntricas, se estigmatizan tradiciones comunitarias no hegemónicas que utilizan lo erótico, lo placentero y lo sexual como medios colectivos de socialización y sentido de pertenencia. Para Lorde (1984), muchas mujeres han aprendido a habitar su cuerpo como un espacio de experiencia profunda que se refleja en prácticas como el baile erótico. No obstante, advierte que este conocimiento no ha sido históricamente valorado como un saber legítimo, sino que más bien, ha sido relegado al ámbito de lo privado, y de aparecer en lo público considerado como un signo de la explotación o la violencia.

Esta perspectiva tan relevante debe matizarse ya que la habilidad de las mujeres para crear auras de sensualidad en el baile no debe interpretarse como una cualidad natural, sino como una práctica aprendida a partir de prácticas performativas. Butler (1990 [2007]) subraya que el

género y sus expresiones son actos repetitivos que, al procurar simular construcciones abstractas y no naturales, producen variaciones o permutaciones en la medida en que son reiterados con las personas y las colectividades. En este sentido, las mujeres que expresan saber, confianza y dominio en el perreo serio y de espaldas, no solo reproducen patrones culturales que ligan lo femenino a lo erótico, sino que también promueven variaciones y resignificaciones a las tradiciones de su participación en el baile popular latinoamericano en el que podían ser erótica e insinuantes más no propositivas o directivas.

Cabe señalar que si bien muchas mujeres pueden encontrar en el baile una experiencia de poder y autonomía al considerar que su saber sobre lo erótico les da un lugar privilegiado en las interacciones, no debe pasarse por alto que en simultaneidad coexisten en estos espacios de perreo las estructuras de género que también obtienen un usufructo de la exhibición de la sensualidad de las mujeres, llegando en muchos momentos a una cosificación de ellas instrumentalizando su erotismo dentro del perreo. Así podría considerarse que sucede en una discoteca como Miranda, que promociona el sitio a través de la red social Instagram usando el registro fotográfico y filmico de las mujeres asistentes bailando. Gill (2007) señala que en las lógicas postfeministas como las actuales existe un énfasis cultural en el cuerpo femenino que, aunque otorga cierto poder simbólico, también refuerza una lógica de cosificación y vigilancia que limita o restringe la agencia de las mujeres a su erotismo y sexualidad.

Por tanto, aunque las mujeres destacan en este ámbito debido a su socialización en la conexión emocional con el cuerpo, este saber no puede considerarse un poder radical en los espacios de perreo sino más bien como una herramienta de saber, visibilidad y poder que se entrecruza con otras lógicas que, contrariamente, sostienen la subvaloración y subordinación de las mujeres.

Pese a estos matices que se pueden hacer bajo reflexiones detenidas, muchas de las mujeres participantes coinciden en afirmaciones donde aseveran que: *Yo siento que la mujer es la protagonista en el perreo, nosotras la damos toda y sí que sabemos cómo hacer para que todos pasemos bueno allá* (Gf 6, p.20, 18:00). En este fragmento es destacable, particularmente, cómo la participante enuncia que el protagonismo en el perreo se deriva de un saber, un saber del disfrutar y colectivizar el placer, lo cual resuena con los planteamientos de Lorde (1984). En este sentido, el perreo se convierte en un escenario donde se ponen en juego una capacidad aprendida para establecer conexiones y afirmarse como agentes activas en la interacción (Liska, 2024).

En la misma vía, la participante de otro grupo focal afirmó que: *De la pareja con la que bailo para mí es, pues, indispensable que me lleve el ritmo, o sea, porque si está ahí y no me lo lleva, no sé, me siento como raro, como, ay no.* -Pregunta de entrevistadora: cuando dices que lleve el ritmo, es cómo; respuesta de participante: *que se coordine para bailar, que me siga el paso, como que se mueva para el mismo lado que yo, o que se sienta con la misma rapidez, o si uno cambia de frecuencia que también cambie así, como al mismo tiempo, que baile, con la misma frecuencia, intensidad que le está metiendo uno.* (Gf1, p2; 30:32).

Este testimonio resalta la importancia de un saber corporal que posiciona a la mujer como agente principal del perreo debido a que es ella quien propone y dirige la dinámica de la interacción bailable. La participante recalca varios detalles, como la necesidad de coordinación, frecuencia e intensidad, y sitúa estas características como condiciones necesarias para la conexión en la pareja de baile. Su énfasis en estos aspectos subraya una habilidad aprendida de dirigir la interacción, configurándose no solo como bailarina, sino como quien marca la pauta en la experiencia compartida. Este posicionamiento, donde se afirma como dueña de su movimiento y guía del encuentro, refuerza la idea del perreo como un espacio en el que las mujeres se afirman desde su saber, consolidando roles de liderazgo en las dinámicas corporales y relacionales que lo caracterizan.

En este punto cabe preguntarse por el saber específico que se va encarnando durante el perreo por parte de las mujeres cuando bailan reggaetón bajo la modalidad seria y de espaldas, cuando refieren que ellas son quienes mandan o dirigen el perreo ¿cómo lo hacen, qué significados se entretejen en sus movimientos y cómo negocian con sus parejas de baile la proximidad y la transformación en los movimientos? Para dar respuesta a esta pregunta, profundizo en el siguiente apartado en las prácticas erótico-afectivas en el performance del perreo de las mujeres de Medellín.

### **3.2.5 Prácticas erótico-afectivas en el performance de las mujeres durante el perreo.**

El perreo, como acontecimiento, constituye un espacio donde las dinámicas erótico-afectivas se materializan de manera performativa a través de roles y movimientos corporales específicos. En particular, el baile de perreo serio de espaldas pone en escena una interacción en la que los

cuerpos construyen y sostienen una tensión que puede considerar erótica debido a que alternan entre buscar al otro y ocultarse (Han, 2020). Durante el perreo, las personas en el rol anterior - generalmente mujeres- dirigen actos tanto hacia su propio cuerpo como hacia el de la pareja de baile, mientras quienes ocupan el rol posterior responden con prácticas que están culturalmente legitimadas en el contexto del perreo y que se dirigen exclusivamente a quien está bailando en el lugar de adelante. Asimismo, existe un plano de sincronía en el que ambos roles, de manera simultánea y bajo la dirección predominante del rol anterior, construyen un intercambio continuo de ritmos, intensidades y direcciones.

En este sentido, el erotismo del perreo exige, como señala Han (2020), una tensión característica del juego erótico: “el otro se da y al mismo tiempo se oculta” (p. 41). Los cuerpos, aunque en constante contacto físico, permanecen de espaldas, ocultando el rostro y su singularidad, lo que genera una dinámica de búsqueda donde el otro contiene un misterio, el de su singularidad. La sincronía, cuando se logra, aparece como un momento efímero que inmediatamente varía para mantener viva la tensión en el juego.

Al considerar estas prácticas como un performance, se resalta su carácter constitutivo de identidad. Los gestos, movimientos y realizaciones que se producen en el baile delimitan, de manera interactiva, una identidad específica en las mujeres, temporal y espacialmente situada, que las posiciona en el orden simbólico de lo reconocible como humano (Butler, 1990 [2007]) y como participantes legítimos -incluso protagónicos- del perreo y su colectividad. Este carácter performativo es relevante debido a que permite comprender la contingencia de las prácticas y los significados asociados a ellas, pues tal y como señala Butler (1990 [2007]), cada microcontexto contiene órdenes simbólico-discursivos que orientan los performances de los sujetos, generando formas de identidad que se transitan y se reconfiguran según los ámbitos de interacción. En este apartado, se analizarán las prácticas erótico-afectivas desde esta perspectiva, explorando cómo los cuerpos, y en particular los de las mujeres, performan roles, significados y límites que constituyen la experiencia del perreo y su relación con la identidad.

### **Prácticas autoeróticas en las mujeres durante el perreo.**

Como lo vimos en el apartado de definiciones y condiciones del perreo, este acontecimiento tiene una marcada connotación erótica lo cual conlleva a que muchas de sus participantes lo describan como una experiencia donde dominan los gestos y saberes feminizados, en palabras de

una participante: *Yo siento que el perreo es un baile muy femenino y las mujeres buscamos sentirnos y vernos sensuales* (Gf 4 p18; 17:57). En el mismo sentido otra participante enuncia: *yo siento que en el perreo mi sensualidad sale a flote* (Gf 6; p 2140:45).

Este énfasis sobre la sensualidad que he reiterado y que nuevamente en estos fragmentos vemos recalcada es fundamental tenerla presente a la hora de describir las prácticas que las mujeres realizan durante el perreo serio, de espaldas, cuando se ubican en la posición anterior o delantera. Este rol en la pareja, como ya lo vimos, es uno de los considerados más importante durante el baile debido a que es el lugar desde donde se dirigen los movimientos de manera prevalente, y al ser una posición ocupada exclusivamente por las mujeres las prácticas que se realizan en él tienden a ser feminizadas.

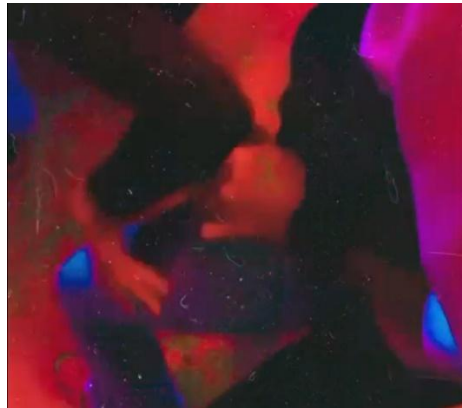
Es llamativo que durante mi investigación fue reiterado por parte de las participantes, describir su experiencia y actos como unos de carácter erótico o sensual y pocas veces se refirieron a la belleza. Esta, según la perspectiva teórica de Wolf (1990), se ha concebido como una cualidad visible del cuerpo orientada por estándares socioculturales específicos y constituidos desde parámetros europeos y occidentales como los de la blanquitud, la delgadez y la proporcionalidad. La autora argumenta que la belleza no es un concepto neutro, sino una construcción que ha sido instrumentalizada por diferentes instituciones y mercados que generan efectos de insatisfacción y control sobre las mujeres (Wolf, 1990).

Por otro lado, la sensualidad, como explica Irigaray (1985), tiene una dimensión diferente a la de la belleza debido a que no se centra en la imagen sino en la experiencia corporal. La sensualidad es, bajo esta perspectiva, más que una característica estética como una práctica que hace énfasis en la capacidad de sentir y ser sentido en una interacción que no depende exclusivamente, como pasa en el caso de la belleza, de la mirada de los otros. Irigaray (1985), señala que el cuerpo que se asume feminizado, a través de su multiplicidad de zonas erógenas no fetichizadas en un solo órgano -como pasa en la sexualidad masculinizada en la heteronormatividad que ha sido falocentrada-, tiene el potencial de experimentar la sensualidad en la amplitud del cuerpo y jugar con ella a través de las prácticas autoeróticas y también de interacción donde se privilegia el contacto entre los cuerpos más que la mirada.

Esta perspectiva es muy útil para entender cómo las prácticas que realizan las mujeres que perrean en el rol anterior son, muchas de las veces autoeróticas; es decir que buscan producir y

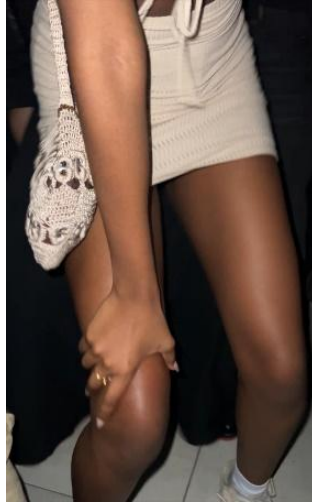
representar el placer autogenerado a través del cuerpo a diferencia del rol posterior que ocupan prevalentemente hombres -aunque también algunas veces mujeres- en el que no se presentan prácticas de erotismo sobre el propio cuerpo, no se tocan las piernas, ni el pecho, ni la cabeza; en este rol el contacto y los movimientos se dirigen exclusivamente hacia el cuerpo de quien está en la posición anterior, como detallaré en un apartado más adelante.

En los perreaderos observé que las mujeres que bailan en posición anterior tocan continuamente sus piernas. Si bien muchas veces sirven como apoyo para sostener la figura tradicional de acople de espalda, también son erotizadas y tocadas por ellas mismas durante el perreo, tal como se observa en la siguiente fotografía.



(Fotografía tomada en Nébula House, 18 de mayo de 2024).

En esta imagen se logra entrever que la mujer que está ubicada en la posición anterior acaricia sus piernas con la yema de sus dedos y los desplaza hacia abajo mientras mueve con más fuerza su culo. En uno de los grupos focales reafirmaron la relevancia de las piernas como parte del cuerpo involucrado en el performance de la sensualidad indicando que: *las piernas yo creo que sirven como de soporte cuando uno se quiere agachar y cuando no, pues igual uno las tiene moviéndolas o tocándoselas en muchos momentos, eso se siente super bien* (Gf2, p3, 26:12). Y para ofrecer mayor ilustración a este fragmento, a continuación, una fotografía donde se evidencia el uso de las piernas como punto de apoyo para sostener la inclinación del cuerpo en la posición anterior del perreo serio.



(Fotografía tomada en Nébula el 18 de mayo 2024)

En la misma vía que la mujer citada anteriormente, otra participante describe que: *Yo creo que uno de los protagonistas es el cabello, jugar con él, las manos, yo soy super movedora de manos, y obvio el culo que es protagonista, y si la estamos dando toda también nos tocamos las piernas* (Gf3, p5, 30:41). Aquí vemos como las piernas son una de las partes del cuerpo que se ven involucrados en los movimientos autoeróticos y que, en la posición anterior, es una práctica que no es visualmente asequible para quien esta como pareja en el rol posterior, pues el torso de la mujer oculta completamente la posibilidad de observar lo que pasa con ellas. Esto es relevante pues el tocar las piernas es una práctica autoerótica no solo porque se dirige al propio cuerpo de la mujer sino porque no es visible para la pareja y por tanto no busca promover una escenificación de la sensualidad sino una sensibilidad individual.

Esta particularidad de ser una práctica no visible no es, sin embargo, la condición de todas las acciones dirigidas al propio cuerpo de la mujer que baila en el rol anterior. Como lo vimos también en el fragmento anterior, el cabello también es utilizado durante el baile para aumentar la visibilidad del culo durante el perreo. Es decir, según lo observado en las diferentes discotecas y sobre todo en Miranda y Nébula House -al ser perreaderos económicos que posibilitan el acceso de personas de diversos sectores de la ciudad-, el pelo usualmente largo de las mujeres, al inclinarse en la posición anterior, se queda por inercia en sus espaldas y ellas, voluntariamente, lo desplazan de un lado a otro como introduciendo o enmarcando una variación del movimiento que harán con el culo que, para todas, es la parte del cuerpo protagonista en el perreo. Vemos a

continuación una fotografía de la extensión de algunos de los pelos que se observan en las mujeres que asisten a los perreaderos.



(Fotografía tomada en Nébula House, 22 de junio de 2024).

Esta parte del cuerpo ha sido ligada a connotaciones eróticas en algunas sociedades que vinculan la feminidad con la sensualidad. Según Wilson (2003), el pelo largo no solo es un atributo físico, sino un significante cultural de poder y erotismo; además, para la fotógrafa y antropóloga del pelo Werning (2025) las cabelleras largas de las mujeres en muchas de las sociedades rurales andinas de América del sur representan libertad y conexión con la tierra lo que ha promovido su utilización frecuente como una estética popular latinoamericana que si bien no conserva siempre significados espirituales, sí se continua ligando como un rasgo de feminidad.

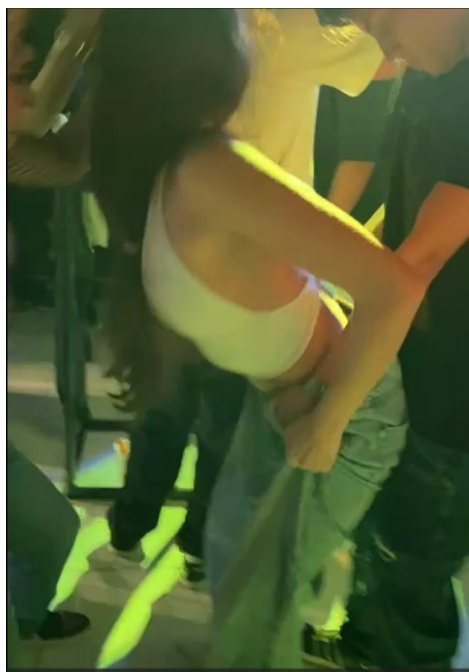
El pelo largo tan relevante se hace en el perreo que muchas de las asistentes utilizan extensiones exclusivamente para bailar reggaetón, así como lo manifestó una mujer con la que interactué en Nébula. Ella relató que cada vez que sale a perrear usa una extensión en trenza para su cabello que naturalmente llega a los hombros, y al utilizar este elemento, considera que: *me siento mejor perreando, como con más herramientas para hacerlo y sentirme bien, mamacita* (Testimonio en observación participante en Nébula House, en Manrique, el 18 de mayo del 2024). A continuación, una fotografía de la extensión que ella utiliza para perrear:



(Fotografía tomada a las afueras de Nébula House, el 18 de mayo del 2024)

Esta relevancia del pelo largo es compartida a lo largo de diversas culturas, el acto de mover, peinar o descubrir el cabello se ha asociado con un gesto de seducción que articula una narrativa visual erótica (Wilson, 2003). En el contexto del perreo, estas dinámicas adquieren una dimensión particular, donde el cabello deja de ser únicamente un símbolo visual para convertirse en un elemento activo que integra el cuerpo en el proceso performativo del baile.

El pelo largo lo utilizan muchas mujeres durante el perreo serio como una parte del cuerpo que redirige la mirada de la pareja hacia su espalda o su culo o también es usado para anticipar cambios de dirección en la cintura de las mujeres. Muchas de ellas ubican su pelo de lado de su cuello para, seguidamente, cambiar el movimiento de su cadera. Aquí una fotografía donde se percibe la posición del pelo.



(Fotografía tomada en Miranda el 30 de septiembre del 2023)

Como se observa, el movimiento del cabello durante el perreo no solo redirige la atención visual hacia la espalda o el culo de la mujer, sino que da continuidad a un lenguaje corporal que comunica intencionalidad, sensualidad y seguridad. Esta capacidad de comunicar a través del cuerpo en el que el cabello actúa como una extensión de la comunicación corporal, es un elemento que reafirma el saber femenino en relación con la sensualidad como una experiencia de placer corporal que promueven y comparten muchas mujeres durante el perreo en Medellín.

Si bien tocar las propias piernas y mover y tocar el pelo son algunas de las prácticas autoeróticas que las mujeres efectúan durante el perreo serio de espaldas para acentuar su sensibilidad corporal y visibilizar el movimiento y la sensualidad a la pareja como pasa con el pelo, las mujeres – y la literatura- insisten en que es el culo, y la posibilidad de tejer con él la sincronía entre la pareja es lo que más importa durante el perreo.

### **Prácticas en sincronía, el culo como el epicentro del perreo.**

*En Medellín la parte del cuerpo protagonista en un perreo es el culo (Gf5; p16 41:00) dicen a viva voz las mujeres que perrean y sabemos que no sólo en esta ciudad de Colombia, sino también en Argentina (Liska, 2024) en México (Ordoñez, 2020), en Cuba (Baker, 2001), en Puerto Rico (Rivera, 2009) y en España (Viñuela, 2021) se rinde tributo al culo mientras se baila*

reggaetón. Si bien en todas las formas de baile -lúdico o serio- que se presentan en el acontecimiento del perreo presentan la mayor movilidad del cuerpo en la cadera, cuando se trata de la forma de acople de espaldas, éste se torna no solo la parte del cuerpo visiblemente con mayor movilidad, sino que se convierte en una especie de epicentro donde se dirige gran parte de la interacción entre las parejas.

Si bien hoy es extenso el protagonismo del culo en muchas danzas, su participación en ellas ha sido profundamente estigmatizada debido a que “los movimientos culares al bailar tienen profundas raíces en el pensamiento racial que impregnaron las relaciones de clase” (Liska, 2024, p.129). Así, en muchas danzas donde el culo y el movimiento de la cadera ha sido visiblemente pronunciado, se ha tendido a considerarlo como degradante y obsceno, especialmente para las mujeres (Quintero-Rivera, 2009).

En el perreo, por el contrario, se ha exaltado el culo de quien está en la posición anterior y la cadera que choca de quien se ubica en el rol anterior como el lugar donde se da el contacto permanente entre la pareja de baile incluso a la forma de acople a la que se le atribuye el nombre de perreo.



(Fotografía tomada en Nébula el 18 de mayo de 2024)

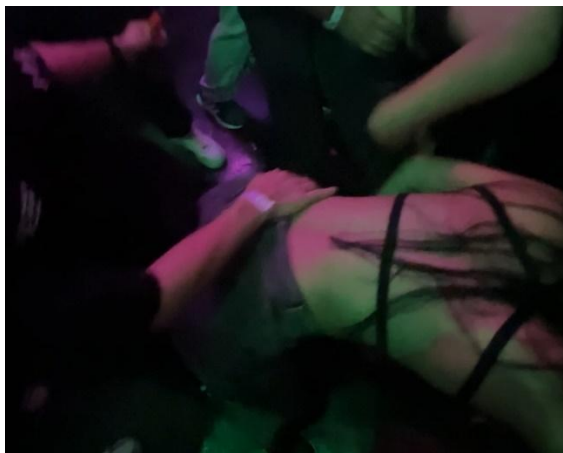
Quien se ubica adelante, como la mujer con el vestido negro en la fotografía, mueve el culo en círculos, varia los ángulos, el ritmo o la dirección y quien está atrás procura seguir los movimientos que propone su pareja logrando la sincronía que, pasados unos segundos se desdibuja al introducir variaciones que, quien está en el rol anterior procura acompañar como si

de un juego de seguimiento se tratara. La importancia del culo en el rol anterior que es ocupado exclusivamente por mujeres en esta modalidad de baile eleva al estatus de ellas dentro del perreo como agentes activos y conductoras de la experiencia, rompiendo con algunas de las representaciones tradicionales de la feminidad en el campo erótico o del cortejo que las asociaban con pasividad (Illouz, 2012).

Tan importante es esta parte del cuerpo como centro de dirección que la mirada de quien está en la posición posterior se ubica usualmente allí, enfocándolo, y, a su vez, las manos tienden a rodearle continuamente, ubicándose en los laterales de la cadera o en la espalda como se ve a continuación:



(Fotografía tomada en Brutal el 30 de septiembre 2023)



(Fotografía tomada en Miranda el 13 de abril 2024)

Si bien el culo es muy importante en el perreo, pues dirige el movimiento de la pareja y es la parte del cuerpo más visible y observada durante el baile, paradójicamente establece un límite simbólico que no debe ser transgredido. Esta frontera no implica una ausencia de contacto, ya que el culo se sincroniza con la parte frontal de la cadera de la pareja en el punto de mayor contacto y sincronización del baile, como antes lo había mencionado. Sin embargo, este contacto está abiertamente regulado, las mujeres no permiten tocarlo con las manos ni con otras partes del cuerpo que no formen parte del acople tradicional del perreo serio de espaldas. Este límite físico, cuidadosamente respetado, refleja normas implícitas que separan lo erótico de lo sexual en este acontecimiento.

En palabras de una de las participantes: *Que ni de riesgo me toquen los senos, o la nalga, o como más interno en la cadera, no, por allá no se toca en el perreo; si veo que están como medio acercándose yo le quito la mano y ya, como que con eso entienden casi siempre; si esa persona sigue insistiendo yo me voy ahí de ese perreo con esa persona* (Gf5; p14, 37:02). Ella evidencia cómo las mujeres ejercen control sobre la interacción corporal durante el baile, estableciendo límites claros en un contexto que, aunque cargado de sensualidad, no permite la invasión de zonas específicas del cuerpo. Este contraste entre el protagonismo del culo y su intocabilidad más allá del contacto específico de la cadera se convierte en un punto que evidencia el equilibrio entre deseo y consentimiento en el perreo.

La paradoja del culo como epicentro del movimiento y límite intocable puede entenderse si partimos de la comprensión del erotismo como una práctica donde no reside explícitamente el

acto sexual, sino donde emerge la tensión entre el deseo y los límites que lo contienen (Bataille, 1989). En palabras de otra participante: *El perreo si es muy sensual pero pues, nosotros como personas bailamos aquí en Medellín ya sabemos separar el perreo, ya entendemos que aun siendo muy erótico no es sexo, el culo se mueve y tiene un contacto pero con las manos no se toca, nosotros sí entendemos que es un baile, una forma de disfrutar, es erótico pero no literalmente sexual* (Gf6; p1041:05).

Aquí vemos como en el perreo serio de espaldas, el contacto sincronizado entre el culo y la cadera frontal de la pareja representa un juego erótico que se mantiene dentro de lo permitido, y la prohibición de tocarlo con las manos o con otras partes del cuerpo justamente conserva esta tensión, evitando que la interacción cruce hacia el terreno de lo sexual que para esta participante están claramente diferenciados. En este sentido, podría aseverarse que son los límites en las interacciones durante el baile lo que probablemente posibilita que emerja el erotismo (Bataille, 1989) pues al establecer una barrera, se intensifica el deseo sin desdibujar las reglas concretas de este baile.

Por otro lado, este límite físico no solo se utiliza como una regla en la interacción durante el baile, sino que también tiene un carácter simbólico. Douglas (2002), en un análisis sobre los límites corporales, explica que el cuerpo actúa como un reflejo de los límites sociales. En el caso del perreo, el culo se convierte en una zona que podría considerarse liminal al ser un territorio frontera entre lo público y lo privado que concentra la atención, pero que está protegido de la invasión no consentida. La prohibición de tocarlo expresa una norma cultural en el perreo que separan el placer erótico de la transgresión física sexual. Este equilibrio es central para que el perreo sea percibido por los participantes como un baile sensual –de vulgaridad legitimada- y no como un acto sexual.

Además, los fragmentos de testimonio de las mujeres arriba citadas, que sintetizan la posición de todos los grupos focales que realicé en mi investigación, muestran cómo ellas no solo respetan estos límites, sino que los refuerzan de manera intencionada y activa al bailar. En consecuencia, se puede considerar que durante el perreo el cuerpo no es solo un objeto de control sino también un espacio de agencia o decisión tal y como ha sido considerado por las perspectivas postestructuralistas de la identidad (Butler, 2002). En el perreo, las mujeres ejercen su decisión al delimitar qué contactos son permitidos y cuáles no, retirando manos que invaden zonas

consideradas por ellas como prohibidas o terminando el baile si la otra persona no respeta estas normas. Este acto performativo no sólo establece límites, también redefine el poder en el espacio público nocturno donde muchas mujeres ejercen un control sobre sus cuerpos que desafía las prácticas que las consideran exclusivamente como instrumento y objeto.

En este sentido, me atrevo a considerar que regulación del contacto físico durante el perreo también reconfigura el espacio público con connotaciones eróticas pues, como lo vimos en el capítulo de condiciones del perreo, los espacios no son neutrales, sino que se producen a través de las prácticas humanas (Lefebvre, 1991) y este espacio de baile es un territorio donde se negocia constantemente la tensión entre la dimensión transgresiva de lo erótico con lo socialmente aceptable. Aunque el cuerpo de quienes bailan es visible y activo en el espacio público de los perreaderos, los límites simbólicos durante las interacciones de baile que establecen las mujeres protegen su intimidad y decisión, transformando el baile en una experiencia colectiva de disfrute erótico en el que se negocia y se centra el consentimiento.

### **Las manos juntas, ornamento de la sincronía en el perreo.**

Si bien el culo y la cadera en sincronía son el epicentro en el perreo serio de espaldas, las manos que se mueven simultáneamente juegan un papel importante, aunque secundario. En varias de las observaciones participantes, los brazos y manos aparecieron como una de las prácticas que decoraron el perreo e incorporaban relevos en el liderazgo de la dirección de movimientos de la pareja.

Esta actividad es una de las pocas que dirige, usualmente, quien está en la posición anterior de la dupla que perrea y tiende a efectuarse como complemento de los movimientos de cadera que en ocasiones disminuyen intensidad, dando cabida a un movimiento mayor de otras partes del cuerpo como los brazos. En la siguiente fotografía se evidencia una de las formas en las que se dinamizan:



(Fotografías tomadas en Miranda el 27 de abril 2024)

En estas imágenes se observa cómo los brazos, dependiendo de la interacción de la pareja, pueden elevarse hasta la altura de los hombros o incluso posicionarse por encima de las cabezas de la dupla que baila. En la segunda fotografía, que presenta una tonalidad levemente roja por las luces de neón de la discoteca, destaca un gesto que considero particular; la mano de la persona ubicada en el rol posterior está completamente estirada, mientras que la mujer, desempeñando el rol anterior, apenas sostiene esa mano utilizando su dedo meñique. Este gesto sutil pone de manifiesto una dinámica muy específica durante el perreo serio, el movimiento sincrónico de los brazos tiende a estar liderado por quien ocupa el rol posterior, mientras que las mujeres que asumen el rol anterior suelen acompañar o seguir estos movimientos, lo cual representa un cambio del sujeto de dirección o liderazgo en relación a los brazos donde la persona en el rol posterior lidera. En estos casos, cuando los brazos se movilizan hacia arriba, se observa que el movimiento de las caderas se mitiga lo cual sugiere una redistribución de la atención corporal que deja de estar centrada en las caderas y se ubica en favor de los brazos.

El movimiento sincronizado de brazos y manos enlazadas durante el perreo serio se presenta como una práctica secundaria dentro de la coreografía de este baile, ya que no se ejecuta durante toda la pieza musical. A diferencia del contacto constante y protagónico que se produce entre las caderas y el culo en este tipo de baile, la sincronización de brazos aparece de manera ocasional. Esto contrasta con otros géneros de baile, como la salsa, donde las manos juegan un papel

principal, ya que son las encargadas de dirigir los movimientos y determinar la proximidad o distancia entre los cuerpos, como señala Ulloa (2005).

En una de mis observaciones participantes, registré en mi diario de campo lo siguiente: *Otra de las partes del cuerpo que más veo moverse en sincronía (de manera momentánea) son las manos y los brazos. Aunque cualquiera de las dos personas en la pareja puede iniciar o promover el contacto entre las manos, he notado que, en la mayoría de los casos, son los hombres ubicados en el rol posterior quienes lo impulsan. Este contacto suele comenzar con las manos entrelazadas sobre la cadera de la mujer que ocupa el rol anterior, y luego se extiende hacia arriba, elevándolas de forma simultánea. En esta pose, es común que el movimiento de las caderas se reduzca en amplitud y adopte patrones circulares u ochos, a diferencia de cuando las manos permanecen en las piernas o en la espalda.* (Observación participante en Miranda, 13 de abril de 2024).

De esta nota de campo puedo agregar que, aunque esta práctica es secundaria dentro del perreo serio debido a su carácter ocasional, resulta relevante para comprender la dinámica de liderazgo en la interacción entre la pareja de perreo serio. A través de estos actos, se facilita la circulación del saber del baile y el erotismo y se introduce un elemento de dinamismo que enriquece la experiencia compartida. Esta práctica de manos enlazadas evidencia cómo incluso los gestos aparentemente irrelevantes desempeñan un papel importante en la construcción de la sincronización corporal y la comunicación no verbal. Y digo que en apariencia es irrelevante debido a que si bien en los grupos focales las mujeres participantes no incluyeron en gran medida esta práctica en sus descripciones del perreo, pues solo la enunciaban como mover juntos las manos, en la observación que realicé en los sitios de reggaetón sí notaba más su presencia y forma de utilización durante el perreo.

### **3.2.6 Conclusiones orden performativo que configuran las mujeres durante el perreo en Medellín.**

En este capítulo sobre el orden performativo que configuran las mujeres durante el perreo partimos de la diferenciación de dos formas del baile que se distinguen en el acontecimiento que tiene lugar algunas discotecas de Medellín, el perreo lúdico y el perreo serio. Mientras que el primero se caracteriza por ser más espontáneo, desestructurado y menos condicionado por los códigos de género y la heteronormatividad, el segundo, que es el predominante en la ciudad, está

marcado por normas de visibilidad y reconocimiento lo cual lo constituye en una modalidad de interacción mediada por el contexto sonoro del reggaetón en el que se despliega un orden performativo de género. En el perreo serio, los roles de género se despliegan y negocian desde el inicio del baile, comenzando con un ritual de invitación en el que, generalmente, los hombres toman la iniciativa a través de miradas que sugieren intenciones y buscan evitar el rechazo. Este orden, aunque ampliamente aceptado, es cuestionado por muchas mujeres que lo perciben como una limitación para expresar su deseo de bailar en pareja. Sin embargo, estas normas persisten debido al temor de las mujeres a ser excluidas, no reconocidas o cuestionadas en su respetabilidad dentro del espacio del perreo pues tal y como lo afirma Butler (1990 [2007]) “una es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante, y poner en tela de juicio la estructura posiblemente implique perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos en el género” (p.12).

A pesar de estas restricciones producto de las normas de género heterosexual, documento casos donde las mujeres lograron flexibilizar este orden al invitar a hombres o a otras mujeres a bailar, desafiando así las expectativas de feminidad asociadas a la receptividad pasiva. No obstante, estas iniciativas no siempre estuvieron exentas de sanciones sociales, especialmente cuando las mujeres invitaron a bailar a otras mujeres, lo que provocó que algunos hombres dejaran de considerarlas como posibles parejas de baile.

Dentro del perreo serio, el baile adquiere una estructura performativa generizada en las figuras de acople. Aunque bailar frente a frente se reserva para parejas que han construido mayor confianza y afectividad, la posición predominante en las discotecas visitadas en Medellín es el perreo de espaldas, donde los hombres suelen ocupar un rol posterior y las mujeres uno anterior. Este último, exclusivo de las mujeres, les permite orientar, innovar y guiar la interacción, convirtiendo al culo en el epicentro del perreo. En esta posición, las prácticas homoeróticas, como tocar las piernas o sincronizar movimientos con las manos y las caderas, refuerzan un aura de erotismo feminizado que define el ambiente del perreo.

Estas prácticas que realizan las mujeres con otros y en sus propios cuerpos son de carácter erótico-afectivo debido a que, por una parte, se orientan al placer y la seducción -aunque no al sexo- y afectivas debido a que procuran el cuidado emocional de las personas dentro del acontecimiento. Los actos que las mujeres realizan en el marco del perreo trazan una especie de

cartografía o de orden performativo en el que ellas inscriben relacionadamente su identidad, una (re)configurada en unos límites espaciales temporales definidos. El carácter erótico-afectivo del performance de las mujeres en el perreo y especialmente en su modalidad seria expresa la relevancia histórica de la feminización del saber corporal y afectivo, que guía la experiencia colectiva de esta modalidad de baile y las invita a considerarse a ellas mismas como las protagonistas del acontecimiento. Así, el orden performativo del perreo se convierte en un vehículo mediante el cual las mujeres (re)definen cómo se perciben a sí mismas y su relación con otros en este contexto, negociando constantemente entre seguimiento de normas y subversiones de género.

Finalmente, surge una pregunta crucial: ¿cuáles son las particularidades de esa identidad femenina que se (re)define en el perreo y cómo se diferencia de otras formas de ser y percibirse como mujer en espacios donde no se baila al ritmo del reggaetón? Esta cuestión nos invita a profundizar en las implicaciones de este orden performativo, conectándolos con las múltiples dimensiones de la identidad femenina en Medellín.

### **3.3 Relación que establecen las mujeres entre el perreo y su (re)redefinición identitaria.**

Las formas en las que se da la invitación a bailar, la aceptación y el rechazo, las modalidades de acople y las practicas erótico-afectivas que se despliegan durante el perreo según el rol que ocupa cada persona, son las coordenadas a través de las cuales se va configurando una identidad en el contexto específico del perreo. La sumatoria de gestos, actos y modos de interactuar establecen un performance pues este “no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler (1990 [2007], p.17). El efecto al cual se refiere Butler es inscripción en una identidad particular y en el marco de este trabajo me interesa especialmente la femenina que se (re)define durante el perreo.

#### **3.3.1 Contexto simbólico/material y temporal del perreo como base para la (re)definición de la identidad.**

Como condición para que se establezca esta (re)definición temporal de la identidad es indispensable que exista un marco simbólico/material y temporal que aglutine los sentidos y autorice o promueva la realización de los performances a través de los cuales se constituirán -momentáneamente- las identidades de los participantes. Es por esto que en la primera parte de los resultados de esta investigación comenzamos con las definiciones y condiciones del perreo en la que vimos que por parte de Djs, mujeres que perrean y establecimientos, este acontecimiento debe suceder en la noche, en espacios cerrados y oscuros, con elementos materiales alusivos al reggaetón; la animalidad, el perreo y en lugares en los que se escuche, con un volumen elevado, predominantemente canciones de este género musical.

Vimos también que, para las participantes de mi estudio, el perreo es un acontecimiento donde se privilegia el contacto físico, la movilidad corporal y danzante, y donde se realizan unas prácticas legítimas que, fuera del contexto del perreo, serían vistas como vulgares o indecorosas debido a las normas sociales de respetabilidad, que establecen los parámetros de las conductas y prácticas aceptables dentro de los esquemas de género y clase (Skeggs, 2002). Bajo estas condiciones contextuales, es que se hilan los significados y sentidos del perreo que permitirán, a través del performance, (re)definir las identidades de las participantes.

La relevancia de este contexto lo resaltan también las mujeres de los grupos focales, en el testimonio de una de ellas se expresa así: *Básicamente el espacio permite bailar de una forma que uno afuera no lo haría, entrar en confianza, interactuar. Yo por ejemplo no sé coquetear, pero por ejemplo cuando estoy en una discoteca es diferente; yo en la calle por ejemplo no miro a la gente, en la discoteca de perreo yo siento que ya tenemos algo en común, y el espacio como que nos hace una intimidad. Uno allá se acerca sin ningún prejuicio; si yo estoy afuera y alguien se me acerca así ... o sea, corro. Es que en la calle uno siente temor si alguien se acerca, en cambio en la discoteca se sabe que es para bailar (Gf3; p9; 46:32).*

En este fragmento, ella vincula la confianza experimentada dentro del perreo con las formas de interacción que se dan en ese espacio, sugiriendo que estos sucesos están influenciados por el contexto material del lugar. De hecho, establece un contraste al señalar que fuera de los perreaderos interpreta de manera diferente los mismos gestos que ocurren allí. Dentro del perreo, los significados asociados a este evento le permiten sentir una conexión y confianza con quienes comparten ese espacio y momento. En sus palabras dice “*el espacio como que nos hace una*

*intimidad*” y luego agrega en relación con el contacto entre personas “*en la discoteca se sabe que es para bailar*”. Aquí podemos ver como este espacio material y temporal del perreo se constituye en una región insular de significados donde la incertidumbre de los actos de personas desconocidas -a los que no se les echar de ver la intención- se desdibuja y cobran un nuevo sentido, la casi certeza de saber que todos van a algo en común: perrear.

Esta percepción de comunión en la confianza, la intimidad y la predictibilidad de lo sucede dentro de un perreo es lo que permite que dentro de él se establezcan relaciones de performatividad que desembocan en la (re)definición de las identidades. Pues tal y como se asume dentro de las perspectivas postestructuralistas de la identidad, esta es un proceso relacional que, según los contextos donde se insertan los sujetos, “indican una construcción contingente y dramática de significado” (Butler, 1990 [2007], p.239).

Estos significados del contexto donde se darán las relaciones, posibilitan que las personas -y para el caso de esta investigación particularmente las mujeres- constituyan una nueva percepción sobre sí mismas. Dentro del perreo ellas van constituyendo una nueva experiencia del yo que, a través de la reiteración performativa -perrear de manera continuada, varios días y varios meses como lo vimos en las experiencias de algunas mujeres en capítulos anteriores- logran encarnar un modo de ser con márgenes temporales y espaciales concretos, pues tal y como lo afirma Butler, la performatividad como vehículo de constitución de las identidades depende de la reiteración de la norma (Butler, 1990 [2007]).

En el testimonio la participante decía: “*Yo por ejemplo no sé coquetear, pero por ejemplo cuando estoy en una discoteca es diferente*” aquí ella habla de un saber/ser que emerge específicamente durante el perreo y transforma lo que podría considerarse son sus “habilidades”. En la misma vía la participante de otro grupo focal expresa que: *Yo en el perreo siento que doy más, como que me gusta esa sensación de resaltar, como que allá siento un talento especial, como talento de bailar. En el perreo como que tengo es una sensación de: yo sé hacer esto. En el perreo es una sensación momentánea, efímera de sentirme como la mejor en algo; en otros espacios ese talento como que es una cosa que se construye despacio, que exige mucho, mucho, esfuerzo y ni se da (...). Pero en el perreo vuelvo, y le meto, y me siento así, por ese momento, que tengo mucho talento cosa que por fuera me cuesta mucho sentir, que soy buena o que soy capaz de hacer muy bien algo, alguna cosa* (Gf; p10;33:50)

Como vemos en este testimonio adicional, la participante también considera que dentro del perreo hay una especie de transformación o discontinuidad de sí misma; dentro de este acontecimiento se percibe capaz, experimenta una especie de seguridad sobre su saber hacer cuando dice: *En el perreo como que tengo es una sensación de: yo sé hacer esto*. Esta transformación de la autopercepción en el contexto del perreo es comprensible si volvemos sobre los efectos que produce un espacio material y simbólico cubierto del ambiente sonoro del reggaetón. Para Simon Frith, (2003) los contextos de uso de la música permiten constituir nuevas identidades debido a que ella, nos permite “experimentarnos a nosotros mismos (no sólo el mundo) de una manera diferente” debido a que “la identidad es móvil, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser; segundo, que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música -de la composición musical y de la escucha musical- es verla como una experiencia de este yo en construcción” (Frith, 2003, p.184). Igualmente, para McClary (1997) la música, al ser un producto cultural que toca el cuerpo y su emocionalidad de manera amplia y profunda, logra incidir decisivamente en la autopercepción y las formas de interacción humanas.

No obstante, más allá de lo simbólico y lo cultural, la música también incide directamente sobre la actividad cerebral, modelando la experiencia misma del yo. El neurocientífico Díaz (2020) sostiene que la música, al activar circuitos neuronales vinculados a la emoción, la corporalidad y la simulación, no solo desencadena estados afectivos intensos, sino que precipita una vivencia subjetiva auténtica de contexto, como si estuviésemos inmersos en una situación real. Esta simulación emocional no es un engaño trivial, sino una experiencia sentida y verosímil, sostenida por la mimesis, que permite al sujeto experimentar realidades musicales con efectos concretos sobre su autopercepción. En sintonía con esta idea, Sacks (2007) ha documentado cómo la música puede despertar, reconstruir o incluso sostener la identidad personal en contextos de deterioro neurológico, afirmando que el “yo musical” puede persistir incluso cuando otras formas del yo han comenzado a desintegrarse. En este sentido, el perreo, como acontecimiento que involucra no solo lo sonoro y lo corporal sino también lo intersubjetivo y el contexto simbólico/material, permite reapropiarse de la identidad desde lo performativo, y vivenciar una transformación subjetiva profunda que, aunque sea brevemente y en un contexto muy delimitado, modifica la noción misma de lo que se es.

Así en estos contextos del perreo, las mujeres describen una discontinuidad de su identidad en relación con cómo son en otros ámbitos fuera de este contexto. Otra de las participantes enuncia que: *Yo sí me siento de una manera distinta, yo normalmente soy más introvertida, más callada, más tímida y ya cuando estoy perreando si me siento como más empoderada, más segura, más extrovertida, más con dar iniciativa, por así decirlo* (Gf1; p1; 40:05).

El perreo sirve entonces como marco simbólico y lúdico para performar -y por tanto encarnar o ser- de otras formas en comparación con las habituales. Realizar otras prácticas, significar los propios actos y los de los demás de otra manera, contribuyen a consolidar una nueva experiencia del yo que las mujeres citadas describen como *-extrovertida, capaz, empoderada, que sabe hacer y sabe coquetear-*. Otra participante indica que durante el perreo ella experimenta: *como una nueva personalidad ¿Cómo así, a qué te refieres con eso-pregunto como entrevistadora-? Haga de cuenta que estas tú en tu gran baile, y según la conexión con el espacio, que de verdad sea de perreo y con la persona que uno está bailando en ese ambiente de seducción y erotismo hace que uno saque a flote como una personalidad, como que se sienta más segura, más sensual, como soy la más de las más* (Gf5; p15 44:18).

Según esta participante la “personalidad” se “saca a flote”, ella describe como un modo de ser que parece estar en el interior y que se autoriza a salir según las conexiones de sentido con el entorno y los otros. Sobre esta idea de la identidad interior, Butler (1990 [2007]) afirma que ha existido una manera de definir y por tanto de experimentar la identidad como una esencia o una cualidad interior que se ve regulada o normada por el contexto; por el contrario, él explica que es justamente la realización de los actos performativos específicos que se realizan de manera imitativa en un contexto -y solo allí- que se va produciendo esa experiencia de “ser” o saber algo que en realidad se está constituyendo en la medida en que se realiza. Es por ello que Butler (1990 [2007]) sostiene que esta experiencia de (re)definiciones identitarias implica “reformular las categorías de género fuera de la metafísica de la sustancia” (...) en tanto que “no hay ningún ser detrás del hacer, del actuar, del devenir, el agente ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo” y en consecuencia “no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género, esa identidad se construye performativamente por las mismas expresiones que, al parecer, son el resultado de ésta” (Butler (1990 [2007], p.76).

Esto sugiere que en el marco del perreo no es que emerja una forma de ser que está oculta, suspendida o palpitante en el interior de las personas; ni tampoco que durante el perreo las mujeres sean unas ficticias que “en realidad” no son por no permanecer actuando o sintiéndose de ese modo particular. Esta propuesta de la identidad como performance sugiere que dentro de la realidad -simbólica- delimitada temporal y espacialmente del perreo se configura una identidad femenina en la que ellas también son, y que así sea diferente o en ocasiones “contradictoria” con la manera de actuar en otros espacios y con la forma en cómo se perciben a sí mismas, esto no hace de esa identidad una menos real o consistente que otras identidades que también las mujeres devienen siendo. Puesta tal y como afirma Butler (1990 [2007]), debe considerarse el “género como temporalidad social constituida. Toda identidad es débilmente formada y se da a través de la reiteración. El género es una regla que nunca puede interiorizarse” (p.241) o fijarse y por tanto se redefine y repite imitativamente en la interacción.

Si bien ya he traído, en la palabra de las participantes, algunas alusiones a esa nueva forma de percibirse que las mujeres catalogan como novedosa o particular dentro del perreo, para detallarla se hace indispensable ligarlo con la connotación erótica que posee el perreo donde existe una vulgaridad legitimada, pues tal (re)definición de la identidad femenina está estrechamente vinculada con esta aura dentro de las discotecas de reggaetón.

### **3.3.2 Erotismo en el perreo: tensiones entre la hipersexualización postfeminista y la reapropiación erótica decolonial.**

Durante el perreo las mujeres que ocupan el rol anterior en la modalidad del perreo serio tienden a ser quienes dirigen la interacción, su culo es el protagonista pues da la movilidad sincrónica entre la pareja, ellas enfocan esa parte de su cuerpo con el uso del pelo, las contorsiones de la espalda y la mirada. También las manos enlazadas abren o cierran los caminos de contacto entre los cuerpos donde la cadera, las piernas y la espalda pueden tocarse en el baile si las mujeres que se ubican en esta posición han habilitado esta interacción; adicional a la fricción permanente entre las caderas que se deriva de la manera de acople más usual, el perreo de espaldas. Las mujeres, y en particular las que ocupan ese rol anterior -pues solo lo ocupan mujeres y se considera lugar donde se gesta o direcciona el erotismo-, son las que ostentan durante el perreo un saber erótico históricamente connotado como femenino.

Todas estas prácticas, gestos, roles y dinámicas configuran un performance que sirve como vehículo para la constitución de una identidad de género particular, en palabras de las participantes, la experiencia de sí mismas se ve modificada a través de los actos que se ejecutan en el perreo. Una de ellas dice: *Uno se siente como potra, como con una energía toda especial. Como que no es lo mismo estar en la casa y bailar en el baño que allá en el perreo, allá como sentir que es con otras personas y que me están viendo, gusta. Uno como que se siente como poderosa. Como que las personas que están alrededor como que uno siente que admiran* (Gf6; p.20; 55:17). En una vía muy similar otra participante señala que: *Uno en el perreo se siente sensual, como que cree en uno, en que es la más, es como que el mundo está girando en torno mío, yo como que cuando perreo me la creo, que soy importante o poderosa* (Gf5; p17 42:18).

En ambos testimonios se evidencia que ellas experimentan una variación de sí mismas, auto percibiéndose como mujeres que no solo saben del baile y el erotismo, como lo vimos en apartados anteriores, sino que se conciben como visibles en el contexto del perreo, protagonistas, *poderosas, admiradas o potras* (término animal que se utiliza en varias canciones del reggaetón para aludir a la fuerza de las mujeres) gracias a que el saber erótico está puesto en un contexto colectivo que, según ellas pareciera reforzar la experiencia. Esta exaltación de sí mismas y confianza en sus capacidades -al punto de llegarse a sentir el centro del mundo- liga erotismo y colectividad (bajo la alusión de sentirse ad-miradas) podría entenderse como el efecto de la producción de una imagen y una subjetividad que, a través de actividades productivas y de consumo de belleza y sensualidad les facilita a muchas mujeres sentirse visibles y admiradas en el contexto del perreo.

Como se hacía evidente en las discotecas, las personas que asisten comparten estéticas comunes en sus formas de presentarse vestidas, ornamentadas. Varias de las mujeres con las que interactuaba en el transcurso de las observaciones describían la importancia de “*ponerse sensuales, bien mamacitas, para salir a perrear*”, al indagar por cuáles aspectos estéticos ellas consideraban les brindaban esa sensación hablaban del pelo, varias de ellas utilizando extensiones, maquillaje y uso de ropa cómoda y escotada. A continuación, algunas de las estéticas observadas:



(Fotografía tomada en Miranda, el 27 de abril del 2024)

Aquí podemos ver como las cuatro asistentes al perreo utilizan blusas cortas, de hombros y cuello descubierto y utilizan pantalones anchos, tres de ellas tenis, solo una con tacones altos. La de blusa roja satinada lleva gafas puestas en el pelo y todas tienen el cabello suelto, aunque dos de ellas con la parte superior recogida. Si bien oculto sus rostros para salvaguardar su identificación, cabe anotar que todas estaban visiblemente maquilladas utilizando dos de ellas pestañas postizas. Como se puede inferir, el perreo como acontecimiento y la experiencia identitaria que propicia se articula a prácticas previas de consumo que, en cierta medida, también vehiculizan la experiencia de sentirse sensuales.

Es importante cuestionar si esta experiencia está vinculada exclusivamente a cuerpos con características estéticamente considerados “bellos” en sociedades occidentales a partir de estándares eurocéntricos, como los cuerpos blancos, delgados y altos, o si, por el contrario, la diversidad de los perreaderos revela una variedad estética y corporal más amplia. En este sentido, los datos obtenidos en mis grupos focales muestran que, de las 24 mujeres participantes refiriendo todas sentirse sensuales y capaces durante el perreo, el 28% de ellas se identifican como mestizas, el 8% como afrodescendientes, el 24% como blancas, y el 40% como de otras identidades; ninguna de ellas se identificó como Rom, indígena o raizal. Estos datos son significativos ya que, en mis observaciones realizadas en distintos lugares de la ciudad, como El Poblado, Laureles y Manrique, observé una variada composición estética, étnico-racial y corporal, particularmente en los perreaderos Miranda (El Poblado) y Nébula (Manrique).

Estos dos lugares, en particular, se caracterizan por atraer a un público de estratos socioeconómicos medios y bajos debido a los costos de entrada y consumo. Por otro lado, las discotecas Perro Negro y Brutal, aunque esta última atrae a un público local considerable, se concentran mayoritariamente en personas con fenotipos blancos mestizos, muchos de ellos extranjeros, y predominan las personas con cuerpos delgados.

En los grupos focales, dos mujeres, una afrodescendiente y otra mestiza -según sus autodenominaciones- comentaron lo siguiente: *Yo soy más de bailar en el barrio, yo siento que si yo voy al Poblado no me iría tan bien de que me saquen tanto a perrear, allá mucha gente es como gringa o de Medellín, pero muy pupys, como gomelos. (Agrega la compañera) Yo creo que no sentirnos tan potras allá influyen muchos factores, allá en el Poblado hay muchos extranjeros que no entienden bien la cultura del reggaetón; hace dos años no estaba tan colonizado, hay gente que dice que antes que había más gente diferente era muy parchado, pero ya no* (Gf 6; p20 y p18; 25:20).

Este testimonio evidencia cómo la experiencia de sentirse sensual y admirada está mediada por los espacios en los que se producen las interacciones. En los perreaderos ubicados en barrios populares o con públicos que interactúan bajo estas dinámicas de clase popular, como Nébula y Miranda, es más probable que las mujeres con estéticas no hegemónicas, es decir, aquellas que no se ajustan a los estándares de belleza blancos y delgados, experimenten estas dinámicas de poder erótico durante el perreo. En estos espacios de clase media-baja, las relaciones interpersonales permiten una mayor apertura a la diversidad estética y corporal, creando un espacio de mayor inclusión y reconocimiento -aunque aún limitado para identidades transgénero y disidencias sexuales que desafían la normatividad de la cis heterosexualidad-.

En estos lugares populares o de niveles socioeconómicos medio-bajo de perreo se producen formas de inclusión que facilitan el poder/saber sensual de las mujeres, independientemente de si cumplen con las normas eurocentradas y coloniales de feminidad (blancas y delgadas). En estos contextos, las mujeres con cuerpos racializados o que desafían algunos aspectos de las normas estéticas de la feminidad normativa tienen mayores posibilidades de ser vistas y admiradas por su saber sensual que, como lo decía en un capítulo anterior, está más ligado a una forma de experimentar el cuerpo, el placer y las relaciones (Irigaray, 1985) que a los estándares restringidos de lo considerado como “belleza”.

Por el contrario, en los perreaderos con dinámicas más asociadas a clases altas o medias-altas, como Perro Negro y Brutal, las posibilidades de experimentar admiración y poder por parte de las mujeres, especialmente aquellas con cuerpos no hegemónicos, al parecer se ven limitadas. Estos espacios tienden a mantener una exclusividad estética que favorece a quienes cumplen con los estándares de belleza eurocéntricos y coloniales, restringiendo la visibilidad y la inclusión de cuerpos que se apartan de la normatividad estética y de racialidad. De acuerdo con Collins (2000), en los lugares de clase alta tienden a limitar lo considerable bello o atractivo en las mujeres, lo que puede generar un tipo de “exclusión estética” que margina a las mujeres fuera de estos estándares.

Además, cabe señalar que, aunque muchas de las mujeres asistentes a estos perreaderos realizan una producción de su apariencia, mediada por los marcos de consumo capitalista (McRobbie, 2009) a través de ropa, maquillaje y ornamentos, son los espacios con dinámicas populares los que permiten una mayor diversidad corporal y estética -fuera de la delgadez y blanquitud-, como lo evidencian en las siguientes fotografías.



(Fotografías tomadas en Nébula House el 18 de mayo y 22 de junio del 2024)

Por lo tanto, aunque la belleza y la sensualidad no se distribuyen de manera equitativa entre las personas y en particular entre las mujeres, los espacios con dinámicas populares de clases medias-bajas posibilitan la emergencia de un saber/poder sensual que amplía las posibilidades de visibilidad y valoración para las mujeres con cuerpos no hegemónicos. Estos espacios ofrecen una mayor libertad para que estas mujeres se sientan capaces y apreciadas, algo que en otros

contextos más elitizados podría no suceder debido a la mayor vigilancia moral ligada a la femineidad que puede experimentarse en estos lugares y, además, derivado de las restringidas categorías de lo bello y deseable en la estética de las mujeres (Collins, 2000).

Por otra parte, la importancia de la admiración durante el perreo que experimentan algunas mujeres, como uno de los indicadores del poder/saber en las interacciones bailables debe complejizarse debido a que, como lo vimos en las condiciones del perreo, estos son espacios con una visibilidad muy reducida -son oscuros. Además, debido a que, si bien hay un reconocimiento de la participación y mirada de los demás, la experiencia de sentirse vistas podría referirse más a una sensación que a un hecho, pues tal y como lo documentaba en mis observaciones participantes en los perreaderos expuestas en apartados anteriores, durante el baile las personas tienden a mirar hacia el piso, sus parejas danzarías o hasta cerrar los ojos.

Gill (2007) señala que el postfeminismo como retórica de la contemporaneidad se caracteriza por una especie de sensibilidad que fusiona los discursos de empoderamiento con la autosexualización, promoviendo la idea de que la visibilidad del deseo y el saber sensual pueden convertirse en fuentes de poder personal. En este sentido, los testimonios de las participantes arriba mencionadas evidencian cómo, al asumir un performance erótico durante el perreo y al ser vistas en este contexto, experimentan un sentido de protagonismo y autoestima elevada. El hecho de sentirse “*la más*” o de definirse como “*potra*” evidencia la producción de una subjetividad que podría catalogarse como empoderada dentro del marco de la cultura postfeminista, en la que la agencia femenina se expresa a través de la capacidad de autodefinirse y atraer la mirada de los demás.

Cabe mencionar que esta sensación de poder ligada a la sensualidad varias teóricas la relacionan con discursos neoliberales que, como McRobbie (2009), identifican están presentes en el postfeminismo. Según esta autora, el empoderamiento femenino en la cultura contemporánea está condicionado por la lógica del consumo y la automejora o perfeccionamiento individual, en la que la visibilidad se convierte en un requisito para la valoración personal. De allí que se asuma como una práctica y búsqueda performativa constante y que en el perreo aparezca como mecanismo de preparación de las mujeres a través del vestido, el maquillaje y el ornamento como lo vimos en líneas anteriores. En los testimonios antes vistos, la idea de que el perreo les permite “*sentirse poderosa*” y “*admirada*” resuena con la noción de que el valor de las mujeres en estos espacios está intrínsecamente ligado a su capacidad de proyectar sensualidad y, por medio de esta, atraer la

atención en la que el saber sobre el placer y el erotismo son indicadores de poder y libertad (Illouz, 2020).

Este fenómeno podría alinearse, también, con lo que Gill (2008) describe como la sexualización del yo, en la que las mujeres internalizan la mirada estructurada bajo lógicas masculinas como una forma de validación, incluso cuando afirman estar actuando desde su propia agencia.

Esta idea presupone que, en primera instancia, quien se beneficia de la sensualidad de las mujeres son los hombres pues es la estructura de la mirada y la sexualidad masculina la que, en última instancia, se usufructúa de la exhibición de la sexualidad de ellas pues, así como lo afirma Illouz (2020), “las mujeres no controlan el aparato ideológico-visual- económico que configuran las normas del atractivo” y la sexualización de la cultura a pesar de:

la sensación de empoderamiento y placer que ofrecen, (...) constituyen mecanismos para controlar a las mujeres por medio de la mano aparentemente invisible de los hombres y el mercado (sexual) y el control masculino de los mercados es ostensible (y velado) en más de un aspecto. En primer lugar, los hombres controlan la mayor parte de las industrias visuales-sexuales y, por ende, controlan la definición de lo que importa a las mujeres (Illouz, 2020, p.175).

Bajo esta perspectiva, los espacios públicos y campos sociales donde la sensualidad y la sexualidad tienen lugar y en los que se entrelazan los discursos postfeministas, si bien pueden producir una sensación de empoderamiento en las mujeres, operan bajo nuevas lógicas que perpetúan la subordinación femenina, restringiendo su reconocimiento social a los ámbitos de la sexualidad y el cuidado.

No obstante, este argumento es debatible en el marco del perreo, pues si bien muchas de las participantes refieren la importancia del “*sentirse vistas o admiradas*” hay que considerar que materialmente esta visibilidad está limitada dentro de los perriaderos por la oscuridad del espacio. Además que el testimonio de las participantes sugiere que la experiencia del perreo va más allá de la mirada concreta del otro y se refiere más a una sensación de saberse reconocidas en el espacio, de la certeza de contar con un lugar de reconocimiento -que además lo consideran protagónico- pues se trata de una conexión con el erotismo como una vivencia que emerge en la interacción bailable y que les beneficia a ellas -con otros- en su experiencia corporal.

Para dilucidar este punto, veamos el testimonio de otra participante: *Yo creo que nosotras aparecemos como objeto -del deseo masculino- es en las letras de las canciones de reggaetón, pero no es lo que se siente cuando tú haces parte de la cultura del perreo. Yo he tenido novios que no son de Medellín y me dicen, tú tan feminista y te gusta eso y yo les digo: es que tú no sabes lo que se siente adentro de un perreo, es la sensualidad y es la conexión con ejercer mi erotismo, no recibirlo* (Gf6; p.18; 70:01).

Aquí vemos cómo esta participante evidencia una tensión dentro de la experiencia del perreo, que va más allá de lo que las letras de las canciones de reggaetón transmiten a nivel textual. Ella declara que a menudo se asume que existe un orden relacional donde la masculinidad ordena las prácticas y deseos que allí tienen lugar, reduciendo las experiencias femeninas a objetos del deseo masculino. Sin embargo, la participante recalca que en su experiencia particular dentro de ciertos círculos del perreo en Medellín, muchas mujeres se empoderan al ordenar, orientar y disfrutar corporalmente de esa práctica. Esta distinción es crucial, pues introduce una dimensión compleja: la posibilidad de subvertir algunas de las expectativas normativas sobre el género y la sexualidad en un espacio como el del reggaetón, que tradicionalmente se ha asociado con prácticas de subyugación de las mujeres.

Resulta importante reflexionar sobre la contradicción que plantea la participante al identificarse como feminista, mientras disfruta de una práctica como el perreo, que podría parecer, en un primer momento, contraria a sus principios feministas. En la respuesta de la participante, se refleja una tensión interesante: el reggaetón y el perreo no se presentan como antagónicos al feminismo, sino que la participante resuelve esta contradicción a través de una narrativa personal de ejercicio de su propia sexualidad. Esta reclamación que hace la participante de su agencia personal sobre su cuerpo y su erotismo permite entender cómo, aunque el reggaetón y el perreo operan dentro de una estructura heteropatriarcal, también pueden ser apropiados y resignificados desde una perspectiva que varias de las participantes consideran feminista tal y como han demostrado autoras como Gill (2007, 2008) que sucede con la retórica del postfeminismo en el que los postulados emancipatorios de esta tradición político-cultural se ligan en la contemporaneidad de manera radical, y casi exclusiva, con la capacidad de agencia sexual y erótica de las mujeres.

No obstante, es necesario problematizar estos postulados que sugieren las teóricas del postfeminismo en el marco de un contexto cultural más específico como el latinoamericano,

concretamente en Medellín-Colombia, donde convergen tradiciones culturales afrodiaspóricas e indígenas que se hibridan con las occidentales europeas producto de los procesos de colonización. El énfasis que hace la participante en “*ejercer el erotismo*” se alinea con los planteamientos de Audre Lorde (1984), quien concibe el erotismo no solo como un instrumento de dominación, especialmente en los bailes afro en América (entre los cuales podemos incluir el reggaetón), sino como una vía de conexión profunda con la experiencia vital y corporal del placer. Según Lorde, esta conexión erótica no solo acerca a las personas entre sí, sino que también puede disolver el temor hacia la otredad o la diferencia, incluidas las diferencias de género. Esta perspectiva erótica ha sido invisibilizada y negada históricamente a las mujeres que, según la autora, han sido despojadas de su capacidad para ejercer y disfrutar del erotismo por la representación como objeto de la sexualidad femenina que la pornografía y las normas heteropatriarcales perpetúan haciendo ver el erotismo que se expresa y comparte como una falsa liberación. Así, las prácticas erótico-afectivas se presentan durante el baile del perreo podrían también ser interpretados como una forma de resistencia, una manera de reclamar el derecho, o la posibilidad de las mujeres, a ejercer su propio deseo en comunidad, y no solo a recibirlo de una perspectiva masculina.

En esta línea, hay otros testimonios que permiten complejizar esta relación entre perreo y erotismo, otra participante expresa: *A mí el perreo como que me conecta con el placer y no es como sexual sino como vital, no sé cómo explicarlo bien pero es como una cosa de sentirme como afortunada o grandiosa por estar viva y tener un cuerpo que siente y disfruta tanto* (Gf 6; p18, 42:10).

Aquí, el erotismo se enuncia no solo como una herramienta de atracción o seducción que sirve para atraer la mirada de otros, sino como una potencia que permite a muchas mujeres afirmarse en su corporalidad, el placer y su vitalidad en relación con otras personas. En este sentido, el poder o la energía que las participantes experimentan dentro del perreo emerge no solo de las dinámicas de sexualización de la cultura que promueven una idea de “mayor valor” en las mujeres que exhiben su sensualidad, sino que también se deriva del protagonismo del cuerpo y del saber erótico que, entretejiéndose, brindan una conexión vital con el placer y la pertenencia grupal.

Esta perspectiva de interpretación de los testimonios, que de algún modo pone en tensión algunos postulados teóricos del postfeminismo, los cimienta en los análisis decoloniales que diversos autores han robustecido sobre la comprensión del erotismo en Latinoamérica. Espinosa (2015) sugiere que los postulados de muchos de los enfoques feministas europeos, entre los que podemos

incluir los análisis del postfeminismo, priorizan la explicación de las desigualdades de género sobre la invisibilización de las cuestiones étnico-raciales y de clase, que usualmente anteceden a las cuestiones de género, pues estos afirman que antes que ser concebidos con un género -femenino o masculino- se nos reconoce como humanos o no humanos, derivado de las clasificaciones étnico-raciales en occidente.

Para dilucidar este punto, se me hace relevante considerar que si bien en la cultura occidental y en su construcción binaria de los géneros se ha tendido a ligar a lo femenino los asuntos del cuerpo y “la naturaleza”, separados de los masculinos como la razón y “la cultura”, tras el proceso de colonización de América y especialmente en el advenimiento de la Modernidad, se procuró borrar la relación entre lo erótico y lo femenino que estaba presente en muchas sociedades originarias y africanas (Ferrera-Balanquet, 2015). Por ejemplo, en la construcción de la cosmovisión judeocristiana en América, se despojó a las deidades femeninas de las sociedades originarias, como las Náhuatl, asociadas a la fertilidad, la agricultura, la salud y los animales, de su erotismo y sexualidad para fabricar el mito de una “virgen morena”. Así:

al desexualizar las deidades náhuatl y reducirlas a la imagen de una virgen asexuada pero capaz de procrear a pesar de no haber tenido relaciones carnales, el patriarcado eurocristiano logra desterrar al erótico y a la relación subjetividad-cosmos-natura presente en los relatos de creación de la memoria experiencial de lxs sujetxs colonizadxs (Ferrera-Balanquet, 2015, p.55).

Igualmente, en relación con la cultura afrodiaspórica en América y en particular en Colombia, se ha documentado por científicas sociales como Mara Viveros (2000) cómo en la construcción moderna de la nación las personas racializadas han sido asociadas con lo:

primitivo, subdesarrollado e incluso inferior moralmente, pero por la otra es percibido como poderoso y superior en el ámbito del baile, la música y las artes amatorias. Sin embargo, esta superioridad se refiere a un campo que ha sido subvalorado desde distintas perspectivas: moral, porque el cuerpo y lo carnal han sido considerados los territorios del pecado; material, puesto que estas habilidades no generan riqueza económica; y simbólica, porque en la escala de valores dominantes las formas culturales negras no hacen parte de la idea misma de cultura tal como ha sido desarrollada por la sociedad colombiana (Viveros, 2000, p.3).

Así, mientras que en el caso de las sociedades originarias la desexualización fue una estrategia de colonización simbólica para alinear la feminidad con un ideal de pureza desprovisto de agencia erótica, en el caso de las comunidades afrodescendientes ocurrió una operación inversa: la hipersexualización. Como señala Viveros (2000), los cuerpos negros fueron inscritos en un imaginario donde el erotismo no era un saber legítimo ni un conocimiento colectivo que articulaba la vida social, sino un exceso, un desborde que reafirmaba su exclusión del ámbito de lo “humano” y lo “civilizado”. Este fenómeno responde a una especie de doble moral que, por un lado, convierte el erotismo negro en un objeto de fascinación e instrumentalización para el consumo, pero por otro, lo relega a un espacio de inferiorización simbólica y económica.

Desde esta perspectiva, entonces, el despojo del erotismo y su relación con lo humano - considerándolo primitivo o animal- y su instrumentalización como una sexualidad productiva en términos familiares o de explotación económica que se extrae principalmente de las mujeres racializadas, tal y como se incentivó desde el siglo XIX, produce también un borramiento de los significados que ha tenido lo erótico en culturas originarias de América y afrodiaspóricas, que han utilizado el erotismo como un saber senti-pensante que facilita el encuentro y el sostenimiento de la comunidad (Ferrera-Balanquet, 2015; Mignolo, 2015).

Desde esta perspectiva, entonces, el saber erótico a través del cual muchas mujeres colombianas y residentes en Medellín y el área metropolitana -las participantes de mi estudio-, con diversas autodenominaciones étnico-raciales, construyen la (re)definición de su identidad durante el perreo no puede ser visto solo como una forma de introyección de los discursos del postfeminismo o de la hipersexualización atribuida a la mulatez y lo negro, que enseña a las mujeres a ganar visibilidad y valor social a través de la exhibición de su sexualidad, sino que también -y de manera híbrida- puede significar una práctica que resiste a las políticas coloniales de borramiento del saber ancestral que en América y la diáspora africana se encuentra alrededor del erotismo como medio para el encuentro y la construcción vital del sentido de pertenencia a una comunidad que, a través del baile y las interacciones entre los cuerpos (Lorde, 1984), que laten al ritmo del reggaetón, se hace presente.

Siguiendo esta línea, el perreo puede interpretarse no solo como un espacio donde se negocian las normativas de género y sexualidad impuestas por la Modernidad colonial, sino también como una reapropiación del cuerpo y del movimiento como formas de resistencia. Si, como argumenta

Viveros (2000), la corporalidad negra ha sido históricamente reducida a un lugar de placer para el otro y no de agencia propia, entonces el baile se convierte en una práctica donde esta relación se subvierte. En este sentido, cuando las mujeres racializadas y no racializadas participan en el perreo desde una autodefinición erótica que escapa a las expectativas dominantes, están no solo reclamando un espacio de visibilidad, sino también reescribiendo los significados del deseo y el goce desde un lugar que desafía las jerarquías coloniales de género y raza en su esfuerzo por borrar o reducir lo erótico en las relaciones sociales humanas.

Así, la utilización del saber erótico y su relevancia en lo connotado como femenino en el perreo no solo permite desafiar los discursos postfeministas que reducen la sexualidad femenina a una herramienta de empoderamiento individual dentro de las lógicas neoliberales, sino que también dialoga con perspectivas postestructuralistas que reconocen en el cuerpo un espacio de trascendencia y vínculo. Así, si los análisis decoloniales evidencian cómo el erotismo ha sido históricamente expropiado y reconfigurado bajo los parámetros de la Modernidad colonial, desde una mirada postestructuralista se puede, también, comprender que este saber no solo se reconstituye como una memoria colectiva acuerpada que resiste, sino que además materializa formas de conexión y reconocimiento entre las personas. De esta manera, el perreo no solo resignifica el erotismo en clave de pertenencia comunitaria, sino que también encarna una práctica en la que la vulnerabilidad compartida se transforma en una experiencia relacional de afirmación y gozo.

Sí bien la importancia de lo simbólico cultural como eje ordenador de lo social ha sido protagónico dentro de los marcos teóricos de la perspectiva postestructuralista, el cuerpo -y su carne- fue ganando protagonismo al reconocer que, similar a como se reconocía ya en la cosmovisión de muchas sociedades originarias y afrodiaspóricas en América, el cuerpo y las relaciones que se establecen con él a y través de la carne brindan un sentido de conexión y reconocimiento de carácter vital. Butler (2010), por ejemplo, plantea que la carnalidad humana no es solo una dimensión del sujeto, sino su posibilidad de trascendencia y de conexión con los demás. Como sostiene Balza (2014) parafraseando a Butler:

El cuerpo nos trasciende porque la vulnerabilidad física de nuestros seres carnales es la condición universal de los sujetos (...) Esta precariedad es la nota común de la vida humana, e incluso de la vida como tal, en tanto que nos liga también con los animales no

humanos. Pero, además, la vulnerabilidad es rasgo primero de los sujetos, siendo una condición del despojo inicial y del desamparo. Por ello nos precede (Balza, 2014, p.15).

Desde esta perspectiva, puedo asumir que durante el perreo las mujeres establecen conexiones sociales con los otros a través de un saber erótico culturalmente feminizado, que transforman la vulnerabilidad constitutiva de los humanos, derivada de nuestra mortalidad y necesidad de pertenencia social para la supervivencia, que usualmente se mitiga a través del vínculo afectivo y colectivo con otros (Hernando, [2012] 2022) y que, durante el perreo a través del contacto entre los cuerpos, su sensualidad, y reconocimiento grupal encuentra otra vía para atenuarse y se torna, además, en un acto de gozo y afirmación en relación -no solo con la mirada sino todo el cuerpo de quienes participan e interactúan-.

La importancia de la carnalidad como medio de contacto o interacción y el saber erótico durante el perreo que dinamiza el contacto, lejos de ser un signo exclusivo de fragilidad o de exposición para la mirada o control masculino, se convierte en el vehículo que les permite a muchas mujeres experimentar placer más allá del deseo hegemónico de otro, aun siendo un placer que emerge sólo en relación entre los cuerpos y no es soledad. Esta vivencia, como señala Butler (2010), trasciende lo individual y evidencia la potencia del cuerpo como un espacio de encuentro y de resistencia relacional.

Además, volviendo a los testimonios, la autoafirmación de las participantes también puede interpretarse como una subversión de los discursos tradicionales sobre la feminidad, en los que la sensualidad femenina -principalmente de las mujeres de clases medias altas- ha sido históricamente reprimida o controlada en territorios latinoamericanos- o aceptada en el baile siempre y cuando se ligara a lo glamuroso (García, 2006)-, y en mujeres racializadas y populares ha sido exotizada o subvalorada como un rasgo salvaje o de animalidad (Lugones, 2012; Quintero-Rivera, 2004). Desde esta perspectiva, la vivencia del perreo les permite a muchas distanciarse de la pasividad atribuida a la feminidad convencional y construir una subjetividad activa y protagónica. McRobbie (2009) argumenta que el postfeminismo no solo reafirma la normatividad, sino que también crea nuevas formas de resistencia, en las que las mujeres negocian con las expectativas culturales para redefinir su propio placer y estima.

En este sentido, los testimonios evidencian una experiencia subjetiva en la que el perreo se convierte en un espacio de (re)definición de la identidad que se experimenta como una de

poder/saber mediante una performatividad erótica. No obstante, este empoderamiento se enmarca dentro de las lógicas postfeministas en las que el aura erótica del perreo responde, por una parte, a estructuras más amplias de regulación de la feminidad en la cultura Moderna colonial que liga el valor de las mujeres y su reconocimiento a su sexualidad exhibida. Por otra parte, se presenta como un campo que les brinda a ellas placer, poder y libertad -y resiste a los mandatos de la Modernidad colonial que obliga a la supresión del erótico- mediante la conexión corporal con otros que, siendo carnalidades vulnerables, experimentamos el gozo a través de la pertenencia, la interacción y la potencia creativa del cuerpo que también somos.

Además, la libertad que las mujeres participantes de mi investigación experimentan debe ser comprendida, también, en mayor profundidad. Si bien el performance del perreo se inscribe en estas dinámicas de la cultura hipersexualizada en la que el erotismo y la sexualidad se llevan a los campos públicos sociales como forma de intercambiar capitales y conseguir beneficios especialmente por parte de los sujetos feminizados en el contexto neoliberal (Illouz, 2020). Si bien el perreo replica y refuerza esta tendencia cultural, este también posibilita una experiencia que se aparta o sale de otras exigencias de época en relación con el neoliberalismo y su apuesta individualizadora de los sujetos y sus deseos (McRobbie, 2009). Profundicemos entonces en los significados que se atribuyen a la libertad que experimentan las mujeres en el proceso de (re)definición identitaria.

### **3.3.3 El perreo como experiencia de libertad y (re)definición identitaria en las mujeres.**

En los estudios sociológicos y de género como los de Illouz y Kaplan (2019), que han teorizado sobre el capital sexual, se ha documentado de manera constante la sensación de libertad y gratificación asociada a las prácticas sensuales en espacios de la sexualidad, tales como los clubes nocturnos, pues muchos de estos lugares se configuran como ámbitos en los que se expresa la captación de la sexualidad y la sensualidad como una de las dimensiones dentro del capitalismo neoliberal en contextos occidentales (Illouz, 2020).

En este marco histórico, las nuevas formas de subjetividad nos obligan a pensarnos en términos de competencia, capital y rendimiento, de tal modo que la sensualidad exhibida se convierte en un mecanismo o recurso estratégico que, cuando se pone en juego en la relación con otros, puede promover la competitividad entre las mujeres para buscar obtener beneficios no solo en

experiencias sensuales sino también, y sobre todo, en los ámbitos económico y laboral (Illouz & Kaplan, 2019).

La modernidad tardía, marcada por la creciente acumulación de capital y la expansión de la lógica neoliberal, ha favorecido la consolidación del capital sexual como una “herramienta clave para construir y mostrar una identidad sexual que aumente el valor personal y la autoestima” (Illouz & Kaplan, 2019, p. 60). Este proceso de sexualización transforma a las personas en productos que pueden ser comercializados, ofreciendo beneficios no solo en el ámbito de los encuentros sexuales o eróticos, sino también en otras áreas, como el matrimonio o los beneficios económicos y laborales relacionados con una imagen sexualizada. De este modo, la sexualización ya no se ve solo como una experiencia íntima, sino como un recurso que otorga ventajas sociales y económicas y que, además, acentúa formas de la jerarquización social más antiguas dadas por clase y raza, en un contexto donde lo personal se convierte en algo que puede ser intercambiado y aprovechado.

Por su parte, Hakim (2010) destaca cómo las mujeres han comenzado a reconocer la importancia de su atractivo físico como un recurso que puede ser utilizado estratégicamente en diversos campos de la vida social y económica. Ella argumenta que, en un mundo altamente visual y mediático, la capacidad de una mujer para atraer sexualmente a los demás no solo se valora a nivel personal, sino también en términos de capital cultural y simbólico. Al igual que Illouz y Kaplan (2019), Hakim (2010) señala que este capital sexual es un fenómeno que también interviene en la producción de capital social y económico, especialmente para las mujeres que logran posicionarse como objetos de deseo.

Esta aparente libertad sexual, sin embargo, debe ser comprendida dentro de un marco más amplio de normalización. Tal como lo plantea Foucault (1973 [2005]), el tránsito de una sexualidad supuestamente reprimida a una hipervisibilizada no implica una emancipación sino una nueva forma de regulación a través del discurso, donde el decirlo todo sobre ella opera como una nueva tecnología de poder. La modernidad occidental, al proponer liberar la sexualidad de sus tabúes, generó nuevas formas de control a través de su constante exposición, medición y análisis. En este contexto, la exteriorización erótica no solo funciona como forma de agencia, sino también como una obligación implícita de mostrarse deseante, activa y competitiva. Desde una perspectiva postfeminista crítica, esta visibilización de la sexualidad femenina, lejos de representar una liberación auténtica, se inscribe en un régimen neoliberal que convierte la libertad en una

responsabilidad individual y la sexualidad en capital disponible para la transacción (Gill, 2007). Así, los discursos contemporáneos ligan directamente la agencia femenina a la expresión de una libertad subjetiva que se construye mediante la exhibición del cuerpo y la gestión estratégica del deseo.

Contrario a las asociaciones que veíamos en testimonios de las mujeres que perrean que asumen la sensualidad como una experiencia vital que resiste mandatos de la Modernidad colonial en el contexto específico latinoamericano, las autoras Illouz y Kaplan (2019), que investigan contextos principalmente del norte global, afirman que el capital sexual no necesariamente se relaciona con la vitalidad que se suele asociar con el intercambio de intimidad y la conexión humana en las relaciones sexuales. Este se adquiere y acumula de manera individual dentro de los campos sexuales, al punto de que este capital puede trascender estos ámbitos y aumentar el valor social de quien lo posee fuera de estos espacios (Illouz & Kaplan, 2019). Este aspecto el que quizás se hace determinante a la hora de pensar en cómo la experiencia de libertad de las mujeres que perrean se podría asociar a un efecto de intercambiar su capital sexual -expresado en su saber erótico exhibido- o si, por el contrario, se liga a una experiencia híbrida, compleja y no exclusivamente enmarcada en la lógica neoliberal del capital sexual.

Veamos entonces los testimonios de algunas mujeres que describen su experiencia de libertad durante el perreo: *yo siento que diariamente soy muy centrada muy enfocada, y cuando estoy en ese ambiente -el perreo- no soy nada de eso, mi expresión es libre me siento sensual, como la más mamacita del lugar; como que me siento mucho, soy conmigo como libre; ya no soy tan enfocada, tan estructurada; allá como que siento que soy yo* (Gf 6; p 2142:45) ¿A qué te refieres con eso de ser muy centrada?- pregunta de la investigadora- *Yo intento diariamente como de hacer acciones o de hacer que mi día a día sumen un granito de arena para mi futuro, para lo que quiero lograr, mis metas, mis propósitos, de la universidad, el trabajo; lo personal también: escucho podcast, voy al gimnasio y ese tipo de cosas, y en ese momento del perreo como que me salgo de esa rutina, aun siendo también como una rutina porque voy mucho, pero es diferente porque allá no es tanto para mejorar mis ingresos o mis capacidades de la cabeza o mentales, o de trabajo; al perreo voy como a soltarme de todo eso, por eso muchos lo ven como si fue a perder el tiempo* (Gf 6; p23, 42:10).

En este testimonio vemos una reflexión que permite poner en tensión las teorías del capital sexual que, de forma apresurada, pueden utilizarse para explicar la sensación de libertad que experimentan las mujeres cuando perrean. Como vimos el capital sexual se define no solo como un recurso que se acumula y utiliza en los ámbitos sexuales, sino también como algo que puede trascender estos espacios y aumentar el valor social de quien lo posee fuera de ellos (Illouz Kaplan, 2019) lo cual implica que el capital sexual se orienta hacia la competitividad y el rendimiento, donde las personas, especialmente las mujeres, se convierten en productos cuyo valor se mide en términos de su atractivo y su capacidad para generar beneficios tanto sociales como económicos.

Sin embargo, este testimonio se aleja de esa visión quizás utilitaria y competitiva del capital sexual pues la participante describe cómo, al estar en el acontecimiento del perreo, ella experimenta una liberación justamente de las presiones neoliberales del rendimiento y la individualización (Fraser, 2013). La participante enuncia cómo, al contrario de ser “*centrada*” y “*enfocada*” en su vida diaria, en el perreo se siente “*libre*” y “*sensual*,” y se aleja de la estructura productiva que define su vida cotidiana. Este contraste señala que, para algunas mujeres, el perreo no es simplemente un espacio de intercambio de capital sexual o erótico, sino más bien una oportunidad de liberarse de las expectativas de perfeccionamiento y rendimiento que las sociedades neoliberales imponen, aunque también evidencia que puede ser un espacio de competitividad donde se evalúa la “*más mamacita del lugar*” de allí que las prácticas de consumo previas al perreo para ostentar una estética estilizada sean una condición indisoluble del perreo.

Además, la participante destaca que, en el contexto del perreo, su experiencia no está vinculada a mejorar sus ingresos, su perfil profesional o su capacidad para el trabajo, sino a un acto de “*soltar*” las cargas y expectativas de la rutina diaria. Este testimonio indica que la libertad que experimenta al perrear no pareciera estar relacionada con la maximización de su valor social en términos económicos, como el capital sexual podría sugerir, sino con una desconexión de las presiones individuales que constantemente la instan a mejorar sus cualidades y a acumular logros o ingresos por lo cual muchas personas podrían llegar a considerar, según ella, que el perreo es “*perder el tiempo*”.

En este sentido, el perreo podría considerarse que se presenta como una forma de resistencia o flexibilización de lógicas neoliberales en relación con el perfeccionamiento personal, la

productividad y la acumulación de capital y, además, las integra en relación con el mandato de competitividad y visibilidad de la sensualidad.

En esta misma vía otra participante manifiesta en relación con la pregunta de ¿Cuál ámbito ustedes catalogarían como contrario al perreo? que: *Yo diría que ser una mujer responsable, de que por ejemplo uno sale y ya solo quiere e importa pasarla bien, como soltarse, afuera del perreo uno como que ya se preocupa, tiene esos deberes y esas cosas de todos los días, como la vida llena de responsabilidades; en el perreo solo importa cómo me siento, no lo que tengo que hacer para ganarme la vida* (Gf5; p17 48:39).

Aquí vemos nuevamente cómo las mujeres establecen una separación y distinción del perreo como un escenario no productivo que genera ganancias en términos económicos, de capital o de rendimiento, sino que compensa en términos vitales, quizás improductivos bajo lógicas neoliberales.

La conexión entre estos dos testimonios de las participantes y las ideas de Gago (2014) sobre las identidades híbridas en Latinoamérica se vuelve relevante aquí. Esta autora describe cómo las mujeres latinoamericanas construyen identidades complejas que incorporan tanto lógicas neoliberales como formas colectivistas y vinculantes que tensan la individualización. Desde esta perspectiva la libertad experimentada en el perreo podría entenderse como una manifestación de este tipo de subjetividad abigarrada. Por un lado, las mujeres se alejan momentáneamente de las presiones individuales que las exigen como emprendedoras de sí mismas (Illouz, 2012), pero, por otro lado, este acontecimiento también está impregnado de la lógica neoliberal de la visibilidad y la competencia, lo que crea una experiencia ambigua, donde lo colectivo (el vínculo corporal que brinda el saber sensual con otras personas durante el perreo) y lo individual (la búsqueda de una visibilidad individual competitiva) se entrelazan.

Las mujeres participantes de mi estudio refieren que también experimentan libertad durante el perreo al establecer una distancia no solo de los mandatos de perfeccionamiento y productividad neoliberal, sino que también al desprenderse temporalmente de los roles y constructos de la feminidad que están volcados al cuidado de terceros. Una participante expresó que: *Yo siento que es el momento en que me puedo desinhibir, porque no me está viendo mi familia que es como conservadora y ve el perreo como vulgar, y nosotras dos -señala a una compañera- somos más entonces no nos están viendo nuestros hijos que obvio demandan mucho cuidado,*

*atención todo el tiempo si uno no está en el trabajo o estudiando; entonces es como un momento de libertad, o por lo menos yo lo siento así, como que puedo sentir yo y no pensar en nadie más que en mí y las personas con las que bailo (Gf3; p.8 57:04).*

Aquí vemos como ella describe una especie de feminidad que no está dada al cuidado de otros, sino y sobre todo en sí misma. Esto es importante pues evidencia como en las mujeres participantes hay una identificación de los distintos discursos sobre la feminidad en la que se tensan expectativas contradictorias sobre ellas. Al contrastar este testimonio con el que le antecedió, vemos como la participante también se refería al perreo como un acontecimiento donde se centraba en una especie de “autocuidado” pues según ella *“afuera del perreo uno como que ya se preocupa, tiene esos deberes y esas cosas de todos los días, como la vida llena de responsabilidades; en el perreo solo importa cómo me siento”*. Esto es llamativo debido a que ambas describen el perreo como una experiencia del yo donde son visibles, se autoperciben con un poder destacable en comparación con otros, pero es, a su vez, una experiencia ontológicamente de carácter colectivo y vincular pues esta experiencia del yo, o su (re)definición se da es de modo performativo en relación con otros que perrean; mostrando así la hibridez de una identidad con un carácter individualista y, a su vez, inminentemente relacional.

En el último testimonio vemos, a su vez, cómo esta mujer explica que el perreo establece una frontera temporal y espacial con formas cotidianas de la femineidad en la que su atención deja de volcarse sobre el cuidado de terceros -hijos y familia- que *“obvio demandan mucho cuidado, atención todo el tiempo”* y que además ella cataloga como *“conservadora que ve el perreo como vulgar”*.

Medellín ha sido considerada, aún hoy, como una de las ciudades más conservadoras de Colombia. Paradójicamente, fue también el territorio donde, a mediados del siglo XX, germinó el movimiento sociopolítico feminista (Sandoval y Suaza, 2009). En la ciudad surgió el primer colectivo feminista denominado *Las Mujeres*, un espacio donde se discutían las desigualdades de género, especialmente aquellas relacionadas con la sexualidad. Este grupo, junto con otros emergentes en el país, lideró en 1982 el primer Congreso Feminista Latinoamericano y del Caribe, donde se instauró una mesa temática dedicada a la sexualidad. Allí se abordaron cuestiones como la violación, la maternidad, la reproducción, la anticoncepción y el aborto. Según Cristina Suaza (2008), feminista pionera en Medellín y asistente en dicho congreso “Fue

la primera vez que un grupo de mujeres hablaban por sí mismas de su sexualidad, rompiendo los diques de los prejuicios y los tabúes” (p. 90).

Sin embargo, en el mismo periodo, Medellín también fue escenario de un fenómeno sociocultural ligado al narcotráfico y la violencia, en el que la exhibición y la instrumentalización de la sexualidad femenina se promovieron como un medio de ascenso social, especialmente para mujeres de clases medias-bajas y de contextos marginalizados (Perdomo, 2020). Esto generó una tensión cultural palpable; por un lado, persistían las tradiciones conservadoras que concebían la feminidad como decorosa, centrada en la familia y la moral católica (Sandoval y Suaza, 2009); y por otro, emergían tanto los movimientos feministas como una nueva lógica en la que la belleza y la sexualidad otorgaban visibilidad, valoración y, sobre todo, acceso a recursos económicos que facilitaban la movilidad social (Perdomo, 2020).

Si bien ahora nos encontramos en un momento histórico posterior, este contexto sigue siendo relevante para comprender por qué muchas de las mujeres participantes en mi investigación perciben el perreo como un espacio de libertad. En sus testimonios, describen cómo, al bailar e interactuar en el perreo, logran temporalmente “*liberarse*” de expectativas sociales conservadoras que las encasillan como cuidadoras y moralmente decorosas. Estas expectativas han estado arraigadas en la historia colombiana desde el siglo XIX, cuando se promovieron en las mujeres blanco-mestizas de clases medias-altas de los centros urbanos como criterios para acceder a la respetabilidad (Carreño et al., 1812 [2016]). Con el tiempo, estos valores se extendieron a la valoración de “cualquier mujer” en un contexto profundamente conservador, aunque en algunos aspectos disruptivo y libertario (Caicedo Terán, 2014).

Además, las participantes consideran el perreo liberador porque les permite desplegar un saber sobre la sensualidad vinculado al baile. Este conocimiento ha comenzado a legitimarse y visibilizarse en algunos espacios trascendiendo la visión racista y clasista que asociaba el erotismo expresado en el baile con la “irrespetabilidad” de las mujeres (Liska, 2024) o que legitima el erotismo en el baile considerado tropical siempre y cuando este “exhaltado” o blanquiado como un atributo glamuroso (García, 2016). En cambio, lo han resignificado en sintonía con las comunidades populares y racializadas latinoamericanas, donde la sensualidad ha sido tradicionalmente entendida como una forma de vinculación social y ritualidad (Viveros, 2000; Quintero-Rivera, 2009).

Un fragmento del testimonio anterior es particularmente revelador en este sentido, dice la participante que durante el perreo “*Siento yo y no pienso en nadie más que en mí y las personas con las que bailo*”. Este relato sugiere que, a diferencia de los movimientos feministas del siglo XX, que se centraban en la palabra y el discurso para cuestionar las normas de género -a través de los congresos-, el perreo ofrece una forma de resistencia basada en la experiencia corporal.

En este contexto, muchas mujeres experimentan un saber sensual que prioriza el sentir del cuerpo en relación con otros. Además, en los espacios de perreo observados durante mi investigación, las dinámicas de interacción suelen establecerse bajo criterios y condiciones definidas por ellas mismas -en lo que a las interacciones lúdico bailables respecta-, mediadas por su consentimiento. Esto refuerza su percepción de seguridad y confianza, al punto de catalogar este acontecimiento como una experiencia de liberación donde el placer corporal compartido desdibuja algunos roles tradicionales que han relegado a las mujeres al lugar de objetos pasivos -bello y sensual- en función del estatus masculino, particularmente en los contextos del narcotráfico y la ilegalidad (Perdomo, 2020).

Esta experiencia de libertad y conexión corporal puede entenderse también desde una perspectiva neurocientífica en la que se demostró que las prácticas artísticas como la música y el baile descansan sobre una capacidad evolutiva denominada emulación, mediante la cual el cerebro humano construye simulaciones que permiten experimentar emociones auténticas sin necesidad de enfrentar las consecuencias reales del contexto cotidiano (Díaz, 2020). En este sentido, el perreo puede ser comprendido como un “artificio” que, a través de la mimesis, habilita la vivencia de placer, agencia y sensualidad en condiciones que permiten a las mujeres experimentar nuevas formas de subjetividad sin los riesgos asociados a la transgresión directa fuera de este contexto delimitado.

Por lo tanto, la experiencia de libertad que experimentan las participantes de mi estudio en el perreo, surge de una doble ruptura por una parte con las expectativas de rendimiento y perfeccionamiento personal impuestas por el neoliberalismo y, por otra parte, con los constructos conservadores de la feminidad, que asocian la respetabilidad con el decoro, la moralidad regulada y el cuidado de terceros. A través del baile, las mujeres construyen una experiencia de sí mismas delimitada en tiempo y espacio, donde pueden transgredir estos mandatos y entregarse a la vitalidad del cuerpo en movimiento. Así, aunque el perreo implica exhibición de la

sensualidad y competencia por la visibilidad, también representa una forma de resistencia a la lógica neoliberal que instrumentaliza la feminidad.

Tal como plantea Gago (2014), el neoliberalismo no puede definirse de manera homogénea, sino que depende de sus aterrizajes y ensamblajes en situaciones concretas. En este sentido, el perreo es un acontecimiento donde se (re)definen las identidades de género, en particular la femenina, evidenciando cómo las lógicas individualizadoras encuentran resistencia en los cuerpos y sus encuentros mediados por la música. En muchas sociedades latinoamericanas, los bailes colectivos han sido, más que escenarios de transacciones de capital, espacios de encuentro, vínculo y comunicación pues antes que los primeros idiomas “unificadores” en lo que hoy nombramos Latinoamérica estuvieron comunicando las caderas que hacían realidades a través del sonido de un tambor (Quintero-Rivera, 1999 [1998]).

Este entrecruzamiento de influencias y experiencias en la subjetividad de las mujeres que perrean es comprensible si consideramos que la identidad, como señala Butler (1990 [2007]) es una construcción abierta, relacional y nunca acabada. En este sentido, la identidad no es una experiencia estable ni coherente del yo, sino un proceso complejo y en tensión, donde diversos criterios simbólicos, culturales y de poder determinan el reconocimiento o la exclusión de los sujetos en determinadas relaciones sociales. Así, el perreo es un fenómeno donde convergen múltiples factores entre los que se encuentran los efectos del neoliberalismo, la modernidad colonial y el posfeminismo, pero también saberes culturales originarios, afrodiaspóricos y colectivistas sobre el erotismo y la sexualidad. En el contexto específico de Medellín, estos elementos han desafiado los constructos tradicionales de la feminidad, permitiendo que las mujeres que perrean redefinan, aunque sea temporal y situadamente, sus identidades.

Esta hibridez en la experiencia del baile y las relaciones de apropiación e interacción mediadas por la música, en particular el reggaetón, podría ser una de las razones por las cuales la industria musical y los establecimientos de perreo han adquirido tanta relevancia en Medellín. Para las participantes de este estudio, el perreo no solo permite el reconocimiento y el placer corporal, sino que también posibilita la integración de discursos contradictorios que, en otros contextos, resultan difíciles de articular sin generar tensión pues tal y como afirma Illouz (2014), las contradicciones culturales que interpelan la subjetividad tienden a producir desorientación y malestar. Sin embargo, en el perreo, estas contradicciones se superponen sin disminuir las

posibilidades de experimentar placer y sin que haya un escrutinio social que exija coherencia o uniformidad identitaria. Esto permite a las mujeres vivir una experiencia de libertad sin desafiar de manera radical las estructuras de pertenencia y reconocimiento social, indispensables para la estabilidad y la supervivencia humana.

Esta capacidad de integrar tensiones y contradicciones sin generar malestar puede entenderse a través del concepto de mimesis, el cual explica que el cerebro humano está preparado para experimentar emociones auténticas en contextos simulados, como los sueños o las prácticas asociadas a la música (Días, 2020). En el caso del perreo, esta simulación emocional permite a las mujeres explorar formas alternativas de feminidad sin enfrentar el costo psicológico de la contradicción o la transgresión directa. Así, el perreo se configura como un espacio de libertad posibilitando no sólo por condiciones evolutivas y neurológicas de los seres humanos sino también por las prácticas sociales y culturales que convergen en un contexto específico de baile, donde la experiencia del cuerpo y la emoción se conjugan para abrir nuevos horizontes de subjetividad.

### **3.3.4 Conclusiones sobre la relación que establecen las mujeres entre el perreo y su (re)definición identitaria.**

El perreo es un acontecimiento donde las identidades, y en particular las femeninas, se (re)definen a través del performance en interacción social. En su contexto material y simbólico, el perreo ocurre principalmente en la noche, en espacios cerrados y oscuros, donde el reggaetón crea una atmósfera propicia para la emergencia de formas de ser y actuar que difieren de las de la vida cotidiana. El contacto físico y la movilidad se convierten en elementos centrales de la experiencia, permitiendo que las mujeres vivan sensaciones de confianza, capacidad y seguridad que, según las participantes de mi estudio, escasamente encuentran en otros espacios. Así, en la dinámica del perreo, el cuerpo deja de ser un objeto de vigilancia y producción -a excepción de la normatividad heterosexual que pocas veces es desafiada- para convertirse en un medio de exploración y expresión del saber/poder sensual y el vínculo con los otros.

La transformación identitaria dentro del perreo puede comprenderse desde las teorías postestructuralistas, que conciben la identidad no como una construcción fija, sino como un proceso relacional y performativo que se configura a través de la repetición de actos dentro de un contexto determinado (Butler, 1990 [2007]; Frith, 1996 [2003]). En este sentido, el perreo no

solo es una práctica de baile, sino también un espacio donde las mujeres reconfiguran sus propias subjetividades. La sensación de libertad y extroversión que muchas de ellas experimentan en este contexto contrasta con los roles y comportamientos que asumen en su cotidianidad, evidenciando cómo la identidad se construye de manera situacional y depende de los marcos culturales y espaciales en los que se desarrolla.

Desde esta perspectiva, el perreo no solo permite un quiebre temporal con las restricciones normativas de la feminidad hegemónica, sino que también abre la posibilidad de imaginar y encarnar otras formas de ser mujer, alejadas de la pasividad y el control que históricamente, dentro de las culturas occidentales, han definido su papel en el espacio público y privado. Esta discontinuidad identitaria, más que una contradicción, revela la capacidad de las mujeres para habitar múltiples subjetividades y desafiar, a través del cuerpo y el baile, las estructuras de poder que regulan su erotismo e identidad.

Podemos afirmar, entonces, que el perreo constituye un espacio de significación complejo donde las mujeres (re)definen su identidad a través de un saber erótico que, lejos de ser unívocamente un mecanismo de hipersexualización neoliberal, se posiciona también como una práctica de reapropiación y resistencia. En este sentido, la performatividad del perreo es abigarrada: por un lado, se inscribe en las lógicas del postfeminismo y la cultura hipersexualizada en las que la exhibición del cuerpo femenino se traduce en visibilidad y valor social (McRobbie, 2009; Illouz, 2020). Por otro, constituye una oportunidad para que las mujeres experimenten su sensualidad desde un lugar de saber/poder y placer, desmarcándose de los discursos coloniales y patriarcales que han reprimido o instrumentalizado su erotismo (Lorde, 1984; Lugones, 2012).

Esta ambivalencia es especialmente relevante en el contexto de Medellín, donde las tensiones entre una tradición conservadora que regula la feminidad y una cultura narco que mercantiliza la sexualidad han configurado un terreno contradictorio en torno al cuerpo femenino (Perdomo, 2020). Como se ha visto, si bien las dinámicas del perreo pueden ser leídas en continuidad con los discursos que asocian el valor de las mujeres a su capacidad de atraer miradas y producir deseo, también operan como un campo de experimentación donde ellas maniobran activamente con los significados del erotismo y lo usan como un medio de reconocimiento social y afirmación identitaria.

Desde una perspectiva decolonial, esta apropiación del saber erótico durante el perreo puede entenderse como una forma de resistencia a las políticas coloniales que han intentado despojar a las corporalidades racializadas y feminizadas de su capacidad de agencia sobre el erotismo (Ferrera-Balanquet, 2015; Viveros, 2000). En este sentido, la experiencia del perreo no se reduce a una mera respuesta a la cultura hipersexualizada, sino que también recupera memorias corporales y algunas perspectivas no occidentales donde la sensualidad ha sido un medio de vínculo comunitario y expresión vital.

Además, el perreo representa una forma de libertad que no se inscribe en la noción individualista del empoderamiento neoliberal, sino que emerge a partir de la relación con otros cuerpos. Como argumenta Butler (2010), la carnalidad no solo define nuestra vulnerabilidad constitutiva, sino que también es la condición para la interdependencia y el reconocimiento mutuo. En este contexto, las mujeres participantes en mi investigación experimentan el perreo como un espacio donde logran sustraerse, aunque sea momentáneamente, de los mandatos de respetabilidad, cuidado de familiares y rendimiento que estructuran su cotidianidad y, en este sentido, la libertad que sienten no está anclada en una autonomía absoluta, sino en la posibilidad de habitar el cuerpo de manera placentera y en relación con los otros, sin la presión de justificar o explicar su experiencia dentro de marcos normativos.

Esta vivencia de libertad también puede comprenderse desde una perspectiva neurocognitiva pues el arte y la música funcionan como simulaciones estéticas que permiten experimentar emociones auténticas sin el riesgo que implican en la vida cotidiana (Díaz, 2020). A través de la emulación y la mimesis, el cerebro humano responde afectivamente a contextos como la música y el baile, generando sensaciones reales de placer, seguridad o autopercepción. En el caso del perreo, este marco puede explicar cómo, a pesar de las contradicciones simbólicas que atraviesan la práctica, las mujeres logran integrar y habitar diversas dimensiones de la identidad sin experimentar disonancia o malestar. El baile se convierte así en un contexto que permite configurar nuevas subjetividades y explorar el erotismo como saber vital sin los límites impuestos por la realidad social habitual.

Así, el perreo se configura como un escenario en el que convergen múltiples condiciones históricas y culturales entretejiéndose en una (re)definición de la identidad, por un lado, reproduce estructuras neoliberales que hacen del erotismo un saber o cualidad exhibible y, por

otro lado, recupera saberes afrodiaspóricos y de comunidades originarias de Suramérica que posicionan la sensualidad como una vía de conexión y pertenencia. En esta intersección, las mujeres construyen una subjetividad que no es estable ni homogénea, sino que se mueve en la tensión entre la hipersexualización, la resistencia colonial y el saber/poder erótico. En última instancia, el perreo no solo les permite redefinir su feminidad fuera de los límites impuestos por la moral moderna colonial, sino que también posibilita la emergencia de nuevas formas de estar en el mundo a través del cuerpo, el ritmo del reggaetón y la interacción colectiva.

## Conclusiones

A lo largo de este extenso proceso de investigación doctoral, experimenté una transformación significativa en mi interés investigativo. Inicialmente, mi propósito se centraba en explorar el reggaetón como género musical, con énfasis particular en las letras de las canciones. Sin embargo, con el avance del estudio, me decanté por enfocar mi atención en el fenómeno del perreo especialmente en su componente performativo, una de las prácticas asociadas al reggaetón que ha sido, hasta ahora, escasamente abordada por la investigación científica (Espinal et al., 2024). Esta decisión se sustentó, además, en su notable presencia en la ciudad de Medellín (Rodas, 2021), donde resido, la cual ha sido recientemente catalogada como la capital mundial del reggaetón y del perreo (Mykhalonok, 2020).

Una vez definido que mi propósito investigativo sería comprender la función social del perreo en relación con las identidades de género, fue necesario delimitar los sujetos de la experiencia, considerando que este fenómeno involucra una diversidad de actores. Para los fines de esta investigación, opté por centrarme en la experiencia de algunas mujeres y DJs de la escena local, dado que las primeras han sido históricamente posicionadas como sujetos vulnerables o violentados en el marco del reggaetón (Martínez, 2017; Cruz-Díaz, 2018; Mori et al., 2022) a pesar de la escasez de estudios empíricos que indaguen en profundidad el acontecimiento del perreo más allá de su dimensión aparente como baile.

Desde esta perspectiva, desarrollé seis observaciones participantes en cuatro discotecas de Medellín priorizadas por su protagonismo en la escena del perreo, a saber: Perro Negro,

Miranda, Brutal y Nébula House. En estos espacios, evidencié el despliegue de un orden performativo de género que documenté y luego analicé, en seis grupos focales conformados por mujeres que perrean, cómo estas prácticas sirven de vehículo a través del cual se da la (re)definición de las identidades femeninas. Esta aproximación metodológica que denominé Etnoperreo me permitió observar de forma situada las maneras en que los cuerpos, los movimientos y sus relaciones mediadas por la música del reggaetón se articulan para generar sentidos que desafían, negocian o reproducen los discursos sobre el género.

En esta investigación, por tanto, me propuse trascender los juicios dicotómicos que reducen el perreo a categorías como “bueno o malo” o “liberador o limitante”, para aportar una comprensión más compleja de un fenómeno que dista de ser simple o monolítico, especialmente cuando se observa desde una perspectiva situada en Latinoamérica, concretamente en Medellín-Colombia.

Con el fin de alcanzar este propósito, establecí tres momentos analíticos fundamentales: primero, caracterizar las definiciones y condiciones que configuran el perreo -en su dimensión lúdico bailable- como práctica cultural; segundo, describir el orden performativo que se despliega durante este acontecimiento, particularmente el de las mujeres; y tercero, analizar la relación que ellas establecen entre dicho performance y sus definiciones identitarias.

#### **4.1 Principales hallazgos**

El perreo, como práctica social situada, se configura como un acontecimiento en el que convergen tradiciones, normas performativas y gestos que habilitan la (re)definición de la identidad de muchas de las mujeres participantes. En la ciudad de Medellín, el perreo adquiere un carácter simbólico particular, representa un momento de suspensión de las normas de la cotidianidad, en el que varios de los aspectos usualmente sancionados y vigilados en el comportamiento femenino se vuelven legítimos y socialmente valorados. Esto ocurre gracias a la configuración del perreo como un acontecimiento insular, delimitado espacial y temporalmente, cuya atmósfera está mediada por condiciones materiales y simbólicas específicas: la oscuridad de los lugares, el alto volumen del reggaetón que hace de la música una experiencia corpórea no solo auditiva, la prevalencia del contacto físico, la ausencia de sillas, y elementos visuales como frases en luces de neón que hacen alusión a lo erótico y a la animalidad -temas recurrentes en las letras del género-, los cuales facilitan el despliegue de estas prácticas.

Aunque tanto DJs como mujeres participantes conciben el perreo en Medellín dentro de esta lógica, en la investigación evidenció variaciones en las interacciones según el tipo de establecimiento y las clases sociales donde los perreaderos se localizan y las posibilidades de accesibilidad del público. En los establecimientos ubicados en sectores socioeconómicos medios-altos, observé una mayor tendencia a la moderación del comportamiento. Este fenómeno puede comprenderse si se considera la tradición histórica de pedagogización del cuerpo en estos estratos, donde desde el siglo XIX se promovió en Latinoamérica un modelo de respeto y control de las pasiones físicas (Carreño et al. (1812 [2016]) como símbolo de feminidad respetable y distinción étnico-racial (Quintero-Rivera, 2009). En contraste, los perreaderos ubicados en sectores populares, o con costos más bajos, fueron descritos por la mayoría de los participantes como escenarios más propicios para la transgresión de ciertas normas de moralidad modernas y occidentales.

Durante las observaciones participantes realizadas en cuatro discotecas priorizadas de Medellín, identifiqué dos tipos de interacción corporal que permiten comprender mejor el orden performativo del perreo. Basándome en la propuesta de categorización del juego de Caillois (1986) que lo comprende como una forma de interacción delimitada por marcos sociales específicos que definen normas y prácticas propias de cada juego, comparable con lo que ocurre durante el perreo como acontecimiento, el primero lo denominé *perreo lúdico*, caracterizado por su espontaneidad, menor grado de normatividad y mayor flexibilidad en las formas de bailar: los cuerpos se mueven en tríos, grupos, parejas o de forma individual, intercalando dinámicas a lo largo de una misma canción. El segundo, que llamé *perreo serio*, se rige por una estructura más codificada y normativa en términos de género, donde predominan parejas de baile que reproducen reglas binarias de la heterosexualidad y articulan sus movimientos siguiendo patrones más estables y reconocibles.

Esta distinción emergió gracias al ejercicio metodológico del Etnoperreo, que supuso una forma de observación sistemática de prácticas reiterativas con significado en el contexto. En línea con lo planteado por Geertz (1973), este enfoque requirió atender con detenimiento a los gestos habituales, a los destinatarios de dichos gestos y a los mensajes que tales prácticas transmiten en situaciones de interacción específicas. Más que intentar captar una cosmovisión general del

colectivo, el Etnoperreo permitió describir con profundidad aunque de manera focalizada los sentidos que se condensan en esta interacción lúdico/bailable.

Así, en el marco de un estudio que definí como interdisciplinar, la etnografía focalizada se constituyó en una herramienta tanto técnica como reflexiva para comprender el perreo como un acontecimiento sociocultural donde se trenzan prácticas con sentido. La sistematicidad de la observación y su articulación con los grupos focales y entrevistas permitieron seguir los recorridos de los cuerpos, identificar sus repeticiones, variaciones y límites intersubjetivos, lo cual reveló que estas dos modalidades de interacción corporal: el perreo lúdico y el perreo serio no solo estructuran las interacciones lúdico/bailables, sino que también ponen en juego modos particulares de (re)definir la identidad de las participantes del perreo en algunos lugares de Medellín. en la noche urbana de Medellín.

En relación con el *performance* que se reitera en los lugares priorizados en mi estudio, durante el perreo serio, la invitación a bailar proviene, mayoritariamente, de los hombres hacia las mujeres. Aunque muchas de ellas manifiestan el deseo de subvertir esta norma e invitar ellas mismas a bailar a otros; sin embargo, se inhiben por la creencia de que una mujer activa en el campo erótico es percibida como sexualmente disponible (Illouz, 2020), lo cual no suele coincidir con su intencionalidad dentro de la experiencia del perreo que no es sexual sino de baile. Solo en una ocasión observé una subversión explícita de esta norma: dos mujeres invitaron a hombres a bailar, iniciando con una dinámica en sánduche y luego en pareja, dentro de un marco de perreo serio. Esta escena permitió desestabilizar la feminidad como pasiva o receptiva, sin romper del todo con la lógica heteronormativa del acontecimiento.

Antes de la invitación explícita, que generalmente se da mediante contacto físico como tocar manos, hombros o la cintura, suele haber un intercambio de miradas en el que ambas personas se inscriben dentro de los marcos de inteligibilidad de género -como hombres y mujeres aparentemente heterosexuales- (Butler, 1990 [2007]; 1993 [2022]). Esta mirada funciona como un mecanismo de negociación (Honneth, 2011) para minimizar la posibilidad de rechazo. Cuando la invitación es aceptada, se adopta la posición tradicional del *perreo serio*; cuando es rechazada, generalmente lo es de forma velada, mediante excusas o justificaciones que eviten herir emocionalmente al otro. Este tipo de estrategias interpersonales parece funcionar como una forma de cuidado de la afectividad colectiva (Bohns y DeVincent, 2019) en el espacio del perreo,

donde se busca mantener la validación social del grupo, siempre que no se hayan transgredido normas básicas de la interacción como tocar partes del cuerpo no participantes del perreo: senos, parte interna de la cadera, genitales o directamente tocar el culo con las manos.

Dentro del *perreo serio* en pareja, que remite a formas de baile heredadas de las danzas mulatas de Latinoamérica y el Caribe (Ulloa, 2005 [2014]) en las que se dio inicio a las modalidades de pareja enlazada (Quintero-Rivera, 2004; Quintero-Rivera, 2009), se observan dos posiciones predominantes: una minoritaria, en la que las parejas bailan frente a frente, y otra más prevalente, en la que la mujer se ubica de espaldas al hombre. La primera modalidad suele implicar un vínculo de intimidad o afectividad previa o que se construyó paulatinamente durante el baile, funcionando como un gesto de singularización dentro del contexto. La segunda -el perreo de espaldas- constituye el núcleo simbólico del perreo en Medellín y opera como vehículo central para la (re)definición identitaria de las mujeres que participan pues es este el que se constituye como un performance.

En esta interacción intersubjetiva se despliegan formas corporales diferenciadas según la posición ocupada. La posición delantera, reservada exclusivamente a las mujeres, encarna un saber/poder específico que se articula a través del movimiento. Por su parte, en la posición posterior predominan los hombres, aunque también puede ser ocupada por mujeres, particularmente dentro de grupos femeninos. Esta posición trasera implica un modo de interacción más rígido, centrado en el control de la propia movilidad corporal y en la atención dirigida al movimiento de la cadera de la persona al frente, connotando una forma de masculinidad (Bourdieu, 2000 [2022]).

En cambio, el rol anterior, asumido solo por mujeres, despliega un dominio de la interacción que se construye durante el baile. Allí se manifiesta un saber/poder en torno a la sensualidad y el erotismo entendidas como un conocimiento corporal que permite producir experiencias placenteras y compartirlas colectivamente mediante el movimiento (Lorde, 1984; Irigaray, 1985). Este rol, altamente connotado como femenino, visibiliza la forma en que las mujeres, históricamente asociadas a una relación más atenta con el cuerpo y las emociones (Hernando, [2012] 2022), encarnan y expresan un dominio del saber sensual dentro de la interacción bailable. No es casual, entonces, que todas las participantes de esta investigación coincidan en

afirmar que son las mujeres -y en específico las que ocupan el rol anterior- quienes dirigen las dinámicas del perreo de espaldas y construyen un aura erótica en dicho acontecimiento.

No obstante, este saber/poder no es absoluto ni escapa a los procesos de apropiación externa. Espacios como la discoteca Miranda, por ejemplo, capitalizan el dominio del baile exhibido por las mujeres mediante la producción y circulación de contenido audiovisual promocional, extrayendo un usufructo simbólico y económico de estas prácticas.

Este saber/poder, que permite a las mujeres asumirse como líderes de la interacción en el perreo, se concreta en prácticas performativas específicas. Desde el rol anterior, despliegan movimientos autoeróticos: se tocan las piernas y la cadera, mueven el pelo y marcan con intención el ritmo del movimiento del culo. Esta capacidad de experimentar la sensualidad en múltiples zonas del cuerpo contrasta con la representación del placer masculino, históricamente restringido a un solo órgano en el marco de una erotización falocentrada y heteronormada (Irigaray, 1985). Por ello, el rol anterior, vinculado a los constructos de la feminidad, habilita prácticas autoeróticas que se distribuyen en diversas partes del cuerpo.

En particular, el movimiento del culo se convierte en el epicentro del perreo debido a que es la parte con mayor movilidad, la que guía el ritmo de la pareja, donde se concentra el contacto físico con la cadera de quien está detrás, y sobre la cual recae la mirada. Sin embargo, este protagonismo es paradójico por ser tanto central como limitado por lo que convierte al culo en una zona liminal (Douglas, 2002) entendida como frontera entre lo público y lo privado, entre lo erótico y lo sexual. El culo de quien está en el rol anterior, aunque debe ser sentido y observado, no debe ser tocado con las manos. Así lo sostienen las mujeres participantes de la investigación, quienes argumentan que el respeto a esta regla es lo que permite que el perreo sea percibido como un baile sensual, de “vulgaridad legitimada”, y no como un acto sexual en sí mismo.

Pese a esta centralidad del saber sensual femenino, el dominio no es exclusivo. En el movimiento de las manos, por ejemplo, es quien ocupa el rol posterior quien propone los enlaces corporales y conduce el desplazamiento conjunto, lo cual le confiere también, y temporalmente, una capacidad de dirección en la interacción.

Más allá de ser una práctica de baile, el perreo serio en pareja constituye un acontecimiento performativo en el que las mujeres (re)definen su identidad desde el cuerpo en interacción. En

este marco, se configura un saber/poder sensual que las posiciona como sujetos activos de una experiencia erótica que desafía, de manera situada, algunos de los marcos hegemónicos de la feminidad. Como ya sabemos, este proceso de (re)definición identitaria se da en un contexto simbólico y material específico, que en Medellín se entretajan con una trama cultural compleja donde coexisten una tradición conservadora que regula el cuerpo femenino, un erotismo que fue autorizado en la danza solo si se efectuaba con rasgos también glamurosos (García, 2016) y una cultura narco históricamente lo ha mercantilizado (Perdomo, 2020). En este escenario contradictorio, la función social del perreo es habilitar una dislocación temporal de los mandatos normativos, permitiendo que las mujeres encarnen formas de ser que en la vida cotidiana suelen estar desautorizadas; aunque aún contenidas dentro de los márgenes de la heteronormatividad y la clase.

La transformación identitaria que acontece durante el perreo puede comprenderse, en términos postestructuralistas, como una práctica performativa pues es a través de la repetición de gestos, realizaciones y movimientos que las subjetividades se configuran situacionalmente (Butler, 1990 [2007]; Frith, 1996 [2003]). No se trata de una identidad estable ni coherente, sino de una que se construye en tensión, mediada por el contexto discursivo, material, sonoro e intersubjetivo en el que se inserta. En este sentido, la performatividad del perreo permite que las mujeres no solo visibilicen una sensualidad activa, sino que encarnen una experiencia de placer que opera como mecanismo de reapropiación y no únicamente de subordinación.

Esto último es relevante frente a los postulados del postfeminismo, que sostienen que las nuevas formas de valoración de las mujeres, basadas en la exhibición del cuerpo sensual y erotizado, constituyen una actualización de la lógica patriarcal bajo la apariencia del empoderamiento (McRobbie, 2009; Illouz, 2020). Según esta lectura, el deseo femenino sigue siendo estructurado por el mandato de agrandar y mostrarse deseable, lo que convierte al erotismo en una estrategia funcional al neoliberalismo que ha captado los campos románticos y de la sexualidad. No obstante, al tratarse de un análisis de un acontecimiento que sucede en Latinoamérica - específicamente Medellín- puedo aseverar desde una perspectiva decolonial que esta interpretación -que se origina en el norte global- resulta limitada a la hora de comprender el perreo y su función social. Como han señalado autoras como Lorde (1984), Lugones (2012) y Ferrera-Balanquet (2015), lo erótico ha sido sistemáticamente deslegitimado por el pensamiento

occidental y colonial, en tanto representa un saber vital que desafía la racionalidad como rasgo único y dominante asociado a “lo humano y el progreso” (Quintero-Rivera, 2009). En contraste, en muchas cosmologías afrodiaspóricas y originarias de Suramérica, el erotismo es una forma legítima de vínculo, placer y pertenencia (Ferrera-Balanquet, 2015). Desde esta mirada, la sensualidad que las mujeres despliegan en el perreo puede leerse no como subordinación, sino como resistencia y reapropiación de un saber/poder históricamente expropiado.

En este sentido, el perreo se vuelve un escenario de una ambivalencia fértil, pues aunque se inscribe en dinámicas culturales de hipersexualización, también posibilita formas de experimentación subjetiva que no niegan la contradicción, sino que la habitan. En el perreo, las mujeres experimentan el cuerpo no como objeto de vigilancia o instrumentalización, sino como medio para la experiencia erótica compartida. Esta vivencia de libertad no se sostiene en la individualidad, sino en la interacción social y placentera con otros cuerpos.

De manera muy similar, en el análisis sobre el Ballet de Colombia de Sonia Osorio, García (2016) plantea que:

el éxito de los grupos de danza folclórica se mide en la capacidad que tengan de elaborar un repertorio de bailes que logren orientar en las personas la experiencia encarnada de la Nación o la región a lo largo del tiempo [...], ayudando a configurar, experimentar y percibir como una totalidad, en este caso ‘la Nación’ y ‘la región’, el universo social recientemente fragmentado por contradicciones internas. (p. 243)

Aunque el perreo es un acontecimiento distinto, de baile e interacciones espontáneas entre los participantes sin divisiones entre público y bailarines profesionales, esta idea resulta sugerente porque permite pensar cómo también en su dimensión encarnada de la música se articulan tensiones socioculturales que no desaparecen, pero que en la práctica del baile se experimentan de manera integrada en la vivencia colectiva.

Además, desde una perspectiva neurocognitiva, es posible entender cómo la música y el baile generan una experiencia sensorial intensa que no es solo simbólica, sino también corporal. Como señala Díaz (2020), el arte funciona como una simulación estética que permite al cerebro experimentar emociones genuinas en un contexto seguro. En el perreo, la mimesis y la emulación que se activan a través del ritmo y el movimiento permiten a las mujeres explorar

discontinuidades en su identidad -aun cuando estén en tensión con sus marcos sociales habituales- sin experimentar disonancia o amenaza de exclusión social. Esto explica, en parte, por qué muchas de las participantes de este estudio afirman sentirse más seguras, capaces y libres durante el perreo que en otros espacios de su vida cotidiana.

En definitiva, el perreo constituye una práctica abigarrada donde convergen estructuras de poder heteronormado y saberes corporales y afectivos que permiten a las mujeres (re)significar su feminidad fuera de los márgenes de la respetabilidad moderna-colonial. Su performatividad encarna tanto los mandatos de visibilidad que impone el neoliberalismo del capital sexual, como la posibilidad de articular saberes corporales que escapan a la lógica binaria de sumisión o empoderamiento -aunque permanecen dentro de los marcos de la norma menos flexibilizada: la heteronormatividad-. En esta ambigüedad fértil, las mujeres construyen subjetividades múltiples, capaces de sostenerse en la contradicción, de redefinir su erotismo como saber vital y de habitar, desde el cuerpo y el ritmo del reggaetón, nuevas formas de ser en el mundo.

#### **4.2 Aprendizajes como investigadora del perreo**

Realizar esta investigación en torno al perreo supuso para mí una serie de aprendizajes significativos como investigadora. Uno de los principales retos fue de carácter metodológico pues el describir el performance del perreo, bajo un modelo etnográfico focalizado aplicado a las experiencias de baile espontáneo, me llevó a construir una guía de observación inédita que me permitiera ordenar las prácticas y gestos reiterativos durante el acontecimiento. Dado que existen muy pocos referentes sobre guías o procesos de observación etnográfica para este tipo de expresión corporal y que los existentes estaban formulados, en su mayoría, para el estudio del baile de la salsa, cuya función social es distinta en Colombia, me vi en la necesidad de ser flexible metodológicamente y permitir que fueran las particularidades del perreo las que moldearan mi enfoque, en lugar de imponerle categorías externas que no se ajustaban a sus singularidades situadas en Medellín.

Además, llevar a cabo esta investigación sin respaldo económico institucional fue un desafío constante. Acceder a las discotecas y cubrir los costos logísticos para garantizar la participación de las mujeres en los grupos focales supuso un esfuerzo importante. Sin embargo, en medio de estas dificultades, encontré aliados clave como Alejandro Cardona, de Perro Negro, quien se ofreció a contribuir con pases dobles para incentivar la participación de las mujeres. Este tipo de

apoyos evidenció que, a pesar de la escasa acogida académica -donde incluso algunas propuestas que hice sobre ponencias fueron rechazadas o condicionadas a modificar sus títulos para evitar aludir directamente al reggaetón-, sí hallé una recepción abierta y entusiasta en sectores sociales y culturales. Medios como: El País, El Colombiano, Confluencia, y podcasts como Cinco Estrellas, Profe Mauxy y Conecta con Sentido, facilitaron la divulgación progresiva de mis avances, lo que fortaleció la confianza tanto de las discotecas como de las mujeres que participaron en el estudio.

Durante el proceso investigativo, el contexto colombiano también me enfrentó a coyunturas que transformaron profundamente mi experiencia como investigadora. Dos momentos fueron especialmente relevantes; el debate en torno a la canción Perra de Tokischa y J Balvin en 2022, y la controversia suscitada en 2024 con +57, interpretada por varios exponentes del género. Lejos de frenar mi investigación, estas polémicas avivaron mi interés, ya que en ellas se volvieron tangibles muchas de las tensiones simbólicas y discursivas que había venido rastreando, tanto en la literatura académica como en la opinión pública. A partir de esos momentos entendí que mi apuesta iba más allá de concluir una tesis doctoral en humanidades: se trataba también de intervenir en un debate cultural urgente, con herramientas que visibilizaran la complejidad y riqueza simbólica del reggaetón y el perreo, como claves para comprender las condiciones sociales contemporáneas de las ciudades latinoamericanas y particularmente de Medellín.

En el plano teórico, mi investigación también me confrontó con tensiones. Si bien las teorías postestructuralistas y de género del norte global fueron fundamentales para abrir preguntas sobre la subjetividad y el cuerpo, y eran las perspectivas en las que más inmersa me encontraba por la visibilidad que tienen a nivel académico. En el transcurso del análisis percibí sus límites para abordar las particularidades del perreo en mi contexto. Fue así como llegué a las teorías decoloniales del erotismo, y las perspectivas críticas sobre la racialización de la cultura y el baile, las cuales resultaron reveladoras y potentes para pensar desde otras sensibilidades.

Esta transición teórica no fue solamente un giro conceptual, sino una vivencia encarnada de aquello que promueven las epistemologías cualitativas situadas, eso de permitir que las teorías emerjan del fenómeno investigado, en lugar de forzar que la realidad encaje en marcos predefinidos.

En conjunto, este proceso investigativo me transformó profundamente. Al evitar posturas binarias sobre si el reggaetón o el perreo eran “buenos” o “malos”, pude ampliar mi propia mirada y comprender mejor mis propias contradicciones. Investigar el perreo no solo me permitió pensar de manera más crítica y compleja mi contexto social, sino que también me ayudó a mirarme con más compasión y profundidad como mujer que habita este territorio. Esta tesis, en ese sentido, no solo es un trabajo académico, sino el testimonio de una transformación subjetiva y política de la investigadora.

#### **4.3 Limitaciones del estudio y oportunidades de continuidad.**

Esta investigación, que desarrollo entre los años 2021 y 2025, es relevante en el campo académico colombiano al constituirse como la primera tesis doctoral centrada exclusivamente en el fenómeno del reggaetón y, específicamente, en el acontecimiento del perreo. Su realización en Medellín, una ciudad emblemática en la configuración global de este género plantea la posibilidad de consolidar el estudio del reggaetón y sus prácticas como un nuevo campo dentro de la academia nacional. Dada la complejidad del fenómeno, que articula múltiples dimensiones como una audiencia diversa, una comunidad que perrea en distintos sectores sociales, una industria cultural en expansión y una creciente articulación con instancias estatales y medios de comunicación, su abordaje demanda un enfoque necesariamente crítico e interdisciplinar. En este sentido, el reggaetón en Medellín no solo se presenta como un fenómeno musical, sino también como un motor económico y cultural que encierra tanto oportunidades como desafíos para la comprensión del presente urbano latinoamericano.

No obstante, este estudio también encuentra limitaciones propias de todo trabajo situado. Aunque en él logro evidenciar tendencias en las concepciones sobre el perreo, su función social y los performances corporales que lo configuran, los hallazgos no son generalizables a todos los contextos en los que se escucha reggaetón en la ciudad. El trabajo de campo se concentró en un tipo específico de escenario: discotecas donde predomina una experiencia heteronormada del perreo y la experiencia de las mujeres que acuden a ellas. Esto deja fuera otros espacios donde la música también tiene una presencia significativa, como los conciertos masivos, las fiestas barriales abiertas o las discotecas LGBTIQ+, las cuales suelen operar como espacios más sectorizados, especialmente en una ciudad donde persisten fuertes dinámicas de heteronormatividad -tal y como se evidenció en esta pesquisa-. Esta delimitación metodológica

invita a futuras investigaciones a explorar cómo varían las formas de apropiación del perreo en contextos distintos, y cómo se reconfiguran sus significados según los códigos propios de cada espacio.

Asimismo, sería especialmente pertinente indagar cómo en estos otros escenarios se tensan o transforman las lógicas que, en los espacios estudiados, sostuvieron la matriz de inteligibilidad heterosexual, incluyendo los mecanismos de regulación performativa, los límites impuestos a la iniciativa corporal y las sanciones simbólicas a quienes se desenmarcan del binarismo.

Asimismo, en el presente estudio centré mi mirada en la experiencia de mujeres, mayoritariamente de sectores populares y medios, lo cual fue valioso para comprender ciertos matices de clase, pero resultó insuficiente para abordar en profundidad la diversidad de experiencias atravesadas por otros ejes que inciden de forma profunda en los procesos de subjetivación como en de la racialización. En este sentido, una línea de continuidad posible sería profundizar y enfatizar en el enfoque interseccional a partir de estudios que acojan en mayor volumen las voces y experiencia de mujeres racializadas, con el fin de complejizar aún más la comprensión de los sentidos, límites y potencias del perreo como performance que (re)define la identidad. De igual modo, incluir las experiencias de hombres que perrean permitiría contrastar y complementar los hallazgos aquí presentados, especialmente en lo que respecta a la negociación de normas de género, el erotismo, la afectividad y el poder en los perreaderos de Medellín.

También sería valioso incluir sistemáticamente la experiencia de personas identificadas como no heterosexuales, dado que mi estudio las observaciones participantes revelaron que sus posibilidades de actuación y participación se veían restringidas por los marcos heteronormativos de los espacios estudiados. Explorar estas vivencias permitiría comprender como operan y desafían los marcos de la heteronormatividad la gramática de género en contextos donde se amplía la legibilidad de ciertos cuerpos y performances.

Por último, el diseño metodológico de esta investigación, particularmente el dispositivo del Etnoperreo, abre también posibilidades para ser replicado y adaptado en otras ciudades del país o incluso en otras regiones del mundo. Esto permitiría identificar variaciones contextuales en el acontecimiento del perreo, mostrando cómo las formas de apropiación del reggaetón se transforman según los marcos históricos, culturales y materiales de los territorios en los que se inscribe. Así, esta investigación no solo traza un punto de partida, sino que busca habilitar

nuevas rutas para continuar pensando el reggaetón y el perreo como fenómenos culturales profundamente anclados en las tensiones y contradicciones de nuestras sociedades contemporáneas. En esta misma línea, futuras adaptaciones del Etnoperreo podrían incorporar enfoques que permitan captar no solo las reiteraciones normativas -los performances-, sino también aquellas prácticas sutiles, discontinuas o emergentes que, aun sin constituirse como subversiones generalizadas, abren fisuras en la gramática dominante del género; de este modo sería posible registrar formas incipientes de identidad que, en este estudio, no alcanzaron una densidad suficiente para consolidarse como tendencias analíticas.

## Referencias

- Andréu Abela, J., & Pérez Corbacho, A. M. (2009). Procesos de investigación interactivos sobre sentimientos de identidad en Andalucía mediante teoría fundamental [57 párrafos]. *Foro Cualitativo Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 10(2), Art. 18. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0902187>
- Angel, K. (2021). *El buen sexo mañana. Mujer y deseo en la era del consentimiento*. Alpha Decay.
- Amorós, C. (2000). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*. Cátedra.
- Araüna, N., Tortajada, I., & Figueras-Maz, M. (2020). Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Subverting Machismo through ‘Perreo’. *Young*, 28(1), 32-49. <https://doi.org/10.1177/1103308819831473>
- Araujo, K. y Prieto, M. (Eds.). (s.f.). *Estudios sobre sexualidades en América Latina* (pp. 253-258). FLACSO Ecuador.
- Báez, J. (2006). ‘En mi imperio’: Competing Discourses of Agency in Ivy Queen’s Reggaetón”. *Centro Journal*, 18(2), 63-81. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37718204>
- <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/49990>
- Baker, G. (2009). The Politics of Dancing. En R. Z. Rivera, W. Marshall y D. Pacini Hernandez (Eds.), *Reggaeton* (pp. 165-199). Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822392323-009>
- Baker, G. (2010). Reguetón a lo cubano: ¿una agresión a la cultura nacional? *Ensayos. Historia y Teoría Del Arte*, 16, 148–165.
- Baker, G. (2011). *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*. Duke University Press Books.
- Balza Múgica, I. (2014). Los feminismos de Spinoza: corporalidad y renaturalización. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (63), 13–26. <https://doi.org/10.6018/daimon/199491>
- Bataille, G. (1989). *El erotismo*. Editorial Tusquets.

- Bautista, N. P. (2011). *Proceso de la investigación cualitativa*. Manual Moderno.
- Bauman, Z. (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. Akal.
- Bauman, Z. (2007a). *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2007b). *Amor líquido*. Fondo de Cultura Económica.
- Bernand, C. (2014). Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX). *Historia Crítica*, 1(54), 21-48.  
<https://doi.org/10.7440/histcrit54.2014.02>
- Betrián Villas, E., Galitó Gispert, N., García Merino, N., Jové Monclús, G., & Macarulla García, M. (2013). La triangulación múltiple como estrategia metodológica. *REICE. Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 11(4), 5-24.
- Blacking, J. (1974). *How Musical Is Man?*. University of Washington Press.
- Blanco, D. A. (2018). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica, identidad y cultura continental*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Blanning, T. (2011). *El triunfo de la música: los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad* (A. Orús Tejedor, Trad.). Acanalado. (Obra original publicada en 2008)
- Blaukopf, K. (1998). *Sociología de la música*. Real Musical.
- Bohns, V. K., & DeVincent, L. A. (2019). Rechazar insinuaciones románticas no deseadas es más difícil de lo que los pretendientes creen. *Social Psychological and Personality Science*, 10(8), 1102-1110. <https://doi.org/10.1177/1948550618769880>
- Bourdieu, P. (2022). *La dominación masculina* (C. Dewes, Trad.). Anagrama. (Obra original publicada en 2000)
- Boyle, J. S. (2003). Estilos de etnografía. En J. M. Morse (Ed.), *Asuntos críticos en los métodos de investigación cualitativa* (pp. 260-282). Editorial Universidad de Antioquia.
- Briones, G. (1996). *Epistemología de las ciencias sociales*. Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior [ICFES].
- Butler, J. (1990/ 2007). *El género en disputa* (M. T. del Amo, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1990)
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.

- Butler, J. (1993/2022). *Cuerpos que importan* (A. Bixio, Trad.). Editorial Planeta. (Obra original publicada en 1993)
- Caicedo Terán, S. I. (2014). La sexualidad y la reproducción humana en el proceso de secularización. Colombia: décadas de 1960 y 1970. *Revista Colombiana de Sociología*, 37(1), 177-191.
- Caillois, R. (1986). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Fondo de Cultura Económica.
- Carey, M. A. (2003). El efecto del grupo en los grupos focales: planear, ejecutar e interpretar la investigación con grupos focales. En J. M. Morse (Ed.), *Asuntos críticos en los métodos de investigación cualitativa* (pp. 262-282). Editorial Universidad de Antioquia.
- Carpio-Jiménez, L., Cumbicos-Ruilova, J., & Puertas-Hidalgo, R. (2022, junio). *Videos musicales de reggaetón en YouTube: políticas sobre estereotipos de género* [Ponencia]. XVII Congreso Ibérico de Sistemas y Tecnologías de la Información (CISTI), Madrid, España.
- Carreño, M. A., & Cuervo y Barreto, R. (2016). *Nociones de urbanidad y buenas maneras*. Ministerio de cultura: Biblioteca Nacional de Colombia. (Obra original publicada en 1812)
- Castro-Aniyar, D. (2020). Champetúo: la lucha del imaginario delictivo por el capital simbólico en las raíces del Reggaetón. *Ciencia Política*, 15(30), 167-193.
- Chalk, L. (2022). Representing reggaeton through fans' online community archives. *Transformative Works & Cultures*, 37, 23. <https://doi.org/10.3983/twc.2022.2123>
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299.
- Martín Criado, E. (2014). Mentiras, inconsistencias y ambivalencias. Teoría de la acción y análisis de discurso. *Revista Internacional de Sociología*, 72(1), 115-138. <https://doi.org/10.3989/ris.2012.07.24>
- CubaSi. (2011, 29 de julio). *Analizan parlamentarios imagen de la mujer en el video clip cubano*. <https://www.cubasi.cu/es/cubasi-noticias-cuba-mundo-ultima-hora/item/2385-analizan-parlamentarios-imagen-de-la-mujer-en-el-video-clip-cubano>

- Daniel, Y. (1995). *Rumba: dance and social change in contemporary Cuba*. Indiana University Press.
- De la Cadena, M. (2000). *Indigenous mestizos: The politics of race and culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Duke University Press.
- De Miguel, A. (2015). *Neoliberalismo sexual: El mito de la libre elección*. Ediciones Cátedra.
- De Toro, Ximena. 2011. “ ‘Métele con candela pa’ que todas las gatas se muevan’. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón”. *Revista Punto Género* 1. <https://doi.org/10.5354/2735-7473.2011.16824>.
- Dee, E. (2003). *Censurarme* [Canción]. En *Doce Discípulos*. Grabadora.
- Díaz del Castillo, B. (1982). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo" C.S.I.C. (Obra original escrita entre 1496 y 1584)
- Díaz, J. L. (2020). *La recreación estética: arte, conciencia y cerebro* [Conferencia]. Universidad Autónoma de México. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CLChnL0eizw>
- Díaz-Fernández, S. (2021). Subversión, postfeminismo y masculinidad en la música de Bad Bunny. *Revista de Investigaciones Feministas*, 12(2), 663-675.
- Dixon-Román, E., & Gomez, W. (2012). Cuban youth culture and receding futures: hip hop, reggaetón and pedagogías marginal. *Pedagogies*, 7(4), 364–379. <https://doi.org/10.1080/1554480X.2012.716212>
- Douglas, M. (2002). *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Editorial Siglo XXI.
- El Colombiano. (2020, 9 de enero). *20 años para recordar 20 conciertos en Medellín*. <https://www.elcolombiano.com/entretenimiento/medellin-recibio-a-los-mas-grandes-de-la-musica-KH12262019>
- El País. (2017, 6 de septiembre). *Mira cómo se ha extendido el reggaetón en el mundo*. [https://verne.elpais.com/verne/2017/09/05/mexico/1504647278\\_137441.html](https://verne.elpais.com/verne/2017/09/05/mexico/1504647278_137441.html)
- El Tiempo. (2023, 23 de octubre). *El turismo en Medellín sigue batiendo récords*. Recuperado el 18 de agosto de 2024 de <https://eltiempo.com/mas-contenido/el-turismo-en-medellin-sigue-batiendo-records-819838>

- Escobar Fuentes, S., & Montalbán Peregrín, M. (2021). Relaciones de género en el discurso del reggaetón entre adolescentes. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 21(3), 1-20. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2960>
- Espinosa Miñosa, Y. (2015). El futuro ya fue: una crítica a la idea del progreso en las narrativas de liberación sexo-genéricas y queer identitarias en Abya Yala. En R. M.
- Ferrera-Balanquet (Comp.), *Andar Erótico Decolonial* (pp. 25-46). Ediciones del Signo.
- Espinal, L. F. (2021, 11 de octubre). ¿Por qué insistimos en pedirle al reggaetón que sea lo que ni los más instruidos han podido ser? *Al Poniente*. <https://alponiente.com/por-que-insistimos-en-pedirle-al-reggaeton-que-sea-lo-que-ni-los-mas-instruidos-han-podido-ser/>
- Espinal, L. F., Díaz-Fernández, S., & Orejuela, J. (2024). Tendencias investigativas sobre el reggaetón y horizontes de conocimiento futuro de un fenómeno sociocultural en expansión. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 37, 415-444. <https://doi.org/10.5209/cmib.99810>
- Ferrera Balanquet, R. M. (2015). Navegar rutas decoloniales rumbo a relatos de origen karibeños. En R. M. Ferrera Balanquet (Comp.), *Andar erótico decolonial* (pp. 47-89). Ediciones del Signo.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Ediciones Morata S.L.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la Sexualidad, La voluntad de saber* (U. Guiñazú, Trad.). Siglo Veintiuno Editores. (Obra original publicada en 1973)
- Foucault, M. (1992). *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France (1975-1976)* (M. González García, Trad.). Siglo XXI.
- Foucault, M. (2012). *El orden del discurso* (A. J. Álvarez, Trad.). Tusquets. (Obra original publicada en 1970)
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall & P. du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-214). Amorrortu. (Obra original publicada en 1996)
- Frith, S. (1998). *Performing rites: on the value of popular music*. Harvard University Press. (Obra original publicada en 1996)
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal: Economía y políticas de la diseminación*. Fondo de Cultura Económica.

- García, M. T. (2016). *La fémina y la danza como experiencia de Nación*. [Doctorado en Antropología] Universidad Nacional de Colombia  
<http://www.bdigital.unal.edu.co/52254/>.
- Gallucci, M. (2008). Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton. *Opción*, 24(57), 84-100.
- Geertz, C. (1973). La interpretación de las culturas (A. L. Bixio, Trad.; Duodécima reimpresión). Editorial Gedisa, edición 2003.
- Gill, R. (2007). Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147–166. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>
- Gill, R. (2008). Empowerment/sexism: Figuring female sexual agency in contemporary advertising. *Feminism & Psychology*, 18(1), 35-60.
- Goldman, D. (2017). Walk Like a Woman, Talk Like a Man: Ivy Queen’s Troubling of Gender. *Latino Studies*, 15(4), 439-457. <https://doi.org/10.1057/s41276-017-0088-5>
- Guber, R. (2016). *La etnografía: Método, campo y reflexividad* (1.ª ed.). Siglo Veintiuno Editores.
- Hakim, C. (2010). Feminism, Capitalism and the Erotic Capital. *Sociology*, 44(4), 709-724.
- Han, B.-C. (2017). *La agonía del eros*. Editorial Herder.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra S.A.
- Harding, S. (1996). *Ciencia y feminismo*. Editorial Morata.
- Hernando, A. (2022). *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Traficantes de sueños. (Obra original publicada en [2012])
- Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento: Por una gramática moral de los conflictos sociales* (J. Muñoz, Trad.). Crítica.
- Honneth, A. (2011). Invisibilidad. Sobre la epistemología moral del ‘reconocimiento’. En *La sociedad del desprecio* (pp. 113-139).
- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor*. Katz.
- Illouz, E. (2014a). *El futuro del alma y la creación de estándares emocionales*. Katz.

- Illouz, E. (2014b). *Erotismo de autoayuda: Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden románticos*. Katz.
- Illouz, E. (2020). *El fin del amor: una sociología de las relaciones negativas*. Buenos Aires: Katz.
- Illouz, E., & Kaplan, D. (2020). *El capital sexual en la Modernidad Tardía*. Herder.
- Irigaray, L. (1985). *This sex which is not one*. Cornell University Press.
- JFR [@Clubperronegro]. (2024, 14 de abril). *Antología de Puerto Rico, historia de la palabra perreo* [Post]. Instagram.  
[https://www.instagram.com/p/C5v3pbiugmU/?hl=es&img\\_index=3](https://www.instagram.com/p/C5v3pbiugmU/?hl=es&img_index=3)
- Jaramillo, J. G. (2019). *¿Por qué las letras del caribe ya no suenan? El reggaetón y sus posibilidades literarias* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Pontificia Universidad Javeriana.
- Jiménez, F. (2009). (W)rapped in Foil: Glory at Twelve Words Per Minute. En R. Z. Rivera, W. Marshall y D. Pacini Hernandez (Eds.), *Reggaeton* (pp. 229-251). Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822392323-012>
- Koselleck, K. (1993). Historia conceptual e historia social. En *Futuro pasado* (pp. 105-173). Paidós.
- Lavielle-Pullés, L. (2014). Del horror a la seducción. Consumo de reguetón en la conformación de identidades musicales juveniles. *Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 12(2), 112-128.
- Law, J. (2004). *After Method Mess in social science research*. Routledge.
- Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Ediciones Capitán Swing.
- Liska, M. (2015). *Etnografía intersubjetiva. Biografía personal y políticas del conocimiento en las investigaciones sobre baile*. Web  
[https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/CONICETDig\\_1e411cb7024a0eb5372a41b4f7d6a15f](https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/CONICETDig_1e411cb7024a0eb5372a41b4f7d6a15f)
- Liska, M. (2018). *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Editorial Milena Caserola.
- Liska, M. (2023). Mi culo es mío: políticas de género y significaciones recientes de las eróticas de baile, del meneaíto al twerking. *IASPM Journal*, 13(2), 74-106.  
[https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2023\)v13i2.6sp](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2023)v13i2.6sp)

- Liska, M. (2024). *Mi culo es mío, mujeres que bailan como se les canta*. Editorial Gourmet Musical.
- Loola, P. (2022, 8 de septiembre). Por qué el perreo se ha convertido en una reivindicación feminista. *Ethic*. <https://ethic.es/2022/09/por-que-el-perreo-se-ha-convertido-en-una-reivindicacion-feminista/>
- López-Cano, R. (2015). Mexican Sonideros: alternative bodies on streets. *In Mediaciones de la comunicación* 10: 145-155. <https://www.redalyc.org/pdf/5897/589769663011.pdf>
- López de Arenosa, E. (2014). *El arte y su recepción*. DEDICA.
- Lucio, M. (2023). El cuerpo del revés: los “culos protagonistas” de la danza del twerk. *Cuadernos De antropología Social*, (57), 95-110. <https://doi.org/10.34096/cas.i57.12595>
- Lugones, M. (2012). Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples. En P. Montes (Ed.), *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 129-140). La Creativa. Recuperado de: <http://catolicasbolivia.org/wp-content/uploads/2017/09/trab.-pensando-los-feminismos-en-bolivia.pdf#page=129>
- Lynne, J. (1988a). *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. University of Chicago Press.
- Lynne, J. (1988b). *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. University of Chicago Press.
- Marchiano, M., & Martínez, I. C. (2017). Interacciones durante el baile social: el rol de los procesos de percepción-acción en la producción participativa de sentido. *Epistemus. Revista De Estudios En Música, Cognición Y Cultura*, 5(1), 9–33. <https://doi.org/10.21932/epistemus.5.3603.1>
- Marshall, W. (2009). From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization. En R. Z. Rivera, W. Marshall y D. Pacini Hernandez (Eds.), *Reggaeton* (pp. 17-76). Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822392323-002>
- Marshall, W., Rivera, R. Z., & Pacini Hernandez, D. (Eds.). (2009). *Reggaeton*. Duke University Press.
- Martín Criado, E. (2014). Mentiras, inconsistencias y ambivalencias. Teoría de la acción y análisis de discurso. *Revista Internacional De Sociología*, 72(1), 115–138. <https://doi.org/10.3989/ris.2012.07.24>

- Martínez, D. A. (2014). Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género. *El Cotidiano*, (186), 68-63.
- Martínez, S. (2022). A vueltas con el reggaeton: polémicas feministas en torno a las músicas latinas en España. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 26. <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/10-silvia-reggaeton.pdf>
- Martínez-Jiménez, L. (2021). Postfeminismo neoliberal: una propuesta de (re)conceptualización desde los estudios culturales feministas. *Investigaciones Feministas*, 12(2), 371-382. <https://doi.org/10.5209/infe.73049>
- Martínez-Salgado, C. (2012). El muestreo en investigación cualitativa: principios básicos y algunas controversias. *Ciência & Saúde Coletiva*, 17(3), 613–619. <https://doi.org/10.1590/S1413-81232012000300006>
- McClary, S. (1997). Música y cultura de jóvenes: la misma historia de siempre. *A contratiempo*, (9), 12-21.
- McClary, S. (2021). *Cadencias femeninas: música, género y sexualidad*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. (Obra original publicada en 1991)
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. SAGE.
- Meiksins, E. W. (1983). El concepto de clase en E. P. Thompson. *Revista Cuadernos Políticos*, (36), 87-105.
- Mignolo, W. (2015). Prefacio. En R. M. Ferrera Balanquet (Comp.), *Andar erótico decolonial* (pp. 9-12). Ediciones del Signo.
- Molloy, S., & Irwin, R. M. (Eds.). (1998). *Hispanisms and Homosexualities*. Duke University Press.
- Morad, M. (2016). Queering the Macho Grip: Transgressing and Subverting Gender in Latino Music and Dance. *Ethnologie Francaise*, 161(1), 103–114. <https://doi.org/10.3917/ethn.161.0103>
- Moreno Cardozo, B. del R. (1995). Los juegos y los hombres, la máscara y el vértigo. *Revista Colombiana de Psicología*, (4), 161–162. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia/article/view/15933>

- Moreno Figueroa, M. (2010). Distributed intensities: Whiteness, mestizaje and the logics of Mexican racism. *Ethnicities*, 10(3), 387-401.  
<https://doi.org/10.1177/1468796810372305>
- Morse, J. M. (1995). La importancia de la saturación. *Sage Social Science Collection*, 5, 147-149. <https://doi.org/10.1177%2F104973239500500201>
- Morse, J. M. (2003). Emerger de los datos: los procesos cognitivos del análisis en la investigación cualitativa. En J. M. Morse (Ed.), *Asuntos críticos en los métodos de investigación cualitativa* (pp. 29-52). Editorial Universidad de Antioquia.
- Mykhalonok, M. (2020). The World Capital of Reggaeton: Verbal Framing of Medellín in Online Media Discourse. *Ricercare*, 13, 56–71.  
<https://doi.org/10.17230/ricercare.2020.13.3>
- Negrón-Muntaner, F., & Rivera, R. (2009). Nación reggaetón. *Nueva Sociedad*, (Nº 223), 29-38.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Grupo Editorial Norma.
- Olivos, N., & Norma, S. (2022). Repensar las relaciones sociales en la etnografía: una aproximación desde el enfoque relacional. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (48), 105-128. <https://doi.org/10.7440/antipoda48.2022.05>
- Ordoñez Alcantar, J. F. (2020). *Pa'que explote la culosfera: El perreo como contradispositivo y tecnología del género y la sexualidad (CDMX): Una semiótica del culo* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. TESIUNAM.  
<https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000802527>
- Ownby, J. (2023, 19 de noviembre). Bienvenido a Perro Negro, el templo del perreo. *El País*. <https://elpais.com/america-colombia/2023-11-19/bienvenido-a-perro-negro-el-templo-del-perreo.html>
- Perdomo Colina, H. E. (2020). *Los discursos de la feminidad y la masculinidad contruidos desde las participantes en el reinado nacional de belleza en Colombia de 1934 a 2018* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid.  
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/692181>
- Pink, S., & Morgan, J. (2013). *Short-term ethnography: Intense routes to knowing*. *Symbolic Interaction*, 36(3), 351–361.

- Proantioquia y Comfama. (2023). *Medellín musical. Industria y ecosistema de la música. Reporte*. <https://www.proantioquia.org.co/system/files/2024-09/docuprivados/REPORTE%20DE%20INDUSTRIA%20MUSICAL.pdf>
- Pujal, M. (2004). La identidad. En T. Ibáñez (Ed.), *Introducción a la psicología social* (pp. 93-138). Editorial UOC.
- Quintero Rivera, Á. (1998). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Siglo XXI Editores.
- Quintero Rivera, Á. (2004). Los modales y el cuerpo: Clase, raza y género en la etiqueta de baile. En W. Ansaldi (Coord.), *Calidoscopio latinoamericano* (pp. 395-423).
- Quintero Rivera, Á. (2009). *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*. Editorial Iberoamericana.
- Real Academia Española. (2023). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed., versión 23.7 en línea). <https://dle.rae.es/perreo#otras>
- Rivera, P. R. (2011). “Tropical Mix”: Afro-Latino Space and Notch’s Reggaeton. *Popular Music & Society*, 34(2), 221–235. <https://doi.org/10.1080/03007766.2010.510920>
- Rivera-Rideau, P. (2013). 'Cocolos Modernos': Salsa, Reggaetón, and Puerto Rico's Cultural Politics of Blackness. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 8(1), 1-19. [<https://doi.org/10.1080/17442222>].
- Rivera-Rideau, P. R. (2015). *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*. Duke University Press Books.
- Rodas, S. (2021). *Materiales inestables*. Editorial Liliputenses.
- Sacks, O. (2007). *Musicofilia: Relatos de la música y el cerebro* (D. González Raga, Trad.). Anagrama.
- Samponaro, P. (2009). “Oye mi canto” (“Listen to My Song”): The History and Politics of Reggaeton. *Popular Music & Society*, 32(4), 489–506. <https://doi.org/10.1080/03007760802218046>
- Sandoval Acosta, G., & Suaza Vargas, M. (2009). *Soñé que soñaba: una crónica del movimiento feminista en Colombia de 1975 A 1982* [reseña]. Universidad del Valle, Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad.

- Segato, R. (2007). *La nación y sus otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Prometeo Libros.
- Sen, A. (2007). *Identidad y violencia, la ilusión del destino*. Katz Editores.
- Singer, M. (1955). The Cultural Pattern of Indian Civilization: A Preliminary Report of a Methodological Field Study. *The Far Eastern Quarterly*, 15(1), 23–36.  
<https://doi.org/10.2307/2942100>
- Skeggs, B. (1997). *Mujeres respetables: clase y género en los sectores populares*. Ediciones UNGS.
- Skeggs, B. (2004). Exchange, Value and Affect: Bourdieu and ‘The Self’. *The Sociological Review*, 52(2\_suppl), 75-95. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2005.00525.x>
- Soto, A. A. (2016). *El reguetón: historia y evolución musical en Medellín* [Trabajo de grado para optar al título de licenciado en música de la Universidad de Antioquia].
- Spotify. (2021). *LOUD* [Grabado por Ivy Queen]. Podcast.
- Sterne, J. (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11hpi6z>
- Stocking, G. (2003). La magia del etnógrafo. El trabajo de campo en la antropología británica desde Taylor a Malinowski. En H. M. Velasco Mailló, F. J. García Castaño y Á. Díaz de Rada (Eds.), *Lectura de antropología para educadores. El ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar* (pp. 43-93). Trotta.
- Suárez, J. C. (2021). *Celebración del Poema* [Tesis doctoral en Humanidades EAFIT]. Editorial EAFIT.
- Suaza-Vargas, M. C. (2008). *Soñé que soñaba*. Agencia AECID.
- Torres, N. G. (2012). Hearing the Change: Reggaeton and Emergent Values in Contemporary Cuba. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 33(2), 227–260.
- Trundle, C., & Phillips, T. (2023). Defining focused ethnography: Disciplinary boundary-work and the imagined divisions between ‘focused’ and ‘traditional’ ethnography in health research – A critical review. *Social Science & Medicine*, 332, 116108.
- Ulloa, A. (2005). *El baile: un lenguaje del cuerpo*. Secretaría de Cultura y Turismo del Valle del Cauca.

- Ulloa, A. (2014). El tiempo y el espacio, el cuerpo y el lenguaje: otra aproximación a la cultura popular. *Nexus*, (15). <https://doi.org/10.25100/nc.v0i15.728>
- Valdivia del Rio, M. F. (2008). Sacudiendo el yugo de la servidumbre: mujeres afroperuanas esclavas, sexualidad y honor mancillado en la primera mitad del siglo XIX. En K. Araujo y M. Prieto (Eds.), *Estudios sobre sexualidades en América Latina* (pp. 253-258). FLACSO Ecuador.
- Vila, P. (2002). *Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos*. Ministerio de Cultura.
- Vincent, D. (2020). *Una historia de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Viñuela, L. (2021). Si no puedo bailar, no es mi revolución. Tensiones de género en el reguetón en España. En M. López-Pelaez (Ed.), *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad* (pp. 145-166). UJA Editorial.
- Viveros Vigoya, M. (2000). *Dionisios negros: sexualidad, corporalidad y orden racial en Colombia*. Recuperado de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/57932>
- W Radio. (2021, 20 de octubre). *Tokischa: la verdadera autora de 'Perra', la polémica canción de J Balvin*. [https://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/tokischa-la-verdadera-autora-de-perra-la-polemica-cancion-de-j-balvin/20211020/nota/4172492.aspx?utm\\_medium=Social](https://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/tokischa-la-verdadera-autora-de-perra-la-polemica-cancion-de-j-balvin/20211020/nota/4172492.aspx?utm_medium=Social)
- Werning, I. (2025, 25 de marzo). Las Pelilargas: La resistencia del cabello largo en América Latina. *NoticiasYA*. <https://noticiasya.com/2025/03/25/montanas-ecuador-fotografa-cabelleras-largas/>
- Wilson, E. (2003). *Adorned in dreams: Fashion and modernity* (Revised ed.). Rutgers University Press.
- Wolf, N. (1990). *The beauty myth: How images of beauty are used against women*. HarperCollins.