

ARTÍCULOS

Metáforas del prejuicio. Orientación sexual e identidad de género en la música popular centroamericana



Mía Miguita Superstar. *Corneta II*.
Globollage. Collage de papel y globos foil rellenos y termosellados, 60x90cm (2025).

**METÁFORAS DEL PREJUICIO.
ORIENTACIÓN SEXUAL E IDENTIDAD DE
GÉNERO EN LA MÚSICA POPULAR
CENTROAMERICANA**
**METAPHORS OF PREJUDICE: SEXUAL ORIENTATION AND GENDER
IDENTITY IN CENTRAL AMERICAN POPULAR MUSIC**

Amaral Arévalo

Universidad Federal Fluminense

Investigador postdoctoral, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito de la Universidades Federal Fluminense. Cuenta con Postdoctorado en Salud Colectiva. Es Doctor y Máster en Estudios Internacionales en Paz, Conflictos y Desarrollo. Sus líneas de investigación son violencias y estudios LGBTI+ en Centroamérica. Consultor internacional en temáticas de sexualidad, género, derechos sexuales y reproductivos. Especialista en la gestión de proyectos para el desarrollo comunitario.

Contacto: arevalo.amaral@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Centroamérica
Música
Sexualidad
LGBTI+
Gramáticas feministas

Por medio de una cartografía transnacional se realizó una investigación exploratoria que tuvo como finalidad analizar representaciones e imaginarios de personas LGBTIQ+A en la producción musical centroamericana. El corpus de análisis seleccionado integró 40 productos musicales desde 1961 hasta 2025. Los imaginarios sociales sobre orientación sexual, desde la cisheteronormatividad, representaban la transexualidad como destino manifiesto para hombres homosexuales, el rechazo parental en la niñez/adolescencia por no cumplir con las expectativas de género, el sexilio como respuesta y en última instancia la necrorepresentación como un régimen narrativo que fijaba en horizontes de soledad y homicidio como desenlaces naturales y moralmente merecidos para las disidencias sexuales y de género. A partir de la década de 2010, voces LGBTIQ+A reivindicaron presencia en producciones musicales, activando repertorios de Derechos Humanos, dignidad, gramáticas feministas, afectos comunitarios y la revelación plena del objeto de deseo; reubicando la sexualidad como práctica de ciudadanía y no como desviación. El contenido de reivindicación política promueve un desafío a los dispositivos de discriminación, censura y homofobia de la cisheteronormatividad; transformando la precariedad en insistencia política; el placer como derecho, afirmando que los cuerpos disidentes no son problemas que corregir, sino ciudadanía sexual vivibles que se celebran y se defienden.

ABSTRACT

KEYWORDS

Central America
Music
Sexuality
LGBTI+
Feminist grammars

Through transnational mapping, an exploratory investigation analyzed representations and imaginaries of LGBTIQ+A people in Central American musical production. The selected corpus of analysis comprised 40 musical works from 1961 to 2025. Social imaginaries regarding sexual orientation, from a cisheteronormative perspective, represented transsexuality as a manifest destiny for gay men, parental rejection in childhood/adolescence for not meeting gender expectations, exile as a response, and ultimately, necrorepresentation as a narrative regime that fixed horizons of solitude and homicide as natural and morally deserved outcomes for sexual and gender dissidence. From the 2010s onward, LGBTIQ+A voices asserted their presence in musical productions, activating repertoires of human rights, dignity, feminist grammars, community affections, and the full revelation of the object of desire, repositioning sexuality as a practice of citizenship rather than a deviation. The politically charged content challenges the mechanisms of discrimination, censorship, and homophobia inherent in cisheteronormativity, transforming precarity into political insistence; pleasure as a right, affirming that dissident bodies are not problems to be corrected, but rather livable sexual citizenships that are celebrated and defended.

*Distinto, extraño, con una enfermedad
No pensar igual a usted
No me convierte en anormal
No, no intente darme una explicación
No quiero medicinas, no busco sanación
No quiero sus terapias ni intentos de curación
Sólo le pido: Déjeme ser quien soy*
Pranz & Maul, 2015.

Introducción

A partir de un interés por investigar disidencias sexuales y de género en la historia salvadoreña (Arévalo, 2022), tuve la necesidad de abrir el campo de investigación, e incorporar elementos propios de los Estudios Culturales que sobrepasaban el foco documental y archivístico que tenía inicialmente ese proyecto de investigación¹. En ese contexto, tuve que recurrir a fuentes de información diversas, incluyendo la producción musical. En ese momento (re)encontré la existencia de canciones populares salvadoreñas que incluían temáticas de orientación sexual e identidad de género, de forma velada o explícita, en sus letras (Quintero, 1971; Adhesivo, 2006; Salsa Clave, 2009).

En Centroamérica existen pocos estudios de música popular que abarque a la región (Monte, Minks y Zambrano, 2020) y no se tiene registros académicos de estudios específicos sobre sexualidad y género y sus vínculos con la producción musical del Istmo, a excepción de entradas de portales virtuales que recopilaban producciones musicales de Costa Rica (Soto, 2018, 2020; Pardo, 2023). Esta situación resulta ser paradójica, ya que el tema ha estado presente en diversos momentos históricos, e incluso, *El Gran Varón* (Alfanno, 1989) tema musical que marcó a las identidades homosexuales en el campo de

¹ Este texto fue realizado con el apoyo de la *Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro* (FAPERJ) en el marco del proyecto de postdoctorado senior “Desdemocratização, cidadania sexual e direitos humanos de pessoas LGBTI: diálogos entre El Salvador e Brasil”, realizado al interior del Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito da Faculdade de Direito da Universidade Federal Fluminense (PPGSD/UFF).

la necrorepresentación, biopolítica y el estigma, muchos desconocen que el autor de la canción es de origen panameño.

Tomando lo anterior como punto de partida, esta investigación exploratoria tiene como objetivo analizar las representaciones e imaginarios de personas lesbiana, gay, bisexual, trans, intersexual, queer, asexual, y otras identidades de género, sexuales y afectivas (LGBTIQA+) en la producción musical centroamericana, por medio de una cartografía transnacional que revele imaginarios sociales sobre orientación sexual, identidad y expresión de género en los diversos países de la región. En ese sentido, la investigación tiene como meta comprender y visibilizar de qué manera la música produce, reproduce o tensiona regímenes de normatividad sexual y de género, y provoca contranarrativas, en la última década, de repertorios políticos y reivindicativos en el istmo.

Para la selección del corpus de análisis se utilizaron diferentes motores de búsqueda, colocando las palabras clave de “Música” y “Canción” mezcladas con los nombres de cada uno de los países centroamericanos, el acrónimo “LGBTI”, las identidades, en singular y plural, y la categoría de *Queer*. Por ejemplo: *Música+Canción+Guatemala+transsexual*; *Música+Canción+Honduras+LGBTI* o *Música+Canción+Panamá+Queer*. En los casos que las categorías de orientación sexual, identidad y expresión de género estuvieran veladas de forma críptica, esas pasaron desapercibidas al momento de la selección; que en la mayoría de los casos no generó respuestas satisfactorias; en otros, el motor de búsqueda remitió a canciones del *mainstreaming* LGBTIQA+ global y en algunos pocos casos se encontraron elementos plausibles de análisis para esta investigación.

Los criterios de selección del corpus de análisis (Cuadro N. 1) se fundamentaron en la intencionalidad y heterogeneidad de la producción musical contemporánea, pero colocando como marco de inicio en la década de 1960. Se privilegió la selección de canciones que explícitamente hacían referencia a alguna identidad del acrónimo

LGBTIQA+ o con referencias implícitas-cripticas, pero que popularmente se tiene el registro que representan alguna disidencia sexual. Estas canciones debían de haber sido escritas o interpretadas por una persona o grupo musical de procedencia centroamericana; independientemente del lugar final de grabación, producción o publicación. No se realizó ninguna distinción entre orientación sexual o identidad de género de los intérpretes de las canciones.

Cuadro 1. Corpus de análisis de producción musical

País	Corpus
Guatemala	Arjona (1994) <i>La noche te trae sorpresas</i> , (2008) <i>Que nadie vea</i> ; Lane (2014) <i>Mujer lunar</i> , (2018) <i>Siempre viva</i> ; Curruchich & Muerdo (2021) <i>Amor diverso</i> ; Lane & AudryFunk (2025) <i>Bisexual</i> .
El Salvador	Quintero (1971) <i>San Vicente</i> ; Adhesivo (2006) <i>Lesbianas</i> ; Salsa Clave (2009) <i>El Hulero</i> .
Honduras	Zuniga & Maynor MC (2021) <i>Lesbiana</i> ; Grupo Tropikali (2022) <i>Cumbia Gay (La Vestida)</i> .
Nicaragua	Gaby Vaughan (La Vaca Loca) (1996) <i>Sirenas</i> , (2016) <i>La Cumbia Lesbiana</i> ; Asociación ilícita (2015) <i>Ser lo que son</i> ; Acuña (2019) <i>Lejos</i> .
Costa Rica	Vargas & Bribiesca (1961) <i>Macorina</i> ; Claroscuro (2001) <i>Somos</i> ; Nada (2007) <i>Homogenio [sic]</i> ; Pranz ft. Maul (2015) <i>1000 Medicinas</i> ; Pranz Witty y Yaco (2016) <i>No soy normal</i> ; 424 (2017) <i>Respiremos</i> ; Badilla (2017) <i>Voy A Brillar</i> , (2019a) <i>Pride</i> ; (2019b) <i>Santa, Quiero un Sugar</i> ; Pérez (2018) <i>Miedito</i> ; MalaLeche (2018) <i>Sucio</i> ; Retana (2018) <i>Mirador</i> ; Topo Sikosis (2018a) <i>Maricón</i> , (2018b) <i>Carta a un niño afeminado</i> ; Badilla, Alex; Solano, Krizz & Pranz (2019) <i>Digan lo que digan</i> ; Magpie Jay (2016) <i>Trigger</i> , (2019) <i>Simplex</i> ; Fiore (2019) <i>La Reina de la Calle</i> ; Julián María (2024) <i>TNYNTQ</i> .
Panamá	Blades (1980a) <i>El Nacimiento de Ramiro</i> , (1980b) <i>Pedro Navajas</i> (1985) <i>Sorpresas</i> , (1991). <i>Él</i> ; Alfanno & Colón (1989) <i>El gran varón</i> ; Nando Boom (1992) <i>No queremos mariñlor</i> .

Elaboración propia.

El corpus de análisis (Cuadro 1) se integra por 40 productos musicales seleccionados, divididos en Guatemala (6), El Salvador (3); Honduras (2); Nicaragua (4); Costa Rica (19) y Panamá (6). La determinación de este corpus evidenció las dificultades que exponen Brett y Wood (2002) y Carballo (2025); de que las producciones musicales utilizan una serie de subterfugios culturales (ambigüedades e inversiones de género y sexo) y aspectos estéticos (letra, voz, música y representación audiovisual); para no hablar explícitamente sobre homoerotismo, lesboerotismo y prácticas sexuales entre personas del mismo sexo. Por lo cual, este corpus se debe de asumir como una selección parcial del

universo de producciones musicales que puedan contener representaciones de orientación sexual, identidad y expresión de género en la música popular centroamericana.

Para realizar el análisis de los productos musicales, se aleja del modelo analítico lineal y dicotómico que va del tabú a la visibilidad. Producciones musicales más longevas pueden representar identidades sexuales y de género desde el tabú y la discriminación; en cuanto, producciones más recientes se pueden vislumbrar desde el paradigma de la *musicosexualidad* (Caro, 2017: 36) que muestra explícitamente una articulación entre música, placeres y deseos no cisheteronormativos. El modelo de análisis propuesto se fundamenta en un enfoque relacional que comprende las representaciones LGBTIQ+ como un campo de disputa atravesado por regímenes de poder, afectos y mediaciones técnico-culturales.

En lugar de medir “estancamiento”, “retrocesos” o “avances” en términos de mayor o menor visibilidad, el análisis prioriza como la producción musical organiza imaginarios sociales, sobre lo LGBTIQ+ y de qué manera se construyen jerarquías de prejuicios o escalas de legitimidad. Así, se propone una lectura que atiende simultáneamente a las letras, la performatividad visual (cuando caber) y escenarios políticos; para comprender cómo se disputan los sentidos de la sexualidad y el género en la producción musical centroamericana. El texto se encuentra construido en cinco apartados, más las reflexiones finales.

El primer apartado sobre orientación sexual y marcadores de identidad de género, discutirá cómo la concepción de códigos corporales y estético-performativos son socialmente leídos, y la transexualidad se plantea como destino manifiesto para identidades masculinas. El eje analítico consistirá en problematizar el imaginario cisheterosexual que orientación sexual se iguala a la identidad de género; mostrando cómo muchas narrativas musicales (y sus recepciones) infieren el deseo a partir de la apariencia o de la performance de género.

El segundo apartado analizará el clóset como tecnología social del tabú. Se abordarán los dispositivos de ocultamiento como supervivencia, leyendo estas prácticas no como “mentira” individual, sino como respuestas situadas frente a la amenaza de sanción. En paralelo, se examinará el imaginario médico/psicologizante que históricamente traduce la disidencia en desvío o problema a corregir, y cómo esa matriz se filtra en letras y narrativas mediante léxicos de culpa, normalización y corrección; produciendo pedagogías del rechazo que disciplinan el deseo mediante el abandono parental y el sexilio como respuesta.

El tercer apartado examinará la violencia simbólica y el odio como tecnologías discursivas que operan mediante la injuria y la deshumanización, que producen condiciones para la exclusión y el homicidio. En ese marco, se abordará la necrorepresentación como un régimen narrativo que fija a las identidades LGBTIQ+ en horizontes de homicidio y exterminio como desenlaces “naturales” o moralmente merecidos, más que como efectos de estructuras de poder cisheteronormativas.

El cuarto apartado abordará la erotización como un régimen de producción del deseo; para identificar si el deseo aparece como legítimo, transgresor, mercancía o tabú. El interés no se limita a “qué se dice”, sino a qué condiciones sociopolíticas y de enunciación vuelven posible el deseo: quién puede nombrar placer sin ser sancionado, y quién queda reducido a objeto erótico sin agencia narrativa.

El último apartado examinará la ciudadanía sexual vivible (Arévalo, 2025) como campo de disputa entre un marco de derechos en expansión y fuerzas sociales que buscan restringirlo, produciendo utopías en [contra]marchas. Su eje analítico versa sobre la legitimidad del deseo y cómo las producciones musicales activan repertorios de dignidad, gramáticas feministas y afectos comunitarios. Se observará, además, un tránsito hacia la revelación plena del objeto de deseo, sin codificaciones o eufemismos, reubicando la sexualidad como práctica de ciudadanía y no como desviación biomédica.

I. Orientación sexual y marcadores de identidad de género

Para iniciar este análisis se realiza por medio de dos canciones biografías que exponen el imaginario cisheterosexual de que la identidad de género es destino manifiesto de la orientación sexual. La canción biografía la defino como un producto musical narrativo que expone la trayectoria o ciclo de vida de personajes LGBTIQ+, su objetivo no es contar la historia de vida de ese personaje y si construir una identidad, con un sentido moral y político.

Cambió la forma de caminar,
usaba falda, lápiz labial, y un carterón;
cuenta la gente que un día el papá
fue a visitarlo sin avisar, vaya que error.
Y una mujer le habló al pasar,
le dijo “hola, qué tal papá, ¿cómo te va?
No me conoces, yo soy Simón,
Simón, tu hijo, “el gran varón” (Alfanno, 1989).

En el caso de la canción *El Gran Varón* se presenta una identidad transexual, pero que, en la memoria cultural, la categoría de orientación sexual es absorbida por la identidad de género. Esto se debe, utilizando como base reflexiones del caso salvadoreño (Arévalo, 2022), las estructuras de discriminación y criminalización hicieron que las identidades homosexuales masculinas, que las podemos denominar como gay y bisexuales masculinos; se mantuvieran en el anonimato. En este caso, “homosexuales” como identidad era colada a hombres de bajos recursos económicos que ejercían el trabajo sexual de calle en vías públicas utilizando ropas y ademanes femeninos (Arévalo, 2022). Este hecho quedó registrado en la memoria cultural, por lo cual muchas veces cuando se hace referencia a un “homosexual” como identidad, se esté indicando la existencia de lo que actualmente sería una identidad trans.

En el caso de la canción *Que nadie vea* (Arjona, 2008), aproximadamente 20 años después del lanzamiento de *El Gran Varón*, el imaginario sobre que la homosexualidad

masculina implica realizar una transición de género es descrita como proyecto de vida frustrado:

Naciste siendo sol y siendo luna
Viviste como dama y caballero
Mujer de corazón, vientre sin cuna
Y en tu propio planeta forastero (Arjona, 2008).

En el fragmento se reconoce una identidad múltiple que encarna roles de género distintos o contradictorios para la cisheteronorma, e introduce un límite biológico “vientre sin cuna”; con lo cual niega la experiencia femenina y de la posible autoidentificación de género de la representación de “mujer de corazón”. Estas metáforas discriminatorias se comparan a las expresiones contemporáneas de “mujeres auténticas” y “mujeres verdaderas” que son emitidas por grupos conservadores y feminismos transexcluyentes que no reconocen la identidad autoasumida de mujeres trans (Corrêa & Rodrigues, 2023).

La transexualidad como destino de vida de la experiencia homosexual, en el imaginario social se le intenta colocar límites, desde el momento que esta comienza a aparecer “Poniéndose el labial que nadie vea / Haciéndose en papel un par de tetas” (Arjona, 2008). La femineidad masculina es algo que debe ejecutarse en secreto ya que el entorno social se transforma en un régimen de vigilancia y cuestionamientos cuando se sale de la norma de la expectativa de lo que se debe de ser un varón. Cuando la femineidad se presenta como experiencia encarnada de goce es también una prueba que incrimina: “Porque ese pantalón y esos colores / Y ese *swing* femenino al caminar” (Arjona, 2008). Ante esas incriminaciones, Pérez (2018) cuestiona a la sociedad:

¿Qué le da miedito?
Que se pinte la boca
Que baile bonito
Que sea suavcito (Pérez, 2018).

Pérez introduce dos estrategias retóricas: infantiliza y ridiculiza el pánico moral; desmontando el miedo/discriminación y exponiéndolo como irracional y

desproporcionado. Al utilizar diminutivos, traslada la supuesta amenaza hacia un registro de fragilidad, evidenciando que las expresiones corporales y estéticas no hegemónicas no es un peligro real, sino que es la materialización del miedo de la cisheteronorma a perder su monopolio de cómo debe verse y moverse un cuerpo de acuerdo con la concepción biológica de nacimiento.

En *No queremos mariflor* (Nando Boom, 1992), la masculinidad se impone como obligación y la feminidad cuando se presenta en un cuerpo leído como masculino, debe de ser extirpada:

No te lo pongas
pe-pe-pe-peluca,
no te lo pongas.
Quítate esa falda,
no te la pongas.
Za-za-zapatos de tacón,
no te los pongas,
quítate esa falda.
Alza la mano si no eres *mariflor* (Nando Boom, 1992).

La canción de Nando Boom es del género reguetón, el cual se caracteriza por lo “banal y obsceno de sus letras” (Valdés, 2021, p 1), y en conjunto con El General, Nando Boom es uno de los exponentes que popularizó este género a inicios de la década de 1990. En el fragmento se muestran supuestos marcadores materiales de género: peluca, falda y tacones; que describen una feminidad reconocible, pero al mismo tiempo estereotipada. Las estructuras binarias de género no necesitan argumentos, únicamente reiteraciones como “no te lo pongas”, y se reafirman cuando otros se alinean, participan de la exclusión, y ahí la norma de vuelve colectiva y no individual: “Alza la mano si no eres *mariflor*”.

La presencia de disidencias sexuales y de género se presenta como una crisis moral que está afectando a la sociedad completa:

También se miden como hablan, como caminan.
Lo hacen mejor que mi hermana y que mi mamá
Yo no sé qué está pasando en esta humanidad (Nando Boom, 1992).

Para evitar que esta crisis se expanda, las identidades trans son remitidas al espacio simbólico de la precariedad y al territorio material de la marginación. Las canciones de *El Hulero* (Salsa Clave, 2009) y *Cumbia Gay* (Grupo Tropikali, 2022) exponen esta situación. Identidades trans son enrumadas a destinos laborales marcados por economías informales, y muchas veces, caracterizadas de sobrevivencia. El “Mercado Central, La Tiendona, Apopa, El Majahual” (Salsa Clave, 2009) aparecen como territorios de subsistencia, en donde se tiene que “trabajar como negra” (Grupo Tropikali, 2022) para poder sobrevivir. Estos territorios también representan una exposición cotidiana a la violencia simbólica. Aunque se presenta como escape momentáneo a la precariedad cuando se participa en espacios sociales como bailes “[...] su pasión es salirse por los viernes a los bailes sonideros” (Grupo Tropikali, 2022), considero que en estos lugares sirven de escaparate para el comercio sexual y no como espacio de socialización como se presenta en la canción. En economías de subsistencia se logra una la visibilidad, pero no un reconocimiento.

Para contravenir esa postura, Scarlett Fiore (2019) como medio para afrontar el tribunal del género que expuso Nando Boom y la precariedad-marginalidad a la que están sometidas las identidades trans (Salsa Clave, 2009; Grupo Tropikali, 2022), expone:

Siempre perfecta, nunca imperfecta. Peinada,
vestida y entaconada. La calle me adora, yo robo miradas.
Soy una Diosa, no me falta nada (Fiore, 2019).

Fiore presenta la autoafirmación de su identidad de género como un orgullo encarnado, en cuanto Nando Boom depreciaba las características femeninas de pelo, ropa y tacones; Fiore es un desborde celebratorio de su estética femenina pública produciendo una narrativa de dignidad que contrarresta los discursos que patologizan o ridiculizan las identidades de género autoasumidas.

II. Tecnologías del tabú

Las tecnologías del tabú se refieren al conjunto de dispositivos socioculturales, institucionales y mediáticos que regulan la circulación en el ágora pública de sexualidades y expresiones de género no normativas por medio de silencios, censuras, castigos e incluso el exterminio. La dificultad para reconocer estas tecnologías radica en que son el fundamento cultural de sociedades y naciones, y por ello, su cuestionamiento puede ser leído como una afrenta al orden sociopolítico y cultural. Veamos un ejemplo por medio del Río Acahuapa en San Vicente, El Salvador.

A partir de la década de 1940 se tienen registros sobre la circulación de una leyenda negra sobre las aguas del Río Acahuapa (río de carrizales) que circunvala la ciudad de San Vicente en el área paracentral de El Salvador (Arévalo, 2022). La leyenda expone una centroamericanización del mito de Hermafrodito. Después que la ninfa Salmacis se funde en su cuerpo, Hermafrodito maldice las aguas del lago donde se bañaba a que cualquier hombre que tocara sus aguas perdería su virilidad. En el Río Acahuapa se reproduce ese mito, y la *vox populi* indica que cualquier hombre que toque sus aguas perdería su virilidad, y como menciona Lara-Martínez, en la cultura salvadoreña “Lo contrario del hombre es el culero” (2012: 179), por tal motivo, ese hombre se transformaría en una identidad homosexual, con toda la carga negativa que dicha identidad está marcada.

Esta concepción de maldición de aguas y el temor a perder la virilidad era de tal tamaño que fue registrada de forma criptica al interior de la canción que lleva por título *San Vicente*, nombre de la ciudad:

Llega al Valle de Jiboa hasta el río tan famoso, [Río Acahuapa]
pero ahí yo no me baño, porque dicen que es muy hondo (Quintero, 1971).

En las festividades decembrinas y en celebraciones de fiestas patronales, esta canción siempre está presente en El Salvador. El autor dota de un sentido figurado a la particularidad/maldición del río, para poder circular en los ambientes sociales festivos. No es necesario narrar el contenido específico de la leyenda negra, basta y sobra con hacer

una referencia velada: “[...] ahí yo no me baño porque dicen que es muy hondo”. Esto revela que el imaginario social salvadoreño había incorporado un régimen de tabú compartido que permite aludir a lo prohibido sin nombrarlo, estabilizando la leyenda como advertencia moral, disfrazada en un tabú que se celebra en festividades.

a) Patologización

En el siglo XIX, al unísono que movimientos independentistas promovían la separación política de España, el poder biomédico en el Istmo estaba sustituyendo al dogma religioso por medio de la creación de marcos doctrinarios específicos para comprender las disidencias sexuales y de género (Arévalo, Rocha y Jiménez, 2022). En este caso, el “pecado nefando” pasó a ser “inversión sexual”, el “sodomita” a “homosexual” y el “acto contra natura” comenzó a ser designado como “anormalidad” y “enfermedad”. Las palabras y categorías cambiaron, pero la carga simbólica negativa se mantuvo.

En el régimen colonial, los placeres e identidades no normativas estaban condenadas a la prisión, azotes y en última instancia la hoguera; en el régimen de la Modernidad lo que sale del modelo cisheterosexual fue comprendido como susceptible de cura, muchas veces esta cura era aplicada por la fuerza. Por ejemplo, podían ser sometidos a hormonoterapias de testosterona para recuperar la virilidad o terapias psicoanalíticas para corregir deseos y pensamientos. Esas acciones se mantienen vigentes hasta la contemporaneidad. En *Homogenio* (Nada, 2007) se denuncia esa comprensión patológica de la sexualidad:

Mi sexualidad amenaza
Mi sexualidad histeria
Mi sexualidad asusta
Mi sexualidad enferma
Mi sexualidad desviada
Mi sexualidad repugna (Nada, 2007).

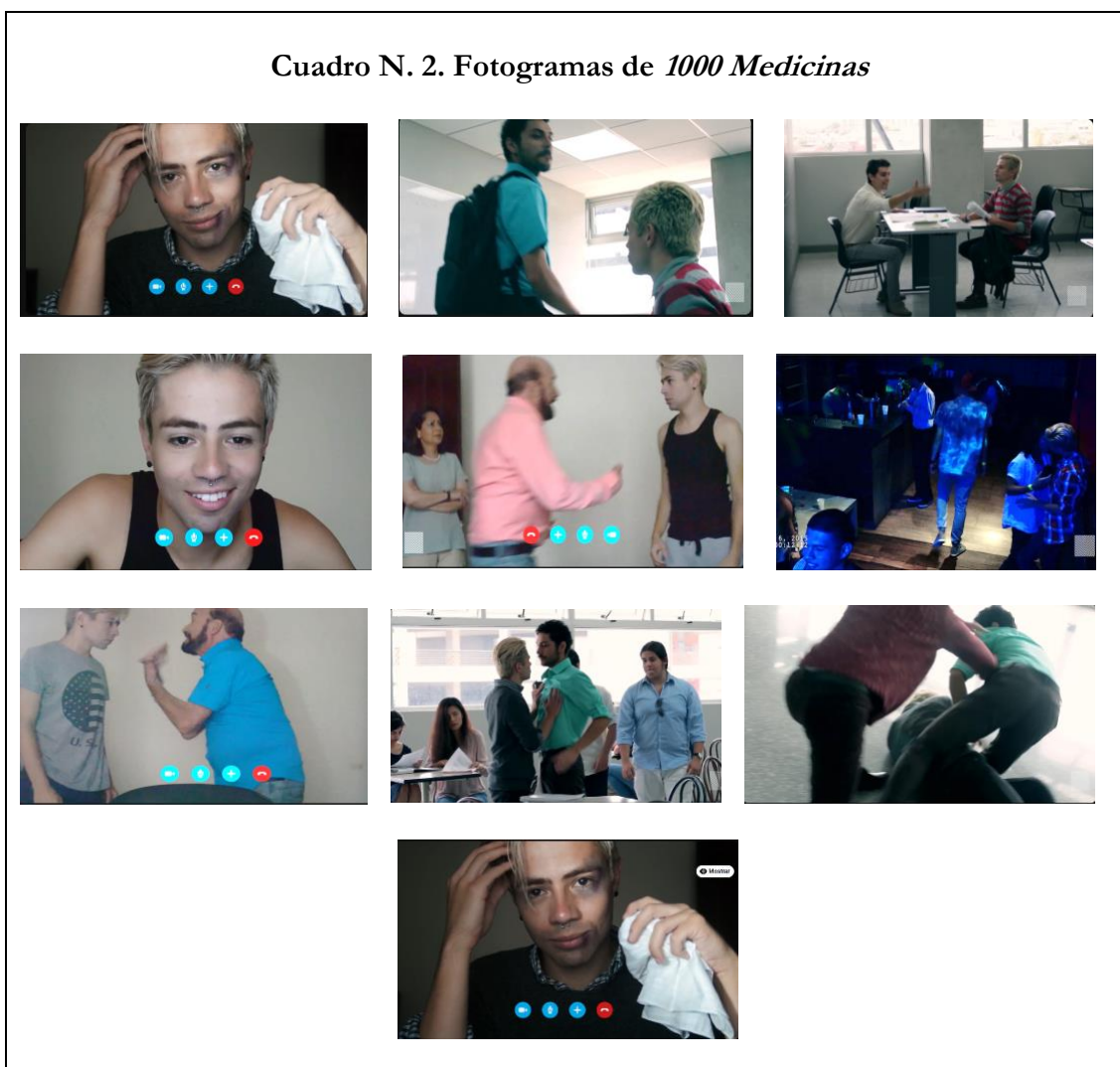
El yo lírico enumera las etiquetas biomédicas y morales a las que ha sido expuesto, denunciando que la cadena de significantes conduce a la construcción ideológica de que las disidencias sexuales y de género son un peligro para el orden social y esa peligrosidad

activa tecnologías de intervención como la supuesta terapia de conversión sexual, que, en la práctica, se transforma en sesiones de tortura para quien la recibe y de torturadores para quienes las administran. Este tipo de actos son los que se denuncian en *1000 medicinas* (Pranz & Maul, 2015):

Distinto, extraño, con una enfermedad
No quiero medicinas, no busco sanación
No quiero sus terapias ni intentos de curación (Pranz & Maul, 2015).

El título de *1000 medicinas* opera como metáfora biomédica de control y un deseo institucional velado de borrar la diferencia. La abundancia de tratamientos simboliza un control excesivo y la ambición institucional de homogenización. El sujeto impugna que su sexualidad sea leída como patología y cuestiona la autoridad de quienes pretenden administrar “curas”. La letra de la canción realiza un dialogo intertextual con la propuesta visual del video.

El video propone conocer la vida de un adolescente que está expresando su sexualidad disidente, confrontando la homofobia de sus pares etarios y experimentando el rechazo paternal por su expresión de género que juega con la ambigüedad con la ropa que utiliza. La institucionalidad, en este caso un centro educativo, aparece como ente que rechaza, no protege y en vez de eso, deposita la culpa en la víctima de la violencia homofóbica que está recibiendo por parte de otros estudiantes del plantel. Los prejuicios y discriminaciones se materializan en una golpiza, de la cual sale gracias a la ayuda del enamorado que se encuentra en el mismo plantel educativo. El resultado, es un rostro amoratado, el cual es la escena inicial y final del video, que son narradas por una llamada de videochat.

Cuadro N. 2. Fotogramas de *1000 Medicinas*

La intertextualidad canción-video no funciona como simple complemento audiovisual de una letra, sino como un dispositivo argumentativo compuesto, la canción formula una tesis anti-patológica y el video construye su demostración social. En la letra, el yo enunciator rechaza el vocabulario clínico de medicinas/terapias/curación y desautoriza la premisa de que la disidencia sexual requiera tratamiento; es decir, impugna el régimen de inteligibilidad que convierte la disidencia en enfermedad. El video, por su parte, traduce esa impugnación a una escena de mundo, mostrando quiénes intentan “curar”, cómo se produce la presión a la normalidad; y qué costos físicos, emocionales y

psicológicos tiene sostener la visibilidad. Así, la propuesta reivindicativa no queda en el plano declarativo, sino que disputa relaciones de poder observables en la familia, escuela, pares y la vigilancia cotidiana.

La impugnación del modelo patológico es expuesta llanamente por Vaughan: “Chavala, vos no estás loca, salí de ese closet ¡ya! / Chavala, vos no estás loca, salí de ese closet ¡ya!” (2016). Estas estrofas en formato de consigna, se vuelven un gesto de despatologización performativa que funciona como contra-diagnóstico que refuta la autoridad médica/moral para nombrar la experiencia disidente como enfermedad/locura. Promueve que el *coming out* sea una acción política de autoafirmación, y ese salir no para confesar la disidencia ante la norma, sino para desactivar el dispositivo del closet como tecnología de silenciamiento, que se discutirá en el próximo subapartado.

b) *Pedagogías del rechazo*

Diferentes producciones musicales representan a figuras parentales como tribunales del género que sancionan a individuos por no alcanzar el modelo tradicional de hombre y no cumplir con las expectativas familiares depositadas en su género de nacimiento. El modelo que se está refiriendo es el Machismo y su identidad el Macho. Martín-Baró (1968) identificó cuatro puntos del modelo del Macho en el contexto salvadoreño: fuerte actividad sexual; agresividad; horror por todo lo que pueda implicar delicadeza, sensibilidad, manifestaciones afectivas y objetivación de la mujer. Este modelo se puede extrapolar a otras sociedades de la época.

En el año de 1964 fue publicada una crónica sobre “vida gay” en las capitales de países centroamericanos. El *report* inició su crónica tratando de describir el *machismo latinoamericano*, encontrando puntos similares con el análisis de Martín-Baró. Este argumentó que era un culto a la hombría, a la virilidad radical, y esta, en su carácter performativa, era necesario proclamarla y validarla ante pares y la sociedad (Francis, 1964). Esta validación se hacía por medio de una estética de usar bigote y pantalones anchos; la

manifestación de una vida sexual amplia con la presencia de varias amantes y la defensa de la virginidad de las mujeres de sus familias. Los varones que nacían en la familia debían de cumplir con ese modelo, que es descrito en la introducción de la canción *El Gran Varón*:

En la sala de un hospital
a las 9:43 nació Simón.
Es el verano del '56,
el orgullo de don Andrés, por ser varón.
Fue criado como los demás
con mano dura, con severidad, nunca opinó.
"Cuando crezcas vas a estudiar,
la misma vaina que tu papá, óyelo bien
tendrás que ser un gran varón" (Alfanno, 1989).

Alfanno retrata las expectativas de género, en otras palabras, la masculinidad como destino. El nacimiento de Simón, como varón, muestra la posición de valor social superior que activa una condición de orgullo y legitimidad del padre como prueba de virilidad. Sin embargo, no basta con ser designado “varón”, se tiene que recorrer una serie de pruebas para forjar y validar su hombría “[...] fue criado como los demás con mano dura, con severidad”. Lo anterior es un proceso de pedagogía patriarcal que prepara la continuidad obligatoria del machismo, en donde el hijo sustituye al padre en el rol de “gran varón”. Bajo esas normas y expectativas es fácil comprender la súplica discriminatoria de un padre al momento de nacer su hijo:

[...] y eso sí Señor, lo pido en tu nombre:
que no me salga marica, que no me salga ladrón (Blades, 1980).

Blades suplica al “Señor” que su hijo no sea “marica” y esta identidad es equiparada a la de un “ladrón”. Al realizar un intercambio de categorías, podríamos sustituir “Señor” por modelo cisheterosexual, y este modelo compara la homosexualidad al robo; en otras palabras, el disidente sexual es designado como “sujeto criminal”, alguien cuya sola existencia genera sospecha y por ende posibilidad de criminalización. La homosexualidad es desplazada al campo de amenaza al orden social y sexual. Por eso, a principios del siglo XX, el homosexual fue identificado como criminal por la antropología positivista de

Lombroso (Arévalo, 2022). Pérez (2018), casi cuarenta años después de la canción de Blades, expone que la cisheterosexualidad no se construye únicamente con la disciplina y la vanidad de ser varón, sino también por miedo a la desviación:

¿Qué tiene miedito?
¿Tiene o no?
Que le nazca mujer
Que se le haga playito (Pérez, 2018).

El “miedito” revela que el machismo opera como régimen de producción social; la disidencia, en este caso ser “playito”, opera como una amenaza a la hombría y virilidad paterna con lo cual puede resultar en pérdida de poder y deslegitimación. Pérez expone así la fragilidad del modelo machista, el cual es susceptible de “fallas”. El saber que esas fallas son un problema al interior de la familia, las disidencias tratan de ocultar su orientación sexual o identidad de género; principalmente del referente paternal: “Que no lo vea papa en la azotea / cambiándole la ropa a las muñecas” (Arjona, 2008).

Las composiciones de Ricardo Arjona han sido acusadas de ser machistas (Spataro, 2015: 139). Considero que esas acusaciones son verdaderas parcialmente. Al analizar las letras de canciones de Arjona que versan sobre orientación sexual, puede verse que únicamente reproducen un imaginario social ampliamente difundido en las sociedades centroamericanas, no presenta contranarrativas al modelo machista, incluso en algunas estrofas fortalece ese modelo. Por ejemplo, en el fragmento anterior, al momento del juego con muñecas asociado al ámbito femenino, se manifiesta que tiene que realizarlo a escondidas del padre, o, en otras palabras, fuera del alcance del modelo machista que lo sancionaría por tal afrenta.

El temor de no poder cumplir las expectativas del modelo machista produce una biografía marcada por la negación y culpa:

Mami lo negué desde siempre
Yendo en contra de mi voluntad
Como impulsos desde el inconsciente

Me alejaba de mi identidad (Nada, 2007).

Nada (2007) recurre a la figura maternal para exponer el sistema de vigilancia social del género, que provoca una negación del libre albedrío, como respuesta aprendida en un entorno que castiga las disidencias. El machismo produce un guion de género que debe cumplirse sino será sancionado, y en el ánimo de evitar esas sanciones el disidente opta por una performatividad forzada del rol de género, en donde los sujetos aprenden a sobrevivir negando su identidad. En pocas palabras, el poder normativo del machismo muestra su poder de vigilancia y sanción, y para poder sobrevivir se paga el precio de negar la propia identidad. Esta negación puede ser comprendida como una estrategia de sobrevivencia en el closet:

Que no se entere nadie que a los 9,
el closet es la única guarida,
y mientras en la ventana llueve y llueve,
las dudas se abren paso en estampida (Arjona, 2008).

Para Eve Sedgwick “el closet” era una estructura político-social que ejemplificaba la opresión gay (1998: 96). En el fragmento anterior, se presenta una metáfora de la internalización de la opresión (Brett & Wood, 2002), en donde la seguridad depende de ocultarse. El clóset en este caso es una metáfora de supervivencia familiar, en un entorno emocional caracterizado por “tormentas”. El sujeto lírico se encuentra en un punto liminar, en donde la presión interna del silencio no elimina la orientación sexual, y está ante una disyuntiva, en un punto de elegir entre lo que siente versus lo que es permitido socialmente de acuerdo con su género. Topo Sikosis (2018b) presenta un bálsamo emocional a las dudas y las tormentas emocionales que niños de 9 años no deberían de sufrir:

Quítate las manos del rostro
disculpá si te atacan los monstruos
prometo que, el tiempo cura
perdóname este mundo horroroso lindura (Topo Sikosis, 2018b).

La propuesta musical de Topo Sikosis se puede caracterizar como un Haiku musical. Sus canciones son minimalistas, simples, objetivas y cortas, menos de 180 segundos, que buscan generar una reflexión sobre temáticas de orientación sexual, identidad y expresión de género. En este caso, se puede hacer una relación directa con las emociones inestables de un niño de 9 años que, al no poder cumplir con las expectativas de género impuestas, la estructura sociopolítica colectiva del closet, le ofrece un refugio ante diferentes violencias, pero es ineficaz ante los cuestionamientos internos sobre su forma de sentir. Topo Sikosis se presenta como un agente social que no ha podido transformar las estructuras sociofamiliares “mundo horroroso” y “monstruos” que rechazan las disidencias, y que generan pavor “manos en el rostro”. Al mismo tiempo genera un pacto-promesa, manifestando que con el tiempo encontrará una cura a todo ese dolor.

c) *Paradigma de la doble vida*

Cuando la orientación sexual es socialmente sancionada, pero las personas continúan existiendo, las subjetividades se organizan en una vida pública legible bajo la norma cisheterosexual y una vida afectiva/erótica remitida a la clandestinidad. Este paradigma de la doble vida es sostenido por dispositivos de ocultamiento que reducen, hasta cierto punto, los riesgos a sufrir diferentes formas de violencias y la estigmatización.

De nuevo al disfraz,
ya estoy más que acostumbrado.
Una imagen falaz para no ser señalado (Pranz & Maul, 2015).

En Pranz & Maul (2015), describen el ocultamiento como rutina y como tecnología de presentación del yo por medio de una apariencia funcional cisheterosexual para la mirada social. Aunque el paradigma de la doble vida dialoga y es parte de la estructura funcional del closet, su diferencia radica en que aquí no existe un cuestionamiento de la identidad sexual como “conflicto interno”, sino que el foco se centra la protección de las amenazas

externas del riesgo de ser “señalado”, lo que obliga a generar “disfraces” de cisheterosexualidad como máscara de seguridad.

Llegan los 16 y es de concreto,
el peso de tener que aparentar.
Que no se entere nadie del secreto.
¿Mira de quién te fuiste a enamorar? (Arjona, 2008).

Si en el caso de Pranz & Maul (2015) utilizan la metáfora del disfraz, Arjona (2008) reconstruye una trayectoria biográfica donde se solidifica. La edad de 16 años funciona como umbral en que la vigilancia social de la familia, escuela, iglesia, pares etarios, aumenta y ante la intensificación de la expectativa de una cisheterosexualidad pública, el disidente opta por endurecer el disfraz para que nadie se entere del “secreto”. Sin embargo, se presenta una grieta a esa coraza emocional. Aunque el verso presente de una forma incriminadora y negativa el deseo como “error”; el afecto y deseo por otros cuerpos similares no puede ser detenido. Se abren rendijas que pueden mostrar su interior a los otros, y con lo cual se presenta una exposición a sanciones y ataques.

Por otra parte, Vaughan (1996), el ocultamiento opera menos como máscara individual y más como encuadre relacional:

Salimos un día cualquiera, en tu cuadra todos sueñan;
pasamos donde la abuela, aventuras esta noche nos esperan [...]
Ahhhhh, las luces pasan. Es increíble, que con vos Managua tiene magia...
Ahhhhh, curiosa amistad, quién diría que nos queremos de verdad (Vaughan, 1996).

La canción sugiere una relación lésbica nombrada públicamente bajo la etiqueta socialmente aceptable de “amistad”. Aquí la metáfora utiliza el eufemismo de una relación existente de pareja, pero con circulación codificada de “amigas” para ser tolerable. La imaginaria nocturna donde la canción transcurre refuerza una espacialidad del secreto, en que lo afectivo se dibuja en escenas ambiguas, donde el entorno puede leer “amistad” mientras la experiencia vivida sostiene “amor”.

III. Violencia simbólica y odio

En esta sección abordaré como el lenguaje puede legitimar la exclusión y el daño, por medio de la fabricación emocional de un “enemigo moral”, que se vale de diferentes recursos como las injurias, necrorepresentación y la criminalización para marcarlo y hacerlo susceptible de corrección, sanción y exterminio.

a) *Injurias*

Las injurias las concibo, más allá de su definición tradicional de expresión que daña la dignidad de otra persona, como un dispositivo sociopolítico para defender las fronteras de la cisheteronormatividad. Las injurias son expresiones localizadas. Estas únicamente pueden tener legibilidad en un contexto social determinado, fuera de él, pueda ser que no tenga sentido. Salsa Clave (2009) nos muestra un ejemplo de esta localización cultural de las injurias:

Yo me siento realizado cuando voy al estadio a ver jugar a mi Selecta, porque a pesar del poco tiempo que estuve en la farándula, todo mundo me reconoce y me empiezan a gritar: “¡hulero...hulero...hulero!” (Salsa Clave, 2009).

Salsa Clave muestra una práctica social salvadoreña de utilizar la injuria de “culero”, estilizada en “hulero”, para desmoralizar a un adversario deportivo en un encuentro de fútbol en los estadios. Esta injuria adquiere materialidad en una acción colectiva coordinada entre miles de fanáticos de un equipo de fútbol determinado. La injuria busca amedrentar, colocando simbólicamente al adversario en una posición de inferioridad sexual, ya que el adjetivo de “culero” identifica la práctica receptiva en una relación sexual entre hombres (Lara-Martínez, 2012: 63).

Nando Boom (1992) utiliza la identidad “mariflor” para identificar a personas de las disidencias sexuales y de género. Pero este va más allá al complementar la expresión con un “No queremos mariflor”. Esto es una forma simbólica de expulsión del *demos* panameño. Arjona (1994) presenta las expresiones de “mano caída” y “mariposa”:

Y era que al supuesto novio se le caía la mano.

Me le acerqué a la mariposa y le propuse un negocio;
pasaron diecisiete segundos y ya era mi socio,
le dije que al tipo de la esquina se le caía la mano (Arjona, 1994).

Esas expresiones funcionan como marcadores lingüísticos de estigmatización, inscribiéndolos en un régimen de lectura corporal y moral propia de una homofobia cotidiana. Con el pasar del tiempo, la circulación de las injurias transitó de los espacios físicos a los ambientes virtuales:

En redes sociales me dicen marrana, me dicen peluda, me dicen lesbiana, me dicen fea, me dicen atea, y yo siempre viva pues soy mala hierba (Lane, 2018).

Lane expone una estructura de violencia cada vez mayor: el uso de redes sociales y plataformas digitales para atacar disidentes sexuales. En el caso de Lane, por ser leída como un cuerpo femenino, los ataques que recibe su meta es su expulsión del espacio virtual. Como sostiene Suárez (2023: 242), la violencia digital se intensifica cuando los cuerpos femeninos se movilizan políticamente, ya sea en las calles, en redes sociales o en este caso a través de producciones musicales que desafían los estereotipos de género derivados de mandatos cisheteronormativos.

Organismos nacionales e internacionales documentan que la violencia digital basada en género en Guatemala su objetivo inicial es la expulsión del espacio virtual de las mujeres cuando ejercen posiciones de liderazgo y reivindicaciones políticas (UDEFEQUA, 2025; Free Press Unlimited, 2023). MalaLeche describe la forma de funcionamiento de este tipo de ataques digitales: “Hieren y callan / Y se van a esconder” (2018). El anonimato de internet actúa como un catalizador para la violencia, pues facilita el acceso silencioso al “cuerpo virtual” de las mujeres, exacerbando el acoso sin las restricciones que suelen moderar la interacción presencial (Tello, 2024: 18).

b) *Necrerepresentación*

Estableciendo un dialogo entre literatura y música, la necrerepresentación es una transcripción de la materialidad histórica de muerte, violencia, homicidios y suicidios contra disidencias sexuales, construyendo un imaginario de la muerte como destino manifiesto para identidades LGBTIQA+ centroamericanas (Arévalo, 2026). Alfanno (1989) presenta una de las necrerepresentaciones más conocida en los países de habla hispana:

En la sala de un hospital,
de una extraña enfermedad, murió Simón.
Es el verano del '86,
al enfermo de la cama 10 nadie lloró (Alfanno, 1989).

En la década de 1980 en las sociedades centroamericanas el tratamiento institucional a la epidemia fue por medio de la estigmatización que generaba pánico al VIH. El abordaje a la enfermedad a nivel institucional se puede caracterizar como desinteresado y precario (Arévalo, 2022; Jiménez, 2019; González-Rivera y Kampwirth, 2021). Esto condicionaba a las identidades LGBTIQA+ a ser cuerpos marcados para la muerte. La segunda necrerepresentación en el imaginario social sería la muerte de *Josefina* quien diera muerte a Pedro Navaja, y se hiciera conocido el estribillo que cierra la canción: “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida ¡ay, Dios!” (Blades, 1980b). En la segunda parte de esa reconocida canción se explicó que:

‘Josefina’ no era una mujer, era un hombre disfrazado de una ... ‘Josefina’, ni era ella, ni era fina, era un tipo disfrazado de mujer, viendo a quien iba a tumbar. En el aprieto que llegó al final, ‘Pedro’ le dio su navajazo para que aprendiera a respetar (Blades, 1985).

La escena de muerte dibujada podría ser cualquier zona de trabajo sexual de calle de identidades trans que existían en las décadas de 1980 y 1990 en las capitales centroamericanas (Arévalo, Rocha & Jiménez, 2022). Para reforzar lo anterior, las canciones de Blades fueron caracterizadas como “canción crónica” (Soto, 2015: 214) y descripción de relaciones entre policías y gentes del bajo mundo (Contreras, 2011: 28), con lo cual se crea una meta-ficción con fundamento en la realidad: los homicidios de

personas trans acontecían de forma reiterada y la institucionalidad no desplegaba acciones efectivas para evitarlos.

Arjona (2008), en su tónica de reproducir la cisheterosexualidad en sus canciones, no representó homicidios de identidades LGBTIQ+ de forma explícita, pero dejó una necrorepresentación por medio de la “soledad” y la falta de “continuidad”:

La fiesta dura lo que una cometa,
y en medio de Sodoma soledad,
prefieres no mirar en el espejo;
que el tiempo no te tuvo compasión.
A veces duele más llegar a viejo,
sabiendo que no habrá continuación (Arjona, 2008).

La condena a la soledad por no poder cumplir el mandato reproductivo biológico de tener descendencia, la vida disidente queda circunscrita a “fiesta” efímera como un espacio de placer tolerado de forma momentánea, pero que no encuentra validez, ya que la vida aceptable únicamente se mide por su capacidad de dejar un legado genealógico, y por lo cual, el sujeto homosexual es condenado a tener una visión de futuro como pérdida.

La inacción del Estado ante la epidemia de VIH, los homicidios y la soledad como destino son necrorepresentaciones reveladoras, pero la mayor necrorepresentación sería la implementación de una política de exterminio contra personas LGBTIQ+:

Here this!
Vengo a poner orden y disciplina en mi país,
y por toda Latinoamérica.
No queremos mariflor,
Here this!
No queremos mariflor en Latinoamérica.
Voy a poner una bomba de tiempo man,
busca la solución para echar homosexual.
Pam, pam, muerte es la solución.
Vamos a desinfectar todo Latinoamérica.
Brrrrrr! A matar Mariflor (Nando Boom, 1992).

Nando Boom (1992) convoca a un exterminio de disidentes sexuales, manifestando que la “muerte es la solución”. A pesar de que no se manifiesta abiertamente, considero que ese exterminio era una reacción higienista para intentar controlar la propagación del virus del VIH. Al inicio de la canción hay un sonido de preparación de armamento para el combate, y así, Nando Boom es el sujeto lírico que tomará las armas para matar a disidentes sexuales y de género, y las personas LGBTIQ+ en este caso se transforman en sujetos tácitos plausibles de exterminar, no únicamente en Panamá, sino que se hacía un llamado para toda Latinoamérica: “A matar mariflor”.

c) *Criminalización*

El clima jurídico-político fue trastocado en Nicaragua con la reforma penal de 1992, cuando el Estado reintrodujo la criminalización de la homosexualidad mediante el artículo 204 (Ley No. 150), tipificando la “sodomía” y habilitando penas de prisión, además de expandir supuestos que alcanzaban incluso relaciones privadas bajo ciertas condiciones (González-Rivera y Kampwirth, 2021). En ese marco, un trecho de la canción *Sirenas* (Vaughan, 1996), puede relacionarse a ese momento histórico de criminalización:

Ahhhh, oigo sirenas, tras de nosotras por fin hay dos sirenas.
Ahhhh, dos sirenas, una patrulla nos pide paremos con sus dos sirenas.
Me bajo con toda la seriedad que me amerita mi edad, soy tratada con tono señorial nos pide la documentación, no nos llevan a la estación.
Y yo te digo brother: “clase de salvón” (Vaughan, 1996).

En el marco de criminalización de Nicaragua, “la patrulla” funciona como metonimia del código penal: no necesita “ver” el acto sexual para disciplinar; basta el poder de detener, pedir papeles, insinuar la estación y sostener el miedo como pedagogía. El “tono señorial” sugiere una violencia burocrática, impersonal, que se legitima como procedimiento. Así, el pasaje no narra solo un control de tránsito: representa la gobernanza punitiva de la visibilidad lésbica, donde la posibilidad de ser llevadas “a la

estación” opera como recordatorio de que el deseo o su sospecha podía ser traducido en crimen. Por lo anterior, se puede comprender el alivio de “clase de salvón”, cuando no son llevadas a la estación.

IV. Erotización y regímenes del deseo

La erotización de los propios cuerpos disidentes, entendida como ejercicio de agencia sobre el deseo, se materializa en la capacidad de producir y administrar la propia inteligibilidad erótica en canciones mediante códigos, gestos y lenguajes que permiten nombrarse y ser deseados en sus propios términos. La erotización no opera como un simple contenido “sexual” expuesto, sino como una tecnología de enunciación que distribuye el acceso al sentido y, con ello, las posiciones en la escena del deseo.

En términos de sensualidad corpórea, el cuerpo disidente no aparece únicamente como presencia física, sino como una gramática situada que lo vuelve deseable y reconocible para ciertos públicos; mientras lo neutraliza o invisibiliza para otros (Laguarda, 2002); revelando que el deseo es siempre una construcción mediada por lenguajes y por jerarquías de lectura. La teoría indica eso, pero en la práctica pueden existir excepción, como el caso de la canción *Macorina*:

Después el amanecer
Que de mis brazos te lleva
Y yo sin saber que hacer
De aquel olor a mujer [...]
Tus senos carne de anón
Tu boca una bendición
De guanabana madura
Y era tu fina cintura
La misma de aquel danzón (Vargas & Bribiesca, 1961).

Chavela Vargas, costarricense de nacimiento, pero mexicana por decisión, puede leerse como un ícono lésbico precisamente porque, desde la década de 1960 hasta su muerte en 2012, desafió los arquetipos dominantes de género y sexualidad tanto en la sociedad como al interior de la música ranchera, un campo atravesado por el machismo

(Stracci, 2024). En línea con Brett y Wood (2002), su irrupción cobra aún más densidad si se considera que las lesbianas son excluidas como minoría no solo por su sexualidad, sino también porque, en la mayor parte de los contextos musicales, opera un sistema jerárquico de género que constriñe a todas las mujeres.

En ese marco, que Vargas nunca ocultara que cantaba sobre el amor erótico por otra mujer no es un dato anecdótico, sino un gesto de desobediencia estética y política. Su canto instala un lenguaje del deseo que se niega la neutralización, confronta la expectativa de silencio y obliga a reconfigurar la inteligibilidad de la sensualidad corpórea en un género musical históricamente codificado por masculinidades hegemónicas. Así, su figura condensa una disputa por la posibilidad misma de nombrar el deseo lésbico y existir públicamente como sujeta deseante en un entramado cultural que tendía a subordinar a las mujeres e invisibilizar a las lesbianas, como se verá en los próximos productos musicales.

En el fragmento:

Vamos a dar una vuelta a buscar sirenas... nena
Ahhhh se enciende la llama, todo momento entre nosotros es carcajadas
por fin llegamos a la fuente para sirenas pescar
Tirá... el anzuelo, son dos no te miento ¡tirá! (Vaughan, 1996).

La figura de las *sirenas* funciona como un código de doble lectura que permite vehiculizar el deseo entre mujeres sin pronunciarlo de forma directa. La metáfora sostiene una escena de búsqueda y captura de dos seres ficcionales, que sitúa el erotismo en una fantasía, habilitando el reconocimiento entre quienes entienden el anagrama y, al mismo tiempo, manteniendo el sentido “pasable” ante el público mayoritario. Aquí la erotización se administra como estrategia, produciendo una inteligibilidad erótica situada, pero protegida por el rodeo simbólico; comprensible para el contexto nicaragüense de la década de 1990 donde nombrarse lesbiana aparece como una negación socialmente impuesta, por eso resulta en una conquista sexual su aceptación social cuando las radios locales la tocaron (Izquierdo, 2017).

Por su parte, en el verso “Un abrazo en la mañana y en la noche una caricia” (Claroscuro, 2001) construye un erotismo lésbico desde la intimidad cotidiana, instalando el deseo como continuidad afectiva y corporal más que como excepcionalidad. La elección de una escena de cuidados y contacto no reduce lo erótico; lo desliza hacia una sensualidad corpórea que se sostiene en la repetición y en la legitimidad del vínculo. En esa operación, el recurso feminista que Claroscuro activa; dialoga como las reflexiones de Brett y Wood (2002), cuando establece que el feminismo impacta en la visibilidad de las lésbicas y en las discusiones sobre sexo, diferencias sexuales y opresión sexual; por tanto, el verso no solo expone un deseo, sino que lo inscribe en un marco que disputa las condiciones de audibilidad del género y la sexualidad.

En *Lejos* (Acuña, 2019) el erotismo se afirma sin el escudo de la metáfora de negación:

Muchacha de bruma y café,
eu quero ficar com você,
yo quiero estar con usted,
me voy a quedar con usted.
Lejos,
sin poder tocar tu piel de miel,
con la certeza de enredarnos otra vez.
[...] cruzaría este cielo para llegar a tu encuentro (Acuña, 2019).

Acuña nombra el deseo lésbico como voluntad, permanencia y búsqueda corporal, articulando una sensualidad corpórea explícita que no oculta la mujer amada. La figura femenina es el centro del deseo y el lenguaje no se organiza para “pasar desapercibido”, sino para sostener una enunciación plena que reconoce el vínculo como destino. *Lejos*, es un excelente ejemplo que marca un punto en el que la doble lectura deja de ser metáfora que oculta, y, por el contrario, el deseo lésbico emerge frontalmente, haciendo del canto un lugar de reconocimiento.

Por su parte Rebeca Lane nos introduce en el camino del erotismo bisexual, como una política del deseo que se disputa en la escena pública. El marcador temporal es importante resaltarlo, porque, aun siendo la misma autora, el tránsito entre 2014 a 2025 muestra un pasaje desde una enunciación estratégica “a medias” hacia una afirmación explícita y plenamente *bi-sible*, donde el deseo se vuelve también reivindicación identitaria.

En el fragmento de 2014, la metáfora de “palabras a medias” opera como un modo de erotismo bisexualmente situado en la negativa a quedar fijada por categorías previas:

No asumo roles que estén preestablecidos
 No te amo por tu sexo, sino por lo compartido
 La libertad es cuando ya no hay etiquetas (Lane, 2014).

Lane coloca el centro del deseo en la experiencia compartida y la libertad subjetiva, evitando que el erotismo quede capturado por el binarismo o por expectativas de “rol”. El deseo se presenta como movilidad y apertura, pero también como un enunciado que elude nombrar de frente la bisexualidad.

En *Bisexual*, Lane en conjunto con AudryFunk se sitúan en la visibilidad plena y el erotismo bisexual se articula como afirmación pública contra la invisibilidad:

En la LGBT+, la “B” no es de bicicleta, soy *bi-sible* en un mundo que nos quiere invisibles; sí soy curiosa y a veces confundida, no por bisexual, sino porque así es la vida.
 No soy una línea en un mapa que está dividiendo dos categorías,
 soy un territorio con ríos y mares; amores y mil fantasías; tengo deseos, placeres, con seres diversos y amaneceres [...].
 Escoger siempre me causó conflicto, quiero más y no sólo de lo mismo (Lane & AudryFunk, 2025).

Aquí ya no hay “palabras a medias”, sino una disputa directa por el lugar de la “B” y por su reconocimiento. Además, la producción musical amplía el registro del deseo con una metáfora cuerpo-territorio que convierte la bisexualidad en geografía erótica; no como línea que divide “dos categorías”, sino como geografía compleja donde caben “amores”, “fantasías”, “deseos” y “placeres” con “seres diversos”. El conflicto de “escoger” y el querer “más y no sólo de lo mismo” no se presenta como indecisión identitaria, sino como rasgo legítimo de una subjetividad deseante plural.

Separados por una década, los productos musicales muestran una evolución desde una ética de libertad formulada en negativo de rechazo de roles, hacia una política afirmativa *bi-sible*. En 2014 se moduló el deseo para escapar a la captura categorial; y en 2025 se expone como territorio pleno, reclamando derecho a existir y a ser leídas sin que la pluralidad del deseo sea confundida con la curiosidad o indecisión: “Bisexual, bisexual, orgullosa, orgulloso, orgulloso bisexual” (Lane & AudryFunk, 2025).

Al igual que en *Lejos* (Acuña, 2019), Ratana (2018) el homoerotismo se afirma sin recurrir al escudo de una metáfora de negación, no hay encubrimiento con figuras externas ni códigos que busquen “pasar desapercibidos”, sino una enunciación directa del deseo como voluntad inmediata y como decisión afectiva:

Tenemos pocas horas solo de conocernos
Y parece mentira, pero sé lo que quiero
Y no me quiero ir
No quiero partir (Retana, 2018).

El deseo aparece como conocimiento encarnado, no como duda. El yo lírico se coloca en el centro de la escena erótica como sujeto que elige, nombra y sostiene su impulso sin pedir permiso ni justificarlo.

a) *Régimen de deseo: Fetichismo transexual y lésbico*

Desde la objetivación sexual de un cuerpo leído como femenino y subordinado al deseo masculino, el fetiche erótico puede reconstruirse como un mecanismo de mirada externa que convierte a ese cuerpo en objeto; reduciéndolo a estereotipos y signos predefinidos, lo recorta en rasgos consumibles y lo separa de su complejidad subjetiva. Esta erotización no es “natural” ni automática, sino situada; tal como sugieren Brett y Wood (2002), audiencia y espacio co-producen el sentido de lo deseable, habilitando ciertas lecturas y bloqueando otras; por ello, el fetiche se configura en una posición concreta de mirada masculina jerárquica, que transforma el cuerpo en territorio de proyección de expectativas sexuales ajenas. En esa operación, se fijan jerarquías sobre qué puede ser deseado y bajo qué condiciones: se consume la apariencia y se captura el acceso al reconocimiento, de

modo que el cuerpo es erotizado, pero no plenamente reconocido como sujeto.

Analícemos dos ejemplos iniciales:

Ay yo soy hulero y también soy cumbiambero;
pero qué mira de que yo soy hulero y también soy cumbiambero (Salsa Clave,
2009).

Jonathan en el barrio exhibiendo su rutina, provocando;
en el día trabajar como negra, en la noche es la güera sonidera (Grupo Tropikali,
2022).

En estos fragmentos, se permite leer la precariedad como identidad laboral fragmentada entre día y noche. La precariedad se intensifica cuando el sostén vital depende de circuitos informales y economías nocturnas, donde se intuye el trabajo sexual de calle que visibiliza la vulnerabilidad estructural de este grupo social. Los hombres que consumen el trabajo sexual de calle estarían marcados por un deseo fugitivo, atracción clandestina que desea esos cuerpos liminares; pero al mismo tiempo se niega y evita a todo costo el reconocimiento de ese deseo de forma pública.

Este deseo es consumo que mira, fantasea y usa el cuerpo como objeto, sin asumir vínculo ni subjetividad. Este régimen se sostiene en la homofobia, misoginia y transfobia de esos hombres (Bezerra, 2023), que funcionan como mecanismos de control que permiten desear sin admitirlo, convertir la atracción en agresión y sostener la invisibilidad mientras se apropian del cuerpo liminar deseado. Varias producciones musicales describen este régimen del deseo.

En el verso “soy lo que viste, si no te gustó, ¿por qué me seguiste?” Badilla (2017) denuncia el deseo fugitivo como una fuerza que no se asume abiertamente, manifestándose como seguimiento, como insistencia; pero intenta conservar una coartada moral. Ese mismo patrón se radicaliza en *Sucio*

Se incomodan cuando llegas
Te ven el culo de reojo
Cuando les pasas a la par
Desde el auto te gritan loca
Y se masturban pensando en vos

¡Pensando en vos!
¡Se tocan pensando en vos! (MalaLeche, 2018).

Aquí el deseo aparece escindido, entre rechazo público y consumo privado, entre insulto y excitación. Este binomio, leído conjuntamente, describe un régimen donde el deseo fugitivo masculino persigue aquello que declara repudiar: sigue, mira “de reojo”, agrade para restaurar jerarquías, pero a la vez erotiza el cuerpo liminar como objeto fantaseado. Así, lo fugitivo no es el deseo en sí, sino su modo de circulación se moviliza por el borde de lo decible, se expresa como hostilidad y se descarga como consumo sexual, confirmando la asimetría en la que un cuerpo leído como femenino queda subordinado a una mirada que lo desea sin reconocerlo.

En cuanto al fetichismo lésbico se identificaron tres elementos de análisis. El primero de ellos, es la ideación fetichista de adolescentes (Arévalo, 2022):

Hay dos lesbianas por mi casa
Se dan un besito en la cama
Se abrazan una a la otra
Solo de verlas me dan ganas [...] (Adhesivo, 2006).

El fragmento de *Lesbiana* (Adhesivo, 2006) configura el fetichismo lésbico como escena de observación, la relación entre dos mujeres no aparece como vínculo con agencia propia, sino como un espectáculo que activa el deseo del observador, quienes al momento de escribir esa canción eran adolescentes de Educación Media. El deseo lésbico se reinterpreta como material disponible para la excitación ajena, y la experiencia de ellas queda subordinada a un régimen de visibilidad que no reconoce su autonomía, sino su potencial como objeto.

Por otra parte, *Lesbiana* (Zúñiga & Maynor MC, 2021), presenta un alineamiento con la estructura patriarcal que, en apariencia, busca cuestionar al escribir en la descripción del video “#apoyo y #respeto al colectivo #LGTB”, pero en la práctica objetiviza el cuerpo lésbico:

Pero mira, mira, nena: que te echaron en la comida, tú estás bien buena.

¡Ay, ave María!
Parece modelo de esas elegantes;
ella tiene un *flow* que no se lo quita nadie.
Y todos los manes siempre le tiran,
pero tienen novia que está bien rica;
por eso en la disco a nadie mira,
ella está bailando y no le importa lo que digan (Zuniga & Maynor MC, 2021).

Aquí el fetichismo opera mediante un doble movimiento de exhibir una mujer que “no mira” ni se afecta por lo que digan, sugiriendo independencia; pero la escena está narrada y organizada por la lógica del deseo masculino. La canción pretende describir autonomía, pero la encuadra dentro de una economía patriarcal del deseo donde el cuerpo femenino es calificado, comparado y validado como “modelo”, “bien buena”, “flow”. La aparente ruptura queda absorbida por la misma estructura que sostiene la objetivación, el cuerpo lésbico se convierte en signo de deseo público y en mercancía simbólica para la mirada colectiva masculina.

En tercer lugar, tenemos el guion del machismo de las prácticas de conquista amorosa:

Le solté mis mejores piropos con respecto a su ropa,
mientras que mis ademanes de macho nos pedían otra copa;
Le dije el mismo rollo de siempre “me estoy enamorando”.
Vente conmigo esta noche y lo discutimos sudando.
Me dijo te estas equivocando no ando en busca de macho,
a mí me gustan las mujeres (Arjona, 1994).

En términos de fetichismo, el punto no es solo el intento fallido de conquista, sino cómo el relato coloca a la lesbiana como objeto de desafío para el deseo masculino, reforzando la idea de que la orientación de ella puede ser interpelada, negociada o “corregida” desde la performance del macho. La respuesta final “me gustan las mujeres” funciona como límite, pero el dispositivo narrativo ya dejó instalada la asimetría: el deseo masculino ocupa el centro de la acción y la lesbiana aparece como aquello que se intenta conquistar, confirmando un marco donde la subjetividad-cuerpo lésbico debe defenderse

frente al orden patriarcal que la aborda como propiedad sexual de los hombres (Rich, 1996).

El final de la canción narró como dos machos acordando no volver apostar por la conquista de una mujer. Fuera del pacto ficcional expuesto, en lo cotidiano, ese mismo rechazo de una lesbiana a la insistencia de las propuestas sexuales de un hombre, puede activar una lógica punitiva donde la negativa se interpreta como afrenta a la masculinidad. La insistencia se puede transmutar en formas de coerción y agresión, incluida la posibilidad de una violación sexual correctiva, entendida como castigo y mecanismo de dominación para imponer subordinación y “reordenar” el deseo según el mandato cisheterosexual. Fuera de las notas musicales, el dispositivo patriarcal puede transformar el “no” en un desafío que habilita represalias, reforzando que lo que está en disputa no es el amor, sino el control sobre el cuerpo y la autonomía de la mujer.

V. Ciudadanías sexuales vivibles y utopías en [contra]marchas

La genealogía de las luchas por el reconocimiento de los derechos humanos de las personas LGBTIQ+ a nivel internacional se inspiró en las luchas de las minorías raciales oprimidas, desarrolló sus propias tácticas y vinculó su teoría tanto al movimiento de liberación sexual como a las nuevas teorías feministas de la opresión (Brett & Wood, 2002). En América Latina, estos procesos se gestaron mayoritariamente al interior de dictaduras militares, en contextos de represión, censura y violencia estatal, donde los movimientos organizados LGBTIQ+ emergieron de forma clandestina o semiclandestina, articulando estrategias de supervivencia, denuncia y visibilidad que entrelazaron la disputa por el deseo y la sexualidad con luchas más amplias por la democracia, los derechos humanos y el fin del autoritarismo.

En Centroamérica, durante la década de 1980, la epidemia de VIH hizo visible principalmente a hombres homosexuales; en la década de 1990 emergieron los movimientos de disidencia sexual y de género en cada país, y los grupos organizados a

favor de la diversidad sexual se consolidaron como plataformas de contrapeso, impulsando un proyecto de visibilidad más sistemático y masivo (Jiménez, 2018). En la década de 2010 con el establecimiento de alianzas con otros movimientos sociales y diálogos con las estructuras institucionales, se pretendía alcanzar ciudadanías sexuales vivibles (Arévalo, 2025) al mismo tiempo de que se denuncia estructuras de opresión y exclusión se exige “sociedades más justas, plurales y democráticas, donde todas las personas puedan vivir sus identidades, subjetividades, placeres y afectos con libertad, seguridad y plenitud” (2025: 54).

En este proceso de lucha política de ciudadanías sexuales vivibles, se comenzó a interaccionar un repertorio de derechos humanos, para legitimar las vidas de las disidencias sexuales y de género. Por tal motivo, no resulta extraño que las producciones musicales incorporaran gramáticas de derechos humanos; y repertorios de autoafirmación, comunidad, dignidad, resistencia y desobediencia ante el mandato del silencio, la precariedad y el estigma.

Por ejemplo, Asociación Ilícita (2015) predomina un repertorio de dignidad jurídica y universalista:

Todos nacemos libres e iguales en este mundo de violencia,
Discriminación real: a diario son los hechos; hay que reconocer y hacer valer sus
derechos (Asociación Ilícita, 2015).

La agrupación hace uso explícito de categorías centrales del informe *Nacidos libres e iguales* del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (2012) y posiblemente la canción, al ser producción de una ONG nicaragüense, se enmarque en una campaña nacional sobre no discriminación. En este marco, su apuesta no es solo un mensaje moral, sino una pedagogía pública de reconocer a las personas independientemente de su orientación sexual e identidad de género y propone el verso como respaldo social, es decir, como intervención cultural que busca mover normas y sensibilidades.

En Vaughan (2016) el repertorio no es institucionalizado, y si corpóreo-celebratorio, la dignidad se ejecuta como libertad vivida. Aquí la resistencia no aparece como denuncia, sino como producción de goce público:

Chavala si sos lesbiana, con vos quiero bailar.
Chavala libre y lesbiana, con vos quiero celebrar,
cintura sin cintura, nos vamos a liberar (Vaughan, 2016)

Es un repertorio que politiza la alegría, la celebración funciona como respuesta a un orden que pretende disciplinar el deseo; por eso el gesto de “liberación” no es abstracto, sino performativo, se hace en el espacio social a través del movimiento y la compañía.

En Pérez (2018) y MalaLeche (2018) se activa un repertorio de resistencia confrontativa basado en la reversión del estigma que va del señalamiento a la agencia:

No me voy,
no me voy callar.
Esto no va a parar,
No me ahuevo (Pérez, 2018).

La bestia al mando cree que no
me voy a defender (MalaLeche, 2018).

Las frases de *no callar* y *no retroceder* convierten el habla en acción, y la defensa frente a quien “manda” traslada a las personas LGBTIQ+ del lugar de víctima silenciosa al de sujeto con agencia para denunciar los prejuicios. Este repertorio no busca el anonimato ni la clandestinidad, sino el interrumpir la intimidación y disputar el monopolio de la fuerza simbólica de quienes amenazan. Asociación Ilícita (2015) añade un repertorio de dignidad relacional/comunitaria:

Vivimos en diversidad, exigimos igualdad;
no son ni anormales, ni extraterrestres.
Puede ser tu hijo, tu padre, tu hermana, tu hermano,
tu mejor amigo, y por eso no los dejaremos de querer,
menos: son parte de nuestra familia, comunidad
y de nuestro mundo (Asociación Ilícita, 2015).

La igualdad se defiende mediante una rehumanización que conecta la diversidad con vínculos cotidianos. Esta estrategia rompe la lógica de “otros extraños” y la reemplaza por “son parte de nuestra familia, comunidad”, ampliando la base afectiva de la solidaridad. Estos repertorios muestran que la dignidad se construye con lenguajes de derechos, orgullo encarnado, desobediencia al silencio y anclaje comunitario. Repertorios distintos, pero articulados, para sostener la vida y posicionarse frente a la exclusión.

a) *Gramáticas feministas*

Las gramáticas feministas que atraviesan la mayor parte de producciones musicales que reivindican ciudadanías sexuales vivibles, se puede establecer una genealogía, como proponen Brett y Wood (2002) desde los contradiscursos de “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” de Adrienne Rich (1996) y “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad” de Gayle S. Rubin (1989) como marcos que permitieron leer la sexualidad no como “naturaleza” o esfera privada, sino como régimen político. Desde allí, el lenguaje musical se vuelve una tecnología de disputa para nombra la cisheterosexualidad obligatoria, cuestionar sus jerarquías, qué deseos son legítimos y qué identidades quedan relegadas, y exhiben cómo el odio y la exclusión operan como dispositivos de control.

Para el feminismo comunitario centroamericano (Carballo, 2025), estas gramáticas no se limitan a la crítica de la cisheterosexualidad obligatoria y sus jerarquías, sino que disputan el cuerpo-territorio como una práctica política colectiva, situada y de largo aliento; mediante la cual, mujeres y disidencias organizadas en comunidad defienden y reconstituyen la vida frente a violencias patriarcales, coloniales, racistas y capitalistas. En este marco, Asociación Ilícita (2015) se manifiestan por un reconocimiento pleno y un mundo sin barreras:

Reconocer a las personas independientemente
de su identidad de género; aceptarlas realmente:
un respaldo social a su favor doy con mi verso,

para que vivamos sin barreras en un mundo diverso (Asociación ilícita, 2015).

Esta letra ejecuta una gramática feminista de igualación política. El verso se posiciona como “respaldo social”, es decir, como acción cultural que busca cambiar normas de trato y pertenencia. Asociación Ilícita (2015), en términos de Rich/Rubin (Brett & Wood, 2002), desplaza la sexualidad/género de lo “tolerable” a lo reconocible, por medio de la eliminación de “barreras”. El lenguaje opera como contra-dispositivo frente al mandato de normalidad, hace de la aceptación un estándar social, y no un favor.

Vaughan (2016) promulga una coalición diversa contra lo patriarcal:

Chavala, si sos diversa, incluso heterosexual.
Chavala, si sos diversa, incluso transexual.
Lo importante: que bailemos, nos pongamos a gozar,
para terminar, para acabar, con todo lo patriarcal (Vaughan, 2016).

Aquí se formula una gramática feminista de alianza, la diversidad no se reduce a una sola identidad, sino que se arma como frente amplio bajo un objetivo común: “acabar con todo lo patriarcal”. El baile y el goce funcionan como práctica colectiva que reordena el espacio social, produciendo comunidad. La inclusión “heterosexual” rompe la idea de “bloques” cerrados y apuesta por una política antipatriarcal transversal.

MalaLeche (2018), por medio de su consigna de “En el privilegio no hay dolor”; condensa una gramática feminista de desnaturalización. El dolor no es destino individual, sino efecto de distribución desigual del poder y legitimidad. El privilegio aparece como condición que permite no sentir y no ver lo que otras vidas soportan. En términos de Rubin (1989), señala que la sexualidad y el género están atravesados por jerarquías que protegen a unos en detrimento de otros.

Topo Sikosis presentan una postura más radical, al interrogar el odio y exponer la función disciplinaria de la violencia para sostener un orden sexual jerárquico que necesita humillar para parecer “normal”:

Yo quisiera saber qué hay detrás del odio
cuando en la calle me gritás “maricón”

¿Es acaso violencia gratuita
o ansias de superioridad? (Topo Sikosis, 2018a).

El odio se entiende como práctica de poder no como emoción aislada. En vez de centrar la atención en la “víctima”, interroga la estructura que produce el insulto. Pranz, Witty y Yaco (2016) rechazan contundentemente la normalidad como horizonte deseado de vida:

No soy normal, nunca lo he sido y no lo quiero ser
Discúlpeme, yo no quiero ser usted.
No se me alarme, no se me enoje
No soy usted, no se equivoque (Pranz, Witty y Yaco, 2016).

La propuesta musical funciona como manifiesto de autodeterminación y antidisciplinamiento, donde el imperativo repetido “no se equivoque” opera como mecanismo retórico de no pedir permiso para existir, y, por lo contrario, exige respeto y ubica la “anormalidad” como elección consciente frente a una normalidad presentada como coercitiva y moralmente hipócrita. En consonancia con esa postura, Scarlett Fiore (2019) realiza una reapropiación del estigma e increpa a la sociedad:

Hoy vinimos a darla hasta el fin, sepan que la más perra ya está aquí.
Deja el drama y bajemos la tensión, menos odio y más luces de neón (Fiore, 2019).

Fiore transmuta injurias degradantes y las transforma en agencia escénica. No es solo provocación; es una política del lenguaje de quitarle a la injuria su poder disciplinario/punitivo mediante exhibición, humor y presencia. “Menos odio” no suena como súplica, sino como reprogramación del clima social, el goce se vuelve una forma de resistencia que impugna la moralización del cuerpo y del deseo.

En cuanto Topo Sikosis; Pranz, Witty y Yaco, y Scarlett Fiore desde Costa Rica cuestionan la violencia directa y la normalidad; Sara Curruchich y Muerdo desde Guatemala nombra la violencia estructural que afecta las disidencias sexuales:

Son esos códigos sociales que te excluyen

Y permiten tantas burlas y rechazos
Discursos de odio, tanto insulto
Angustia a diario, tanto miedo, tanta muerte, tanto asesinato (Curruchich & Muerdo, 2021).

Este fragmento realiza un diagnóstico estructural, en donde la violencia no es un hecho suelto, sino “códigos sociales” que habilitan rechazo, odio y homicidio. El énfasis recae en la reproducción cultural como infraestructura de la exclusión. Curruchich realiza una denuncia situada, nombra el ambiente social que impide reconstituir la vida en condiciones de dignidad.

Para finalizar este subapartado, Lane y AudryFunk (2025) realizan una reivindicación explícita contra la heteronorma y lo binario: “La heteronorma y lo binario en mí no tienen poderes” (Lane & AudryFunk, 2025). Este verso condensa una gramática feminista de soberanía subjetiva, declarando que el régimen de la cisheteronorma binaria no gobierna sus cuerpos ni identidades. En términos de Rich (1996) y Rubin (1989), es un contradiscurso directo que no negocia con la cisheterosexualidad obligatoria ni con jerarquías sexuales del deseo. Además, enlaza con la “reivindicación de la sexualidad de la mujer y de la libre orientación sexual” (Fernández, 2021) al enunciar el derecho a existir sin que el orden normativo capture el sentido de la vida.

b) Cuestionamientos a paradigmas homofóbicos

En el segundo quinquenio de la década de 2010, el cuestionamiento a paradigmas homofóbicos mediante la politización de las artes, en la línea planteada por Brett y Wood (2002), se intensifica en la producción musical centroamericana, no solo como representación de identidades disidentes, sino como intervención pública que disputa sentidos sobre ciudadanía y moral sexual. En este periodo, podemos ver como la música opera como tecnología cultural de contrahegemonía, extrayendo la homosexualidad y las disidencias sexo-genéricas del registro patologizante/criminal/pecaminoso e impulsando gramáticas de derechos y orgullo, al tiempo que denuncian la homofobia como un régimen

social de control familiar, religioso, mediático y estatal más que como “opinión” individual. La producción musical entre 2015–2019, principalmente en Costa Rica, no solo acompaña luchas LGBTIQ+; hace política al reconfigurar lo audible y lo decible, abriendo una esfera cultural donde la homofobia queda interpelada y clasificada como violencia; y la experiencia disidente se vuelve un repertorio legítimo para imaginar formas más amplias de pertenencia democrática.

Para iniciar este recorrido, tenemos una muestra del despertar político, reconociendo el clóset y sus estructuras de violencia:

Entumidos por años y años de creer
Que no somos lo mismo
Reconocer que en la vida
No afecta la boca de quien beses (424, 2017).

424 formula un tránsito de la alienación a la inteligibilidad. Aquí, el clóset como dispositivo estructural de violencia simbólica es sostenido por la producción negativa de la diferencia sexual y por una pedagogía del miedo. El gesto crítico reside en normalizar la práctica afectiva de besar como irrelevante para el valor social, moviendo la discusión desde el juicio moral hacia la igualdad de reconocimiento, lo que instala un despertar político todavía “tenue” pero decisivo: nombrar la injusticia como construcción social y no como “falla” personal.

Badilla (2017) realiza una reconstrucción y promoción de una autoestima disidente:

#love empieza con verte al espejo y sentirte mejor
el mundo critica, pero
no le doy importancia, me enfoco en lo bueno
#hate abundan de esos
yo no me preocupo, yo les mando besos (Badilla, 2017).

Badilla (2017) introduce una gramática contemporánea de autogobierno afectivo, que deviene escena de (re)constitución subjetiva frente a la mirada discriminadora. Badilla apuesta por una inversión de la economía afectiva de la vergüenza, sustituyéndola por

autoafirmación. En términos políticos, la autoestima disidente se vuelve infraestructura de agencia, condición para sostener presencia pública y resistir la coerción social cotidiana.

En esa misma tónica, Badilla, Solano y Pranz (2019), a través de una alianza sexual e identitaria, promueven una liberación de paradigmas de control:

Digan lo que digan, yo sé que a mí nadie me da de comer.
No me voy a detener; seguiré haciendo lo que quiero, porque quiero (Badilla, Solano & Pranz, 2019).

El motivo “a mí nadie me da de comer” articula autonomía material con soberanía moral, el yo lírico desacopla el juicio social de la posibilidad de vivir, instalando una ética de la autodeterminación. La liberación aquí no es solo identitaria y sexual; es una impugnación del poder disciplinario que pretende gobernar conductas mediante vergüenza o autorización externa. Esta producción musical es un performance de ruptura con la tutela familiar, comunitaria o institucional, que suele justificar controles sobre cuerpos y deseos. Badilla (2017) propone una confrontación de los paradigmas homofóbicos de patologización:

Toda la vida oí decir que no es bueno lo que siento;
ya no quiero escuchar sus voces diciendo lo que debo hacer,
y escucho: bla, bla, bla, bla, bla, bla...
Digan lo que quieran: ya nada me frena.
A la larga, yo no soy el problema.
Qué pena, qué pena (Badilla, 2017).

El texto expone el núcleo de la patologización; la voz social que traduce el deseo como “enfermedad” y prescribe obediencia “lo que debo hacer”. Para confrontarlo se establece como estrategia retórica el corte de la escucha de “ya no quiero escuchar... bla, bla...”, que ridiculiza el mandato y desactiva su autoridad; expone que la causalidad del sufrimiento no es la orientación sexual la que produce el daño, sino el régimen discursivo que la estigmatiza y la convierte en objeto de corrección. En esa inversión, la canción opera como contra-diagnóstico cultural, denuncia la medicalización moral como tecnología de control y reinstala la dignidad del sujeto como criterio de verdad.

Asociación Ilícita (2015), hace una confrontación a los paradigmas homofóbicos de que la orientación sexual es una “opción” o “decisión” y por consecuencia se puede negar:

Tienen el derecho libre de ser como son,
es su naturaleza, no es una decisión.
Podemos aceptarlo sin odio en el corazón;
analiza, es poner lógica en razón (Asociación ilícita, 2015).

El fragmento propone una refutación directa del argumento voluntarista; al situar la orientación sexual o la identidad de género en el registro de la naturaleza. Aunque esta apelación puede ser teóricamente discutible, por su esencialismo (Fry y Carrara, 2016), cumple una función política inmediata de bloquear la idea de que lo disidente puede “corregirse” o “negarse” por voluntad, y por tanto deslegitimar prácticas de coerción.

Curruchich y Muerdo (2021), por medio de la participación de una identidad transexual, muestran una resistencia feminista en defensa del cuerpo-territorio y del tejido comunitario:

Abrazo todo el amor
La valentía, la alegría, la hermosura
Le grito al mundo que existo
No voy a vivir más en la mentira y la clandestinidad
Porque el amor es más fuerte y florecerá para siempre (Curruchich & Muerdo, 2021).

La resistencia se enuncia como existencia pública y como salida de la clandestinidad, pero anclada en una ética comunitaria: amor, valentía, alegría aparecen como afectos políticos que sostienen el “florecer” colectivo. La conexión con la noción feminista de cuerpo-territorio es productiva porque mueve la experiencia de género del plano individual al de la defensa de la vida; el cuerpo es visto no solo como identidad, sino lugar de disputa material y simbólica, enlazado con el tejido comunitario. En ese contexto, la canción no solo representa; también convoca, hace del decir una práctica de reparación y continuidad, coherente con la lectura de compromiso social señalada por Liano (2021)

al manifestar que Curruchich se identifica con las clases desposeídas, y hace del género un campo político-musical de resistencia, disputa y ciudadanía.

Por su parte, Lane y AudryFunk (2025), cuestionan la homofobia interiorizada, en este caso la bifobia, incluso en algunas integrantes de movimientos progresistas como el feminista:

Es mi opción y no vine a complacerte
Mucho menos te traiciono, pues ¿qué argumento es ese?
No es experimento, mucho menos un fetiche
Que mi libertad, no, no te lo complique
Eso se llama odio y te aviso compañera, que puedo ser muy loba y muy perra
(Lane & AudryFunk, 2025).

Lane y AudryFunk (2025) denuncian una forma específica de violencia endógena intracomunitaria, el cuestionamiento moral dentro de espacios que se presumen emancipatorios. La insistencia en no es un “experimento” o “fetiche” revela el repertorio clásico de la bifobia: trivialización, promiscuidad, indecisión, ambigüedad e hipersexualización (Domínguez, 2017). Frente a ello, el yo lírico establece límites y redefine el conflicto como odio; politizando así la interacción cotidiana. El uso de una autofiguración combativa funciona como táctica de reapropiación del estigma, transformando el insulto potencial en fuerza discursiva y exige coherencia ética al feminismo, recordando que la crítica al patriarcado pierde densidad si reproduce jerarquías sexoafectivas en su interior.

Magpie Jay en *Trigger* (2018) presenta una narrativa visual de canción-biografía de un disidente sexual (Ver Cuadro N. 2); pero el diferencial es su contradiscurso frente a las narrativas de necrorepresentación que fijaron la trayectoria de las personas LGBTIQ+ como único destino el homicidio (Blades, 1980b; 1985); la muerte por VIH (Alfanno, 1989) o la muerte social de la soledad (Arjona, 2008).

Si bien *Trigger* comparte los procesos de discriminación por orientación sexual, el rechazo paterno por no cumplir con las expectativas de género y el sexilio como respuesta

con producciones musicales de la década de 1980 (Blades, 1980b; 1985; Alfanno, 1989) y 2000 (Arjona, 2008); la narrativa visual de *Trigger* disputa la teleología necropolítica, en lugar de confirmar el homicidio, la muerte o la soledad como final “natural”, las expone como efectos de un orden sociopolítico que opera como tribunal, a la vez que abre una posibilidad de reconciliación, incluida la resignificación de la figura paterna, no como retorno a la norma, sino como rearticulación de vínculos desde la dignidad y el reconocimiento.

Cuadro N. 2. Fotogramas de *Trigger*



En *Homogenio* (Nada, 2007) se puede establecer una continuidad reflexiva, al tensionar la figurar materna, que en la propuesta de *Trigger*, funcionó como contención y refugio a la ira paterna:

Mami soy el mismo de siempre,
No me cambies por tu sociedad.
Abre bien tus ojos, ¡mírame!

Soy más que mi sexualidad (Nada, 2007).

El fragmento condensa una escena de interpelación donde la figura materna aparece simultáneamente como vínculo primario y como mediación normativa; la madre no es solo destinataria afectiva, sino el lugar desde el cual “la sociedad” intenta reescribir al sujeto, exigiendo adecuación a una economía moral de género y sexualidad. Al afirmar “soy el mismo”, el yo lírico disputa la lógica correctiva que presupone que la disidencia sexual constituye una ruptura ontológica con la persona conocida; al pedir “abre bien tus ojos”, sitúa el conflicto en el régimen perceptivo social y familiar que reduce al sujeto a una etiqueta, y establece una demanda de reconocimiento integral: “soy más que mi sexualidad”.

Una serie de producciones musicales (Pranz & Maul, 2015; 424, 2017; Magpie Jay, 2019) realizaron una crítica a la economía moral religiosa conservadora que traduce la diferencia sexo-genérica en falta, escándalo o “pecado”, y que por esa vía habilita un punitivismo difuso contra identidades LGBTIQ+.

La sociedad me juzga y su fe también
Lo que yo soy, no se ve bien
¿No se ve bien?
¿Bien para quién?
Si no comparto sus creencias
Mi única diferencia
Es no pensar lo que usted piensa (Pranz & Maul, 2015).

Pranz y Maul (2015) hacen visible el mecanismo central del juicio social que se presenta como juicio teológico “la sociedad me juzga y su fe también”, pero el yo lírico lo desmonta con preguntas de desnaturalización y con una afirmación de autonomía cognitiva “mi única diferencia es no pensar lo que usted piensa”; desplazando la autoridad moral desde el dogma hacia el derecho a la conciencia. Así, la crítica no es “anti-espiritual”, sino anti-disciplinaria que denuncia que la fe opera como tecnología de normalización cuando se vuelve criterio de ciudadanía y pertenencia.

Ese desplazamiento se profundiza en *Respiremos* (424, 2017):

Compartamos y bailemos
Llenémonos de luz

Aprendamos, respiremos
No carguemos una cruz (424, 2017).

En cuanto Pranz y Maul (2015) restauran una espiritualidad no punitiva como contra-imaginario; *Respiremos* resignifica la gramática cristiana al proponer “luz” y respiración comunitaria frente al régimen de culpa de “cargar una cruz”, es decir, una ética del cuidado que sustituye la penitencia.

En *Simples* (Magpie Jay, 2019) la escena eclesial se reescribe como dispositivo de control, que se asume sobre las categorías de identidad y expresión de género:

Echoes in a church, reverberation.
Offering the skies as salvation.
No matter how strong we row, they'll control.
Let the weeds of power grow and they'll control.
Once more.
Light will guide me,
Light will guide me,
Light.
Light will guide me!
Light will guide me far! (Magpie Jay, 2019).

La canción hace una crítica al monopolio de la salvación que prometen las religiones evangélicas, pero dicha salvación está capturada por “malezas de poder”. En ese punto, la “luz”, como representación de la espiritualidad que está más allá de las formas religiosas, funciona entonces como guía emancipatoria, tanto de la captura del monopolio institucional de lo sagrado y de las almas en busca de redención (Magpie Jay, 2019). Por su parte, Asociación Ilícita (2015) disputa el corazón del argumento conservador desde una relectura inclusiva: “si somos creaciones del mismo Dios”. Ellos no niegan el lenguaje religioso, este es reconfigurado para bloquear el castigo y exigir escucha, abriendo una teología práctica de reconocimiento más que una teodicea de la exclusión.

c) *Utopías en [contra]marcha*

La producción musical sobre temáticas de orientación sexual e identidad de género con enfoque de reivindicación política, su mayor número se concentra en el quinquenio 2015-2019, teniendo el principal foco de emisión en Costa Rica. Este hecho no es aislado. La

década de 2010 por una serie de acciones internacionales que se pueden colocar como marco la emisión de los Principios de Yogyakarta en 2007, la publicación del informe *Nacidos Libres e Iguales* y la designación de un Experto Independiente sobre la orientación sexual e identidad de género a nivel de la ONU imprimieron un signo político que proyectaba inclusión. En el caso de Costa Rica, sus luchas internas por derechos humanos para personas LGBTIQ+ se vieron concretizadas en la realización del primer matrimonio civil entre dos personas del mismo sexo en el mayo de 2020, transformando a Costa Rica en el primero y único país en la región que legalizó estas uniones. Pero esta etopeya de derechos se ve oscurecida por la implementación de regímenes antidemocráticos.

El Bertelsmann Stiftung Transformation Index (BTI) (2024) clasificó a Honduras y Panamá como democracias defectuosas; El Salvador como autocracia moderada; Nicaragua y Guatemala como autocracias de línea dura y únicamente Costa Rica como una democracia en consolidación. No obstante, el Programa Estado de la Nación (2025) señala que, desde 2023, la administración de Rodrigo Chaves Robles intensificó la confrontación con el Poder Judicial mediante una narrativa que lo acusa de obstaculizar las acciones del Ejecutivo, reconfigurando los contrapesos institucionales como adversarios y reproduciendo patrones asociados a regresiones democráticas, como las observadas en El Salvador y Nicaragua (IDEA Internacional, 2025). En paralelo, se observa un deterioro de la convivencia pública en el espacio digital, aumentó en 31% la emisión de discursos de odio y en 344% los ataques contra la población LGBTIQ+, lo que evidencia una mayor normalización de la estigmatización con potencial impacto en integridad, participación y acceso a derechos (Naciones Unidas Costa Rica, 2025).

Este proceso de desdemocratización en Centroamérica afecta al reconocimiento y la consolidación de derechos para personas LGBTIQ+. Ese panorama político es el contexto en el cual las producciones musicales de esta época, en primer lugar, disminuyen en número y el segundo punto, sus temáticas se alejan de lo reivindicativo explícito y pasan

a discutir temáticas intimistas y burlescas. En la primera clasificación estaría Julián María con *TNYNTIQ* (2024), la cual expone la existencia de relaciones de pareja entre hombres donde la relación se mantiene, por convenciones sociales, pero sin un vínculo emocional que los conecte. Por su parte, Badilla propone una escena burlesca por medio de la demanda de un *sugar daddy* que complazca y financie sus necesidades y extravagancias de vida:

[...] mi belleza vale más que mi pobreza. No nací para amar, pero sí para viajar. Los chicos de mi edad a mí me dan igual; no tiene rival para... y menos para ir a Dubái (Badilla, 2019).

En este orden, las producciones musicales de Zuniga & Maynor MC (2021) y el Grupo Tropikali (2022) participan de ese proceso de despolitización al utilizar las identidades LGBTIQA+ como proceso de objetivación sexual y manutención de estructura de jerarquía del género y la sexualidad. A contracorriente, Curruchich y Muerto (2021) y Lane y AudryFunk (2025) mantienen la disputa política-estética y la utopía de inclusión y ciudadanías sexuales vivibles en las naciones centroamericanas.

Reflexiones finales

Al cierre de este recorrido de producciones musicales centroamericanas, se impone algunas reflexiones finales. La primera de ellas es que la mayor parte de producciones musicales fue realizada por personas cis, las voces trans en sus diversas manifestaciones tienen una menor representación. Esto no es un vacío cultural casual, sino el correlato de la precariedad material, simbólica e institucional que estas ciudadanías experimentan. La desigualdad de representación no solo describe el campo musical, lo diagnostica como un espacio donde la democratización cultural sigue incompleta y donde la disputa por la visibilidad trans continúa siendo, una disputa por una ciudadanía sexual vivible.

En las producciones musicales existe un predominio cismasculino sobre cómo se representa la orientación sexual y la identidad de género. Las mujeres y, en particular, las lesbianas aparecen con menor frecuencia y circulación. En contraste, parte de la producción lesbiana se ha sostenido más bien en registros de performance efímero como

presentaciones en festivales, encuentros feministas y espacios lésbicos-autogestionados, como las piezas analizadas de Vaughan (2016) y Acuña (2019), que únicamente se pueden realizar el análisis gracias al registro semiprofesional y artesanal de las performances ejecutadas. Esa inscripción en lo eventual y lo no industrializado tiende a limitar su archivo, su trazabilidad histórica y su alcance público, reproduciendo una desigualdad de visibilidad lésbica que no es de base estética, y sí política.

Un riesgo que se debe de evitar, como advirtieron Brett y Wood (2002), la industria cultural tiende a convertir el deseo gay o lésbico en bien de consumo, administrando su visibilidad bajo lógicas de mercado, que tienen como único objetivo de tornarlo rentable, estilizado y, con frecuencia, políticamente inocuo. En ese escenario, la música no refleja simplemente un conflicto, lo produce y lo confronta, oscilando entre la domesticación mercantil del deseo y su potencia como contradiscurso que denuncia la violencia normativa, disputa la moral conservadora y reabre la pregunta fundamental por quiénes pueden habitar lo público sin pagar el precio del silencio, la precariedad o el exterminio.

De las 40 producciones musicales analizadas, 19 proceden de Costa Rica y de estas, 15 del quinquenio 2015-2019. Este hecho merece un proceso específico de análisis de los procesos de interpretación, grabación, producción sonora, producción ejecutiva y hasta la producción audiovisual que acompaña a cada canción, que en este texto retomó únicamente dos productos audiovisuales para integrar las discusiones. Al mismo tiempo, se puede dar respuesta al proceso de desplazamiento reivindicativo y la disminución del número de producciones musicales en el siguiente quinquenio, colocando como hipótesis inicial de que tanto la epidemia de Covid-19, el alcance de conquistas políticas como el matrimonio civil para parejas del mismo sexo y el ascenso al Ejecutivo de corrientes antidemocráticas, como factores externos, impactó en la producción musical de temáticas reivindicativas de la orientación sexual, identidad y expresión de género.

La promesa política de inicios del siglo XXI, marcada por expectativas de ciudadanías plenas y ampliación de derechos para personas LGBTIQ+, no se consolidó

como horizonte lineal. El retorno de repertorios autoritarios, los renovados pánicos morales y la reactivación de gramáticas punitivas reposicionan la legitimidad de los placeres disidentes en el centro de la disputa por la democracia (Arévalo, Rocha y Jiménez, 2022).

No obstante, en esta última década, las ciudadanías sexuales aprendieron a tomarse el espacio público, desafiando los dispositivos de silenciamiento, censura y exterminio; transformando la precariedad en insistencia política para reivindicar el placer como derecho, negándose a retornar a los armarios familiares e institucionales; afirmando que el cuerpo disidente no es problema que corregir, sino vida que se celebra y se defiende:

Aquí estoy,
no me voy a largar,
esto no parará.
Dije que no.
No me van a acomplejar,
ni a censurar,
voy a ladrar (Pérez, 2018).

Bibliografía:

- ARÉVALO, AMARAL. “Narrativas indómitas: Homoerotismo masculino en la producción literaria Centroamericana entre el siglo XX-XXI”. *Revista de Filología y Lingüística*, V. 52, N. 1, ercwqv264, 2026.
- ARÉVALO, AMARAL. “Ciudadanías sexuales vivibles. Un panorama latinoamericano y caribeño”. En Arévalo, A. (Ed). *Ciudadanías sexuales vivibles en América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: Clacso, 15-70, 2025.
- ARÉVALO, AMARAL. *Dialogando con el silencio: Disidencias sexuales y de género en la historia salvadoreña 1765-2020*. San Salvador: Editorial universitaria, 2022.
- ARÉVALO, AMARAL, ROCHA, DAVID & JIMÉNEZ, JOSÉ. “Las llagas abiertas del tabú: alteridades sexuales centroamericanas”. En W. Iglecias *et al.* (Eds.), *América Central*

-
- en perspectiva ístmica: actualidad, historia y cuestionamientos sobre la región en su bicentenario.*
São Paulo: Editorial FFLCH. 141-182, 2022.
- BERTELSMANN STIFTUNG. *The Transformation Index: BTI 2024*. Gütersloh: Bertelsmann Stiftung, 2024. <https://www.bti-project.org/>
- BEZERRA, VLADIMIR. “Por una arqueología do transfeminicídio: relações entre masculinidades e violência letal contra travestis e mulheres trans no Brasil. Teses de doutorado em Saúde Coletiva [Tesis de doctorado]”. *Instituto Nacional de Saúde da Mulher, da Criança e do Adolescente Fernandes Figueira/ Fundação Oswaldo Cruz*, 2023.
- BRETT, PHILIP & WOOD, ELIZABETH. “Música Lésbica e Guei” [Traducción de Carlos Palombini]. *Revista eletrônica de musicologia*. V. VII – dezembro, 2002 http://www.rem.ufpr.br/REM/REMV7/Brett_Wood/Brett_e_Wood.html
- CARBALLO, PRISCILA. La lucha también se canta: música y denuncia en las letras de artistas del hip hop feminista en Centroamérica. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, N. 7, 1-29, 2025. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/693/la-lucha-tambien-se-canta-musica-y-denuncia-en-las-letras-de-artistas-del-hip-hop-feminista-en-centroamerica>
- CARO, GUADALUPE. “Un acorde disonante: Juan Gabriel y la frontera sonora de lo gay”. *Interdisciplina*, V. 5, N. 11, 25-41, 2017.
- CONTRERAS, ANABELLE. “Cantar las identidades urbanas en Centroamérica: de Rubén Blades a PerroZompopo”. *Istmica*, N. 14, 23-35, 2011.
- CORRÊA; SONIA & RODRIGUES, CARLA. “Apresentando “Terfs, movimentos críticos do gênero e feminismos pós-fascistas””. *Cadernos pagu*, N. 68, 2023. 2023:e236801
- DOMÍNGUEZ, IGNACIO. *Bifobia*. Etnografía de la bisexualidad en el activismo LGTB. Barcelona/Madrid: Editorial EGALES, 2017.
- FERNÁNDEZ, TERESA. “Música e imagen como medios de sanación y denuncia de la violencia: el hip hop de Rebeca Lane.”. In T. Fernández Ulloa and M. Soler Gallo

- (eds.). *Las insolentes: desafío e insumisión femenina en las letras y el arte hispanos*. Berlín: Peter Lang, 289-316, 2021.
- FRANCIS, G. "La Vida Alegre: a report on Latin América". *One*, V. 12, N. 5, 19-23, 1964.
- FREE PRESS UNLIMITED. *Informe de hallazgos de la misión internacional sobre libertad de prensa y de expresión en Guatemala*. Amsterdam: FPU, 2023.
- FRY, PETER & CARRARA, SÉRGIO. "“Se oriente, rapaz!": Onde ficam os antropólogos em relação a pastores, geneticistas e tantos “outros” na controvérsia sobre as causas da homossexualidade?". *Revista de Antropologia*, V. 59, N. 1, 258-280, 2016. DOI:10.11606/2179-0892.ra.2016.116920
- GONZÁLEZ-RIVERA, VICTORIA & KAMPWIRTH, KAREN. *Diversidad sexual en el pacífico y centro de Nicaragua*. 500 años de historia. San Diego: ACLS, 2021.
- INSTITUTO INTERNACIONAL PARA LA DEMOCRACIA Y ASISTENCIA ELECTORAL (IDEA Internacional) (2025). *The Global State of Democracy 2025: Democracy on the Move*. Stockholm: IDEA Internacional.
- IZQUIERDO, MALVA (24 de junio, 2017). "Gaby Baca: «El compromiso más grande de mi feminismo está relacionado a la música y al arte»". *Furiaca*. Disponible en: <https://furiaca.com/gaby-baca-el-compromiso-mas-grande-de-mi-feminismo-esta-relacionado-a-la-musica-y-al-arte/>
- JIMÉNEZ, JOSÉ & SOTO, MARIO. "Fotografías del sida: médicos y homosexuales en la prensa costarricense (1985-1990)". *Escena. Revista de las artes*, V. 78, N. 2, 125-149, 2019.
- JIMÉNEZ, JOSÉ. "Ciudadanía sexual en Costa Rica: los actos, las identidades y las relaciones en perspectiva histórica". *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*, N. 4, e152, 2018, <http://dx.doi.org/10.24201/eg.v4i0.152>
- LAGUARDA, RODRIGO. "Vamos al Noa Noa: de homosexualidad, secretos a voces y ambivalencias en la música de Juan Gabriel". Ponencia presentada en el IV Congreso de la Rama latinoamericana de la iaspm, 2002.

-
- LIANO, DANTE. Cambio de Paradigma. *Crisol*, N. 18, 1-20, 2021.
- MONTE, ANTONIO; MINKS, AMANDA & ZAMBRANO, HELGA. “Entre música, sonido y cultura en Centroamérica”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, N. 24, 2024. https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/1d-final-trans-2020_1.pdf
- NACIONES UNIDAS COSTA RICA. *Informe discursos de odio y discriminación*. San José: COES, 2025.
- OFICINA DEL ALTO COMISIONADO DE DERECHOS HUMANOS DE LAS NACIONES UNIDAS (ACNUDH). *Nacidos libres e iguales*. New York: ONU, 2012.
- PARDO, ARTURO (30 de julio, 2023). Nuestras canciones las cantaban otros. *Goog Food*. Disponible en: <https://goodfoodcr.com/nuestras-canciones-las-cantaban-otros/>
- PROGRAMA ESTADO DE LA NACIÓN. *Quinto Informe Estado de la Justicia 2025*. San José, C.R: CONARE-PEN, 2025.
- RICH, ADRIENNE. “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (1980)”. *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, n.10, 15-42, 1996.
- RUBIN, GAYLE. “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”. Vance, C. (Org.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Ed. Revolución, 113-190, 1989.
- SEDGWICH, EVE. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la tempestad, 1998.
- SOTO, CARLOS (30 de julio, 2020). “Música queer de Costa Rica”. *La Necedad*. Disponible en: <https://www.lanecedad.com/p/msica-queer-de-costa-rica/>
- SOTO, CARLOS (30 de junio, 2018). “Conozca las canciones ticas que le ponen voz y ritmo a las luchas LGTBIQ”. *La Nación*. Disponible en: <https://www.nacion.com/viva/musica/conozca-las-canciones-ticas-que-le-pone-voz-y/H2P4UGMZ5JA4ROYVCY7EIEP36Q/story/>
- SOTO, JAIRO. “La historia de un hombre llamado Pedro Navaja: La canción crónica y la estética de lo popular”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, N. 23, 201–217, 2016.
-

-
- SPATARO, CAROLINA. “De la irritación estética a la interrogación del fenómeno: una reflexión sobre el vínculo entre la academia y la música romántica”. *Resonancias*, V. 19, N. 37, 136-140, 2015.
- STRACCI, VICTORIA. “Chavela Vargas: Challenging Beyond the Music”. *Mid-Atlantic Humanities Review*, N. 2, 157-163, 2024.
- SUÁREZ, M. “Feminist Strategies Against Digital Violence: Embodying and Politicizing the Internet”. *Studies in Social Justice*, V. 17, N. 2, 241-258, 2023. DOI: 10.26522/ssj.v17i2.3417
- TELLO, STEPHANIE. Límites y oportunidades del paradigma de seguridad ciudadana del Estado de Guatemala en su aplicación al espacio virtual como respuesta a las violencias digitales contra las mujeres [Trabajo de grado]. Escuela de Ciencia Política, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2024.
- UNIDAD DE PROTECCIÓN A DEFENSORAS Y DEFENSORES DE DERECHOS HUMANOS DE GUATEMALA (UDEFEUGUA). Situación de personas, organizaciones y comunidades defensoras de derechos humanos en Guatemala, 2024. Ciudad de Guatemala: Agencia Ocote, 2025.
- VALDÉS, REYNIER. “El reguetón: la noche, cazadores y una fiera que espera”. *Artelegie* [En línea], N. 17, 1-11, 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.9808>

Discografía

424. “Respiremos”. *Siempre Mar*. Nine Studio. 2017. Disponible en: <https://youtu.be/da7ifu1-kA?si=ZBIcHYzdsVpXYSaT>
- ACUÑA, OLGA. “Lejos”. 2019. Disponible en https://web.facebook.com/reel/1087864024894529?locale=ja_JP
- ADHESIVO. “Lesbianas”. *Ska de la Gente*. Audio Z, 2006. Disponible en: <https://youtu.be/GMcVJGLFen4?si=V00uwdcujOxPbDqg>

-
- ALFANNO, OMAR. “El Gran Varón”. *Top Secrets*. Fania Records. 1989. Disponible en:
<https://youtu.be/Qty0GworETbU?si=2X2he7PbDEqJf-CP>
- ARJONA, RICARDO. “La noche te trae sorpresas”. *Historias*. Sony Music Entertainment México. 1994. Disponible en:
<https://youtu.be/bF6W3oWHdw0?si=hf8MOOLPxbArMPbi>
- ARJONA, RICARDO. “Que nadie vea”. *5to Piso*. Metamorfosis Enterprises Limited. 2008.
<https://youtu.be/-BeS0PLN5L8?si=f70DIUHDmQvcC0lm>
- ASOCIACIÓN ILÍCITA. “Ser lo que son”. 2015. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=URTEUZiaEmc>
- BADILLA, ALEX. “Pride”. BtáMUSICA, 2019a. Disponible en
<https://youtu.be/WZJIQS-ntQo?si=9rj8mvL8OoZrxu8p>
- BADILLA, ALEX. “Santa, Quiero un Sugar”. Vibras TMC. 2019b.
https://youtu.be/S5_N9mrGLPM?si=TVvSauPbRrvBrxdp
- BADILLA, ALEX. “Voy A Brillar”. Vibras TMC. 2017. Disponible:
- BADILLA, ALEX; SOLANO, KRIZZ & PRANZ. “Digan lo que digan”. BtáMUSICA, 2019.
Disponible en: <https://open.spotify.com/intl-es/album/3k0F5IOMk9lQAalYV3wPGW>
- BLADES, RUBÉN. “El Nacimiento de Ramiro”. *Maestra Vida - Primera Parte*. Fania Records. 1980a. Disponible en:
<https://youtu.be/ib2SxQIUBmY?si=HRH2GAzmxogLwWe6>
- BLADES, RUBÉN. “Él”. *Caminando*. Sony Music Entertainment Inc. 1991. Disponible en:
<https://youtu.be/z3BT42TQ7CQ?si=d2xX0XT8Hg6Pv6vn>
- BLADES, RUBÉN. “Pedro Navaja”. *Super Salsa Singers*, Vol. 3. Craft Recordings. 1980b.
Disponible en: <https://youtu.be/xE4jSbcKiUQ?si=3rMAuX3QKeC04G0H>
- BLADES, RUBÉN. “Sorpresas”. *Escenas*. Elektra Entertainment. 1985. Disponible en:
https://youtu.be/skbi4GKpsEY?si=TfK_izdyDhDNjhVS
-

-
- CLAROSCURO. “Somos”. Apamaneuk. 2001. Disponible en:
<https://soundcloud.com/acam-cr/somos-claroscuro-apamaneuk>
- CURRUCHICH, SARA & MUERDO. “Amor diverso”. *Mujer Indígena*. Mamita Records. 2021.
Disponible en: <https://youtu.be/mJ0CagrVYP0?si=CMZMDUTup2Hy1K-k>
- FIGLIORE, SCARLETTE. “La Reina de la Calle”. 2019. Disponible en:
<https://open.spotify.com/intl-es/track/0bmXcJAyHFD8BieM6ulCAR>
- GRUPO TROPIKALI. “Cumbia Gay (la Vestida)”. Revilla Records Music Group. 2022.
Disponible en: <https://youtu.be/o9PNvGZz-YU?si=ZRkpcD2ApXPXH4D->
- JULIÁN MARÍA. “TNYNTQ”. 2024. Disponible en:
https://youtu.be/ePkRmQyu1C4?si=JXIrkvuL5T_MtTKO
- LANE, REBECA & AUDRYFUNK. “Bisexual”. *40tonas y Sabrosas*. Morphe Records. 2025.
<https://youtu.be/bjBQJoAVyDQ?si=vccEX2f6NsGmNMQ>
- LANE, REBECA. “Mujer lunar”. *Canto*. 2014. Disponible en:
<https://youtu.be/CIGJcS7wJHI?si=9y5PfYT3lg6ezo->
- LANE, REBECA. “Siempre viva”. *Obsidiana*. Morphe Records. 2018. Disponible en:
<https://youtu.be/AfPGVgID5n0?si=qZrLqpkew5rh3JcA>
- MAGPIE JAY. “Simples”. *Tragaluz*. Conquista Records / Miut Audio, 2019.
<https://youtu.be/V-6u8b27MME?si=wCSPnKHinN4ADuqH>
- MAGPIE JAY. “Trigger”. *Islita*. Conquista Records, 2016. Disponible en
<https://www.youtube.com/watch?v=ptG2ZhCaflw>
- MalaLeche. “Sucio”. *Malaleche*. 2018. Disponible en:
<https://malaleche.bandcamp.com/track/sucio>
- NADA (2007). “Homogenio [sic]”. *Nada*. Disponible en:
<https://youtu.be/gTfOx30vd6Q?si=4Q9PjVLKa9t9lneJ>
- NANDO BOOM. “No Queremos Mariflor”. *Nando Boom & Explotion band*. BMG/Ariola.
1992. Disponible en:
https://youtu.be/wO_m2qa_TMc?si=rSxUBSQbn6TjYWdT
-

-
- PÉREZ, FELIPE. “Miedito”. *Achará*. Miut Audio. 2018. Disponible en: <https://youtu.be/TEcmqu0YY-E?si=8J02uLDhVprwD5vM>
- Pranz & Maul. “1000 Medicinas”. *Cinco*. Vibras The Music Company, 2015. Disponible en: <https://youtu.be/HRidxu9M7aU?si=JqtDxF--ERTsvmOJ>
- PRANZ, WITTY & YACO. “No soy normal”. Vibras TMC y Landa. 2016. https://youtu.be/Zai_Nz4YoUc?si=6sxqiedOxIejvJao
- QUINTERO, TITO. “San Vicente”. Discos Centroamericanos, S.A. 1971. <https://youtu.be/iz8Vfil3LL0?si=3e9u1j1VejkOLf6A>
- RETANA PIEDRA, Donovan. “Mirador”. 2018. Disponible en: <https://youtu.be/Zvtgt9cunE?si=1GpaYj5cwOEhSc0f>
- SALSA CLAVE. “El Hulero”. *Lo más nuevo*. Music Art Productions Inc. 2009. <http://www.soloexitos.es/descargar-salsa-clave-el-hulero-346987783.html>
- TOPO SIKOSIS. “Carta a un niño afeminado”. *Nuestro refugio es amar*. Cañas GTE. 2018b. Disponible en: <https://toposikosis.bandcamp.com/track/carta-a-un-ni-o-afeminado>
- TOPO SIKOSIS. “Maricón”. *Nuestro refugio es amar*. Cañas GTE, 2018a. Disponible en: <https://toposikosis.bandcamp.com/track/maric-n>
- VARGAS, CHAVELA & BRIBIESCA, ANTONIO. “Macorina”. *Noche Bohemia*. Orfeón Videovox, 1961. https://youtu.be/7_9mIMN8u74?si=Fza5dVOWiRQ9h16H
- VAUGHAN, GABRIELA (La Vaca Loca) (1996). “Sirenas”. Disponible en: <https://soundcloud.com/gabriela-baca-vaughan/08-sirenas-acustico-gaby-baca?in=dianapom/sets/3-2>
- VAUGHAN, GABRIELA (La Vaca Loca). “La Cumbia Lesbiana”. *Concierto "Solo Mujeres"*. 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WRhe7zaCFwQ>
- ZUNIGA, ÁNGEL & MAYNOR MC. “Lesbiana”. *SOMNIS*. Five Star Music. 2021. Disponible en: https://youtu.be/ybXVIh0QWu8?si=_Mxgh0iXRgcudF2b
-