

Reflexiones sobre el trap puertorriqueño y los discursos sexistas

Reflections about the puerto rican trap and the sexist discourses

Keylor Robles Murillo

RESUMEN

En el presente artículo, se analiza la presencia de discursos sexistas en cien canciones de *trap* interpretadas por referentes puertorriqueños, mediante el método de la hermenéutica y un enfoque feminista. El propósito de este estudio refiere a la problematización del sexismo como matriz de dominación legitimada y reproducida dentro de este género musical. En este caso, se abordan los discursos promovidos por los artistas, sin profundizar en las implicaciones suscitadas en las personas que consumen esta música. Como parte del análisis de la información se empleó el software Atlas.ti 8. Se concluye señalando la presencia del discurso sexista como un elemento intrínseco en las letras del *trap* puertorriqueño.

Palabras clave: Trap; Música urbana; Sexismo; Patriarcado; Capitalismo.

ABSTRACT

In this article, the presence of sexist discourses in one hundred trap songs performed by Puerto Rican referents is analyzed, through the method of hermeneutics and a feminist approach. The purpose of this study refers to the problematization of sexism as a legitimate and reproduced domination matrix within this musical genre. In this case, the discourses promoted by the artists are addressed, without delving into the implications raised in the people who consume this music. As part of the information analysis, the Atlas.ti 8 software was used. It concludes by pointing out the presence of sexist discourse as an intrinsic element in Puerto Rican trap lyrics.

Keywords: Trap; Urban music; Sexism; Patriarchy; Capitalism.



INFORMACIÓN:

<http://doi.org/10.46652/rgn.v7i33.902>

ISSN 2477-9083

Vol. 7 No. 33, 2022. e210902

Quito, Ecuador

Enviado: mayo 20, 2022

Aceptado: julio 03, 2022

Publicado: agosto 18, 2022

Publicación Continua

Sección Dossier | Peer Reviewed



AUTORES:

 Keylor Robles Murillo

Universidad de Costa Rica - Costa Rica

keilor.robles@ucr.ac.cr

Conflicto de intereses

El autor declara que no existe conflicto de interés posible.

Financiamiento

No existió asistencia financiera de partes externas al presente artículo.

Agradecimiento

N/A

Nota

El artículo no es producto de un proyecto anterior

ENTIDAD EDITORA



1. Introducción

Inicialmente, Hidalgo y Rodríguez (2014) señalan que las mujeres habitan en un contexto común, donde viven una historia de opresión, explotación y dominio, como resultado de la influencia y el arraigamiento del sistema patriarcal. Por consiguiente, una de las consecuencias centrales que propicia la reproducción de dicho sistema, corresponde a la diversidad de manifestaciones de la violencia contra las mujeres basada en género; es decir, actualmente se evidencia una multiplicidad de circunstancias en las cuales se expresa el ejercicio de poder contra ellas. Lo anterior, con el fin de perpetuar una estructura de dominación y explotación sobre el cuerpo de las mujeres.

En esta misma línea, Nieto (2004) plantea que el sexismo surge cuando la opresión se fundamenta en la diferencia sexual de las personas. Agrega que es omnipresente, pues se encuentra implícito en todas las relaciones humanas y sociales establecidas, consciente o inconscientemente. A su vez, se expresa mediante la misoginia, el machismo y la homofobia. En el caso de la misoginia, se basa en el odio, la inferiorización, el desprecio y la aversión hacia las mujeres y lo considerado como socialmente femenino dentro de los esquemas dicotómicos del género (Ferrer y Bosch, 2000). Además, el carácter estructural de esa dominación requiere su legitimación en diferentes discursos, incluido el musical.

Los géneros musicales, o bien, las letras de las canciones al ser productos socioculturales enmarcados dentro de un conjunto de determinantes sociales, económicos y políticos pueden convertirse en un espacio de reproducción de perspectivas cimentadas en la cosificación, la violencia, la opresión y la desigualdad. A partir de esta noción, en este artículo se aborda la relación entre el género musical del *trap* con la presencia de discursos de naturaleza sexista, con el fin de analizar las formas en cómo se reproduce la desigualdad.

A partir de los estudios realizados por Platt (2018), Castañeda (2018), Reyes y Viera (2018), López (2019), Cajamarca y Vásquez (2019) y Pérez (2020), se puede afirmar que el *trap* mantiene una correlación identitaria con la población joven estudiantil latinoamericana y española. Asimismo, a partir de dicha revisión bibliográfica se identificó la importancia de profundizar en la relación entre el *trap* y los discursos sexistas, entendiendo la producción y el consumo musicales dentro de un contexto social influenciado por el patriarcado.

1.2 Origen del *trap* puertorriqueño

En primer lugar, de acuerdo con Ceballos y Cremades (2015) es una traducción del término anglosajón Popular Music, que suele asociarse con la marginalidad. Respecto al *trap*, consiste en un género musical que surgió en la ciudad de Atlanta, Estados Unidos, durante la década de los noventa. Su nombre proviene del término *trap house*, como se denomina en algunos lugares estadounidenses a los sitios utilizados para almacenar drogas y armas (Fullana, 2018). Por tal razón, como se mencionó, desde su origen el *trap* se ha asociado a la marginalidad, la violencia, las pandillas, la clandestinidad, el consumo de drogas y la ilegalidad. Incluso, López (2019) concibe este género musical como el “hijo bastardo del hip hop”, reproduciendo un sesgo analítico.

Un aspecto importante es que muchos de los cantantes de *trap* incursionaron antes en el género del *reggaetón*. En el caso del *trap* se caracteriza por la incorporación masiva de elementos sexuales en torno a la imagen de la mujer (Platt, 2018). La primera canción latinoamericana de este género fue Pistolón (2007), de Arcángel (Estados Unidos, 1985) en colaboración con Yaga (Puerto Rico, 1974) y Mackie (Puerto Rico, 1978), en la que se habla de un hombre que anda armado y está dispuesto a asesinar a quien deba por mantener su orgullo.

No obstante, el auge del *trap* se generó en el año 2016, a partir de las canciones de los puertorriqueños: Anuel AA (Enmanuel Gazmey Santiago, 1992), Farruko (Carlos Reyes Rosado, 1991), Bryant Myers (Bryan Robert Rohena Pérez, 1998), Noriel (Luis Emmanuel Noel Santos, 1994), Ozuna (Juan Carlos Ozuna Rosado, 1992), Darell (Osvaldo Elías Castro Hernández, 1990), Jhay Cortez (Jesús Nieves Cortez, 1993) y Bad Bunny (Benito Antonio Martínez Ocasio, 1994). Dentro de esta lista, también se pueden incluir a los colombianos: Karol G (Carolina Giraldo Navarro, 1991) y Maluma (Juan Luis Londoño Arias, 1994), junto al panameño Sech (Carlos Isaías Morales Williams, 1993); quienes tienen más producciones en el reguetón.

2. Metodología

De acuerdo con Mejía (2004) el enfoque cualitativo consiste en el procedimiento metodológico en donde se emplean las palabras, los textos y las imágenes para interpretar la vida social a través de los significados otorgados por las personas. Su intención es vislumbrar el conjunto de factores interrelacionados en un determinado fenómeno.

Las investigaciones cualitativas ahondan en la interpretación de los insumos reconstruidos; al mismo tiempo, trascienden la cuantificación que se pretende alcanzar en las investigaciones cuantitativas. Por consiguiente, en esta oportunidad el objetivo principal corresponde a analizar los discursos promovidos en torno a las mujeres en las letras de las canciones seleccionadas del *trap* puertorriqueño.

Referente al método seleccionado dentro del proceso es la Hermenéutica, el cual se emplea partiendo del enfoque feminista. Rojas (2011) manifiesta que la comprensión de los textos requiere de tres momentos: entender, interpretar y aplicar, en donde se genera un cambio en la conciencia de las personas, participando en su formación dialéctica e histórica con su medio social. Por lo tanto, la Hermenéutica brinda herramientas analíticas para leer e interpretar críticamente las canciones desde el feminismo, con el fin de profundizar en los discursos sexistas presentes.

Para efectos del corpus analizado en este texto, se seleccionaron cien canciones de los siguientes artistas: Anuel AA, Bad Bunny, Bryant Myers, Darell, Farruko y Noriel. Los criterios de selección son: a) ser producidas por hombres, b) que hayan sido promocionadas durante el período 2017-2020, y c) haber estado posicionadas en las listas de las canciones más reproducidas en Costa Rica durante este período, en la plataforma musical Spotify. Esta última es una plataforma electrónica para la reproducción de música mediante la modalidad de *streaming* (transmisión en directo).

La información recopilada se analizó mediante la técnica del análisis de contenido, específicamente, enfocado en la semántica (Cortazzo y Schettini, 2015). Lo anterior, debido a que cuando esta técnica se enfoca en los campos semánticos se permiten establecer procedimientos sistemáticos que parten de los contenidos de los mensajes identificados. Además, es oportuno resaltar que dichos mensajes se ubican dentro de un contexto y un marco referencial determinado. En el caso de esta investigación, dicha técnica se utilizó para identificar el contenido semántico de las letras canciones, reconociendo tendencias en torno a los discursos sexistas y el significado de las expresiones estudiadas.

Para llevar a cabo el proceso de análisis de resultados, se empleó la aplicación informática Atlas.ti 8, *software* enfocado en los estudios cualitativos. Particularmente, el proceso de análisis se desarrolló a partir de dos unidades hermenéuticas: a) lenguaje y lógica falogocéntricos, b) representaciones de las mujeres: la cosificación, la incorporación dentro de las relaciones mercantilizadas y la clasificación moral; las cuales se construyeron partiendo de la teoría feminista. Estas unidades se definieron mediante un proceso de codificación en donde se contemplaron palabras, expresiones y frases que permitieron agruparlas. Posteriormente, se seleccionaron los fragmentos en donde el discurso sexista era subyacente en cuanto a su contenido; procediendo a analizarlos críticamente.

3. Lenguaje y lógica falogocéntricos

Uno de los principales resultados respecto a las letras de las canciones seleccionadas, corresponde al empleo de un lenguaje y a la legitimación de una lógica falogocéntricos. De acuerdo con Diz (2012) dicha lógica se basa en un sistema sexo genérico que se hegemoniza mediante la diferencia biologizada para establecer la jerarquía entre hombres y mujeres. Por consiguiente, la ideología falogocéntrica se expresa a través de los discursos en donde se coloca al hombre y su falo, este último concepto no en términos freudianos, como centro de comprensión de la realidad.

En primer lugar, el lenguaje falogocéntrico se condensa en una serie de frases y expresiones lingüísticas presentes en todas las canciones. Dentro de dichas frases, se encuentran un conjunto de verbos que son reiterativos: “meter”, “comer”, “dar”, “conectar”, “chingar”, “chupar”, “tirar”, “clavar” y “mamar”; todos estos con contenido sexual. A continuación, se muestran algunos ejemplos:

“Y vio a la puta que yo se lo *metí*” (La última vez, Anuel AA, 2017); “Que yo a ti te doy lo que él nunca ha podido” (Te vas conmigo, Farruko, 2017); “Me gusta cómo me lo *mamas*” (Tréparte, Bad Bunny, 2017); “Puede ser que borracho un día vuelva y te *dé*” (Asesina, Darell, 2018); “No me enamoro, me las *clavo* y punto” (Soy un puto, Noriel, 2018); “Al menos que me lo quieras *mamar*” (Qué pretendes, Bad Bunny, 2019); “Contigo *conecto* como en USB” (Bandolera, Bryant Myers, 2019); “Como la última vez que te lo *metí*” (Por qué te mientes, Noriel, 2019); “Pensando en todas las veces que te lo *metí*” (Si veo a tu mamá, Bad Bunny, 2020).

Tal y como se mencionó en líneas anteriores, el *trap* puertorriqueño ha incorporado el sexo como temática central al igual que el reguetón; sin embargo, se ha abordado de manera más explícita, por lo que muchas de estas canciones son clasificadas para personas mayores de edad, según la plataforma de *Spotify*. Además, en este tratamiento del sexo ha predominado una visión sexista construida desde el placer masculino.

Dentro de este falogocentrismo, fundamentado en discursos sexistas, surge una nueva forma de lenguaje conexas, que se puede conceptualizar como un lenguaje penetrativo, en donde se alude de forma constante al acto de la penetración. Es por esta razón, que se recurre al empleo reiterativo de verbos como “meter”. En la muestra de las canciones analizadas, se contabilizan 112 usos de dicho verbo. El cantante que más lo utiliza es Bad Bunny; consolidándose como uno de los elementos intratextuales en sus composiciones.

En el discurso falogocéntrico, los hombres son los responsables de dirigir las prácticas sexuales, la masculinidad se construye a partir de la capacidad fálica y el propósito del acto sexual se traduce exclusivamente en el placer masculino, mientras que las mujeres se presentan como objetos de placer y goce. La representación de las mujeres construida desde el patriarcado se condensa en las siguientes premisas ontológicas: “las mujeres como objeto de uso, de goce, de lucro, de explotación económica, de violencia sexual [...]” (Bayo, 2018, p. 26). Por esta razón, las mujeres deben asumir la abnegación como un rasgo central de sus personalidades. Esto implica colocar primero las preocupaciones de los esposos, hijos e hijas, antes que las de su propio bienestar.

Adicionalmente, la lógica falocéntrica también se evidencia en cómo los hombres que cantan *trap* se creen capaces de cambiar la vida, los planes y el rumbo de las mujeres; es decir, se considera que ellas toman sus decisiones cotidianas a partir de su existencia, o bien, de su ausencia. Algunos afirman que tienen la capacidad de “hacerlas sentir mujer”. Este comentario sexista es uno de los que con mayor frecuencia están presentes en la vida cotidiana y en los diferentes productos culturales (cine, literatura, música); que puede ser entendido como un micromachismo coercitivo (Guerrero, 2013), cuyo propósito reside en disminuir la confianza y crear subordinación. Algunos ejemplos ilustrativos son los siguientes:

“Que te haga sentir como toda una mujer [...] el macho tuyo soy yo” (Explícale, Farruko, 2017);
 “Ella se entregó y el tipo le falló y por eso se va a rumbear” (Ella quiere beber, Anuel AA, 2018);
 “No me escogen yo las escojo” (El juego, Noriel, 2018); “Y todas las mujeres dicen que me aman” (Antes y después, Noriel, 2018); “Ella no era así / No sé quién la dañó / pero ahora enrola / Y lo prende” (Callaíta, Bad Bunny, 2019); “Ella ya no piensa en él / “Él la convirtió en alguien que ella no es. No le basta dar amor y ser fiel” (Keii, Anuel AA, 2020)

En estas citas se refleja la visión falocéntrica basada en los hombres como paradigma de referencia y existencia. Nuevamente se legitima la noción de las mujeres como seres fragmentados; por tanto, son los hombres quienes generan una reacción de causa y efecto en la vida de ellas. Asimismo, se les despoja la posibilidad de tener criterio propio y de tener un proyecto de vida sin requerir de un hombre. Esta visión al ser transcultural representa una asimetría universal en la historia de la humanidad. Desde la figura del macho y la ciencia androcéntrica se han instaurado teorías que pretenden implantar la idea de una supuesta inferioridad de las mujeres, con el fin de que los hombres ejerzan los privilegios otorgados por las instituciones patriarcales (Bayo, 2018). Esa supuesta inferioridad también provoca que se configuren visiones de mundo y universos discursivos en donde se manifiesta que las mujeres deben ser sometidas y doblegadas ante la autoridad masculina.

4. Las representaciones de las mujeres

Urdangarin (2015) señala que el cuerpo de las mujeres ha sido un espacio de encuentros y desencuentros, en donde convergen un conjunto de visiones: opresoras y reivindicativas. A partir de esta idea, se desarrollan tres aspectos centrales en el marco de este apartado: a) la incorporación de las mujeres dentro de relaciones mercantilizadas, b) la apropiación del cuerpo de la mujer y c) la clasificación moral de las mujeres.

En primer lugar, la mujer al proyectarse como un objeto consumible para quienes escuchan el *trap*, pasa a concebirse como una mercancía a la que se le asigna valor de uso, a partir de las prácticas y el nivel de deseo que genera en los hombres, junto a un valor de cambio en el ámbito económico-monetario. Cabe mencionar que la mercancía dentro de la teoría marxista se entiende desde una ambivalencia, en donde el valor de uso está determinado por la utilidad del objeto; mientras que el valor de cambio refiere a la relación cuantitativa y de proporción en que se pueden cambiar esos valores de uso (Boundi, 2018). Por consiguiente, el primer valor define la base del segundo.

En la muestra de las canciones se identificaron las siguientes frases:

“Hasta mandé hacerle el culo y las tetas con la garantía” (Te lo meto yo, Bad Bunny, 2017);
 “Vamos hacer un negocio, si me da la teta, te doy la cartera” (Acapella, Bryant Myers, 2019);
 “Puso su cuerpo en venta [...] Se hizo el corazón, las tetas y los dientes” (Cuerpo en venta, Noriel, 2019)

González (2018) alude a que “la cosificación del cuerpo está latente en la lógica de consumo capitalista, pues al cuerpo se le enmarca dentro de una economía política del signo como un objeto más de consumo” (p. 31). En este escenario, a las personas, principalmente, a las mujeres se les ha impuesto una autoconcepción como objetos estéticos, en donde pueden ser apropiados, controlados y consumidos por la estructura productiva del capitalismo. Sumado a esto, se reproduce la idea de que el cuerpo debe pulirse mediante las cirugías estéticas, dietas y hábitos de alimentación peligrosos, para cumplir con los estándares de belleza.

En las canciones se refieren al cuerpo de la mujer, principalmente a tres partes: los glúteos, los senos y la vagina. El único cantante que menciona la palabra “vagina” es Bryant Myers (Animal, 2019). Todos emplean los disfemismos “toto” o totito” en las siguientes canciones: “Yo solo te quiero comer tu totito otra vez” (La última vez, Anuel AA, 2017), “Baby, ese totito me tiene creyendo en el ayer” (Ayer, Anuel AA, 2017), “Sus ojos le dan vuelta, cuando ese toto le beso” (Yeezy, Anuel AA, 2018), “Tu totito está botando lágrimas por mí” (Bandolera, Anuel AA, 2018), “Y que yo me enamoré de tu crito y de tu totito” (Tú no lo amas, Anuel AA, 2018), “Mi diablita, en tu totito yo me encuevo” (Na’ nuevo, Anuel AA, 2018), “Y yo te voy a romper y tu totito va a llorar” (Única, Anuel AA, 2018), “Ese totito a ti te late, y ese culote” (En qué país, Bryan Myers, 2017), “Mami vuelve a ponerme ese totito en el hocico” (Pensando en ti, Bryant Myers, 2018), “Le dejé el toto rojo como el closet de Hannibal” (Animal, Bryant Myers, 2019), “Te gusta como yo te rompo ese toto, bebé” (Te lo meto yo, Bad Bunny, 2017), “Y ese toto te lo derrotó” (Oscuridad, Farruko, 2017), y “En tu totito, yo te lo voy a esconder” (Diablita, Noriel, 2017).

De igual manera, cuando se hace alude a los glúteos y senos es desde la mirada masculina y cosificadora. Bryant Myers desea establecer un intercambio comercial entre el dinero y el “uso” de los senos. Mientras que Bad Bunny sometió a una mujer a un tratamiento quirúrgico, con el fin de satisfacer sus ideales de belleza y deseos sexuales. Este cantante **se** refiere al cuerpo de la mujer para comparar objetos, como resultado de perspectivas basadas en la instrumentalización, la sexualización, el sometimiento y la mercantilización.

Las nociones mencionadas sobre el cuerpo de la mujer deben entenderse en dos dimensiones. En primera instancia, enmarcadas dentro del sistema patriarcal, como fundamento del sexismo. Facio (2005) expresa que este sistema se reproduce a través de una ideología cuyo fin es subordinar a las mujeres. Sumado a esto, genera una estructura desigual y androcéntrica que está al mando de los hombres, ya que son quienes ejercen el poder. En segunda instancia, dentro de la lógica mercantilizadora que sustenta el capitalismo. Según Izquierdo (1988), este sistema se basa en un conjunto de relaciones sociales entre las clases, enmarcadas en dinámicas de explotación económica, cuyo fin apela a la acumulación y reproducción del capital. Al mismo tiempo, se fundamenta en la separación entre trabajo y capital, en donde la burguesía controla los medios de producción, mientras que la clase trabajadora modifica las materias primas con el objetivo de crear mercancías que se inserten en la égida económica.

Tomando como base los planteamientos señalados, se puede afirmar que la incorporación del cuerpo de las mujeres dentro de las relaciones mercantilizadas es resultado de la relación intrínseca entre el patriarcado y el capitalismo, ya que como afirma Miguel (2017), los dos sistemas garantizan su coexistencia en la sociedad. Por consiguiente, las formas de comportamiento se supeditan gracias al vínculo intrínseco en su accionar. En este caso, son los hombres cantantes quienes lucran con el cuerpo de la mujer y, a su vez, lo describen desde sus preceptos sexistas, al emplear los términos que les plazcan, sin importar la denigración en que incurren.

Incluso, la comparación que plantea Darell entre las mujeres con las muñecas barbies: “[...] la barbie sin su ken” (Caliente, 2019), deja en evidencia la forma en que operan el patriarcado y el capitalismo conjuntamente: la mujer se asemeja a un juguete, no tiene sentimientos ni pensamientos, que históricamente ha legitimado los ideales de belleza y se ha consolidado como una mercancía que ha generado riqueza para sus creadores: Mattel Inc, desde el año 1959.

5. Apropiación simbólica y física del cuerpo de las mujeres

Las representaciones del cuerpo de las mujeres también se encuentran sujetas a una dinámica de apropiación. Esta dinámica se fortaleció con el establecimiento de la propiedad privada (Gómora, 2007), ya que desde su instauración las mujeres fueron relegadas a un espacio menos privilegiado, en comparación con los hombres. Al mismo tiempo, el dominio del hombre se extendió hacia las vidas y los cuerpos de las mujeres, los hijos y las hijas.

La apropiación del cuerpo de las mujeres, dentro de las canciones estudiadas, se presenta en dos dimensiones: simbólica y física. En el primer caso, se recurre a expresiones que reafirman que la mujer les pertenece, muchas veces victimizándose, o bien, intentando provocar que ellas recuerden “quienes son sus respectivos dueños”. En esta manifestación se exponen argumentos que apelan al ámbito psicológico de las mujeres para perpetuar las relaciones de poder:

“Dile que tú eres mía, que ya te perdió” (Te lo meto yo, Bad Bunny, 2017); “Que no va haber otro que como yo te chiche” (La última vez, Anuel AA, 2017); “Eres más mía que tuya y tú no lo sabes” (Obsesionado, Farruko, 2017); “Tú sabes que eres mía, mía / Tú misma lo decías” (Mía, Bad Bunny, 2018); “Baby dime si te acuerdas [...] Tú eres mía desde la intermedia” (Dime si te acuerdas, Bad Bunny, 2018)

Los fragmentos anteriores se deben analizar en el plano pragmático, debido a que su finalidad corresponde a que las mujeres a quienes les cantan terminen creyendo que efectivamente les pertenecen a los hombres. Unido a esto, también se pretende que quienes consumen esta música y sus letras lo repliquen en sus vidas cotidianas; es decir, no solo se le canta a una persona específica, sino que también se intenta que ellas terminen identificándose con las mujeres de las letras

Esta forma de apropiación simbólica al estar más solapada suele ser menos visibilizada. Esto también sucede por su estrecha vinculación con la idea o el concepto del amor romántico. Según Pascual (2016) este “tipo de amor” se caracteriza por ser “histórico y heredero del amor cortés, el amor burgués y el victoriano; se consolida en la dependencia entre hombres y mujeres” (p. 66). Desde esta concepción, se justifica la dependencia emocional y psicológica para encontrar pareja con el fin de complementarse; principalmente de las mujeres hacia los hombres, ya que es a ellas a quienes se le impone la tarea de garantizar que esa unión perdure.

En el segundo caso, se encuentran frases en donde se emplean acciones físicas para con-
finar y detener a la mujer, principalmente en el ámbito doméstico. Además, se recurre a verbos,
tales como “poseer”, y a adjetivos posesivos, para reafirmar la apropiación por parte del hombre:

“Me duele saber que ya no te poseo” (Viejos tiempos, Bryant Myers, 2017); “Ma’ yo
no te engrillete / Si no quieres estar conmigo a tiempo completo / Tú me dices y yo te
lo respeto” (La última vez, Anuel AA, 2017); “Que esta noche te vas conmigo” (Te vas
conmigo, Farruko, 2017) “Llevo tres días en cautiverio contigo” (Un polvo, Bad Bunny,
2017); “Se rompió la sogá que nos unía” (Te echo de menos, Bryant Myers, 2019).

De estos extractos llama la atención la frase de Anuel AA, pues genera varias interrogantes
que interpelan el contenido de este mensaje sexista: ¿qué pasaría si la mujer no desea verlo, él la
engrilletaría y la encerraría?, ¿manifestar que no le pondría grilletes a una mujer es razón para pro-
yectarse como un hombre respetuoso? Esta frase evidencia cómo la apropiación del cuerpo de la
mujer en su dimensión simbólica, también puede operar en conjunto con la dimensión física, ya
que primero se apela a argumentos con el fin de manipular; sin embargo, si no logra su cometido,
se encuentra dispuesto a implementar las medidas físicas que considere “necesarias”.

Esta forma de apropiación se cimienta en una dinámica de reproducción, ejercicio y rea-
firmación del poder, mediante la supuesta idea de la pertenencia del hombre sobre la mujer. De
acuerdo con Allen (1999) existen tres modos para abordar la cuestión del poder desde las teorías
feministas: a) como recurso: provocar que otras personas actúen de otro modo, b) como poder
sobre: limitar las opciones de otro grupo en virtud de un conjunto de factores culturales, sociales,
institucionales y estructurales, y c) como poder para: perseguir una serie de fines, incluso a pesar
de su subordinación.

La comprensión crítica de las relaciones de poder permite profundizar en las estructuras
internas de la industria del *trap* puertorriqueño; en donde se demuestra que este género musical
ha sido dominado por los hombres, tanto en los escenarios como en la producción. Por ejemplo,
los últimos álbumes de cantantes como Bad Bunny, Anuel AA y Farruko han sido desarrollados úni-
camente por productores. Cuando los hombres se otorgan la potestad de escribir letras sobre las
mujeres, reproducir discursos sexistas que las violentan y, aun así, continuar lucrando, no queda
duda de cómo la industria del *trap* es un escenario en donde actúa el patriarcado y el capitalismo.

6. Clasificación moral de las mujeres: diablas, putas y brujas

Las mujeres han sido sometidas a una clasificación dicotómica: buenas/malas, sustentada en el paradigma de la religión que define una serie de pautas de comportamientos y pensamientos: ser recatada, sumisa, obediente, asexual, receptáculo, fértil y estar encerrada en el ámbito doméstico.

Las mujeres que no cumplen con los mandatos patriarcales, como Lilith en el mito cosmogónico de la tradición judeocristiana, se asocian a la maldad:

“Una diablo con cara de diosa, por eso es que abusa” (Mala y peligrosa, Bad Bunny, 2017); “Las putas se montan fácil como en GTA” (Krippy Kush, Farruko, 2017); “Ella sabe que ella es una diablo, pero dice que es hija de Dios” (Ponle música, Bryant Myers, 2018); “Hija de puta como la felina” (Yeezy, Anuel AA, 2018); “Mis putas no son guardias pero todas cooperan” (Acapella, Bryant Myers, 2019); “Pero las tres son unas diablas” (Yo perreo sola, Bad Bunny, 2020).

Dentro de las figuras o representaciones más recurrentes sobre las “mujeres malas”, se encuentran tres: a) la diablo-demonio, b) la puta y c) la bruja. Las consideradas como “buenas” suelen asociarse con: a) la santa, b) el ángel y c) la diosa. A continuación, se describe el primer conjunto.

La diablo es un símil empleado constantemente para referirse a las mujeres que no acatan las normas morales fundamentadas en el sistema patriarcal. Al mismo tiempo, se interrelaciona con el mito de las mujeres *femme fatale*, o mujer fatal, en donde ellas son proyectadas físicamente con una belleza irresistible, tentadora y fatal que es empleada para ejercer la crueldad contra los hombres. Junto a esto, se otorgó el “protagonismo de la imagen de la mujer artificial (amante-estéril), en oposición a la mujer natural (esposa-madre)” (Sánchez, 2013, p. 354). La primera simboliza el desenfreno de las pasiones, mientras que la segunda se coloca como la mujer que garantiza la función reproductiva.

La figura de la *femme fatale* ha estado presente en todas las manifestaciones artísticas: literatura, arte y música. Uno de los extractos donde se destaca esta figura es el siguiente: “Eres una asesina, un diablo en cuerpo de mujer” (Asesina, Darell, 2018). Nuevamente, el cuerpo de la mujer se convierte en un mecanismo diabólico empleado para llevar a los hombres a su destrucción. Los cantantes insisten en que la “cara buena o angelical” mostrada es falsa: Mala y peligrosa (Bad Bunny, 2017), Ponle música (Bryant Myers, 2018), Qué sería (Anuel AA, 2018) y B11 (Darell, 2019).

Otra figura reiterativa es la de la puta. Este adjetivo se emplea para las mujeres que son dueñas de su sexualidad, al contraponerse a la virginidad obligatoria hasta el matrimonio. De acuerdo con Gallo (1999) “la virginidad femenina se ha constituido en occidente en garantía de integridad física y moral” (p. 1). A partir de esta noción, se reproducen frases sexistas en las que se afirma que el verdadero valor de una mujer recae en tal rasgo.

Algunas canciones que refieren a la figura de las putas son: “Tú no eres mi esposa, ya eres mi puta, disfruta la noche bellaca” (Te lo meto yo, Bad Bunny, 2017), “Cambié de putas en los weenkends” (Trépate, Bad Bunny, 2017), “Que tienen estos cabrones, por fama y putas se viran” (TrapXficante, Farruko, 2017), “Chingando putas, no importa de qué país” (Vivimos así, Darell, 2017), “Y vio a la puta que yo se lo metí” (La última vez, Anuel AA, 2017), “Muchas putas y modelos” (Estamos bien, Bad Bunny, 2018), “Y yo tengo una cruz en el bicho y tengo a tu puta gritándome amén” (Brindemos, Anuel AA, 2018), “No confío en putas pero qué rico es el cuero” (Na’ nuevo, Anuel AA, 2018), “Yo bebo codeína, mi puta es fina” (Yeezy, Anuel AA, 2018), “Mis putas no son guardias pero todas cooperan” (Acapella, Bryant Myers, 2019).

Desde la mirada masculina, la virginidad es ambivalente. Por un lado, se considera un elemento para calificar a una mujer como buena, y eventualmente, como futura esposa: “Te prometí hacerte mi esposa / Ahora solo te quedan espinas / Porque yo mismo jodí los pétalos de la rosa” (Triste, Bryant Myers, 2018). Simultáneamente, se percibe como un “trofeo”: “Yo sé que tú no eras virgen / Pero yo fui el que te partí” (Te lo meto yo, Bad Bunny, 2017). En ambos casos, son universos discursivos contruidos desde el orgullo patriarcal, en donde se reproduce la dicotomía descrita entre las mujeres buenas y las malas: “No eres mi esposa, ya eres mi puta” (Te lo meto yo, Bad Bunny, 2017).

Irigaray (2009) manifiesta que la mujer virgen representa ese “elemento” inaccesible, enigmático y objeto de fetichización, al que se le asigna un valor de cambio. Mientras que la puta simboliza ese punto intermedio entre el valor de uso y el valor de cambio, como mujer-mercancía, debido a que las cualidades de su cuerpo son útiles para el intercambio económico y simbólico.

Pasando a la imagen de la hechicera, Federici (2010) afirma que uno de los motivos por los cuales las “brujas” siempre han significado un riesgo contra los valores patriarcales es “la asociación entre anticoncepción, aborto y brujería” (p. 244), ya que significaba la desobediencia ante la maternidad obligatoria. Dentro de las canciones estudiadas, se puede resaltar el siguiente ejemplo “Hechicera, tú me embrujas cada vez que tú me hablas” (Qué sería, Anuel AA, 2018).

Las brujas, al igual que las diablas y las putas, representan otra figura que cuestiona y resiste ante los mandatos patriarcales, por lo que sistemáticamente los hombres, a través de sus voces autorizadas, han intentado proyectarlas como seres malévolos, despiadados y vengativos, con el fin de que las personas que consumen los productos socioculturales: música, cine, arte gráfico, no empaticen con ellas.

En esta misma línea, los hombres suelen insistir en aclarar cómo califican a las mujeres; ya que son ellos quienes tienen la facultad de imponer una etiqueta, independientemente del criterio de las mujeres, el fin de dichas etiquetas refiere a sus propios intereses: destacar a las posibles esposas, señalar a las que disfrutaban su sexualidad y violentar a todas aquellas que se caracterizan por su rebeldía.

7. Conclusión

Las canciones, en conjunto con la música, al encontrarse formadas por un tejido textual deben ser entendidas dentro de un marco referencial, a nivel político, económico y social, el cual se encuentra atravesado por determinantes estructurales. Por consiguiente, estas producciones responden a los esquemas de pensamientos vigentes dentro de su contexto de producción y consumo.

Sin embargo, esto no quiere decir que toda canción va a reproducir los discursos hegemónicos, ya que dentro de estos marcos también se encuentran voces disidentes que apelan por la transformación de la sociedad hacia una realidad más igualitaria y equitativa. Por lo que es responsabilidad de los cantantes revisar el contenido de sus mensajes y los discursos ideológicos promovidos, apelar a que todas las letras serán sexistas *per se* por la influencia de este sistema, es invisibilizar la lucha histórica que han sostenido los movimientos feministas en todo el mundo.

En esta misma línea, es necesario reflexionar sobre el papel que desempeñan los cantantes de *trap* puertorriqueño en cuanto a la promoción de discursos sexistas. Para cuestionar esta realidad, las canciones y la música no se pueden concebir únicamente como formas de entretenimiento. Se deben hacer lecturas críticas sobre qué ideologías estamos legitimando y cómo pueden ser barreras en la búsqueda de una sociedad justa.

Los principales exponentes del género musical estudiado muestran explícitamente los discursos sexistas, sin ningún tipo de censura; al contrario, más bien muestran con orgullo las formas en cómo violentan a las mujeres. No escatiman en depositar toda su misoginia mediante las letras con las que lucran y siguen manteniendo una industria musical sustentada en el capitalismo y el patriarcado.

Este texto al representar un acercamiento a una temática actual, conlleva a que se plantee la importancia de abordar el contenido perjudicial del sexismo en el *trap* puertorriqueño, principalmente, en el impacto generado en las personas que consumen esta música. Lo anterior, requiere enfatizar en cómo se intenta que las personas seguidoras reproduzcan el contenido semántico de las letras en sus cotidianidades.

Por último, a raíz de este proceso investigativo se identificaron algunos tópicos que pueden ser retomados por la comunidad académica, entre los cuales se ubican los siguientes: a) análisis del contenido gráfico y visual de los videos de las canciones, b) la incorporación de otras canciones y artistas, fuera del rango de la muestra, tales como Soy peor (Bad Bunny, 2016) y Cuatro babys (Maluma, 2016), c) la animalización en las letras. Estos aspectos, sumado a otros, se convierten en puntos de partida e invitaciones para reflexionar críticamente sobre la presencia de discursos sexistas en este género musical.

Referencias

- Allen, A. (1999). *El poder dentro de la teoría feminista*. Westview Press.
- Bayo, R. (2018). Violencia contra las mujeres-violencia contra la mujer. *Intercambios, papeles de psicoanálisis*, 40, p. 25-36, <https://raco.cat/index.php/Intercanvis/article/view/352045>.
- Boundi, F. (2018). Valor y dinero en Marx. *Revista de Economía Institucional*, 20(38), 97-127. <http://www.scielo.org.co/pdf/rei/v20n38/0124-5996-rei-20-38-00097.pdf>
- Cajamarca, L. y Vásquez, A. (2019). Análisis del género musical *trap* y su incidencia comunicacional en los adolescentes de 12 a 17 años de edad del norte y sur de Guayaquil. [Tesis de grado, Universidad de Guayaquil] <http://repositorio.ug.edu.ec/handle/redug/38584>
- Castañeda, E. (2018). Letra del género musical *trap* en español y su influencia en la conducta de los jóvenes venezolanos. [Tesis de grado, Universidad Central de Venezuela]
- Ceballos, M. y Cremades, R. (2015). Música popular urbana como alternativa al uso de la música culta en secundaria. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, 1(1), 145-162. <https://cutt.ly/HAzup2i>
- Cortazzo, I. y Schettini, P. (2015). *Análisis de datos cualitativos en la investigación social. Procedimientos y herramientas para la interpretación de información cualitativa*. Editorial Universidad La Plata.
- Diz, T. (2012). *Imaginación falogocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli*. [Tesis doctoral, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires]
- Facio, A. (2005). Feminismo, género y patriarcado. *Academia. Revista sobre la enseñanza del Derecho*, 3(6), 259-294. <https://cutt.ly/DAzujtj>
- Falcó, R. (2003). *La arqueología del género: Espacios de mujeres, mujeres con espacio*. Universidad de Alicante.
- Federici, S. (2010). *El Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficante de Sueños.
- Ferrer, V. y Bosch, E. (2000). Violencia de género y misoginia: reflexiones psicosociales sobre un posible factor explicativo. *Papeles del Psicólogo*, 75(2), 13-19. <https://www.redalyc.org/pdf/778/77807503.pdf>
- Fullana, M. (2018, 20 de marzo). *Trap: juicio al fenómeno del momento*. El Nuevo Día. <https://cutt.ly/tAzuxvk>
- Gallo, H. (1999). El tabú de la virginidad. *Afecto Societatis*, 19(5), 1-13. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/affectiosocietatis/article/view/5395>
- Gómora, S. (2007). La relevancia de la crítica del feminismo a la teoría de la justicia. *Revista del Posgrado en Derecho de la UNAM*, 3(5), 275-287. <http://historico.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/posder/cont/5/cnt/cnt14.pdf>
- González, Y. (2018). La violencia estética en el cuerpo femenino como expresión de la identidad de las mujeres: Un estudio desde las representaciones sociales construidas por un grupo de mujeres madres del cantón de Palmares, durante el año 2017-2018. [Tesis de grado, Universidad de Costa Rica]
- Guerrero, Y. (2013). Micromachismos: Sistematización de la experiencia que tienen cuatro adolescentes mujeres que cursan quinto año de educación general diversificada en el Colegio Técnico Profesional de Pococí, con respecto a las relaciones afectivas establecidas en los últimos dos años. [Tesis de grado, Universidad de Costa Rica, Limón].
- Hidalgo, H. y Rodríguez, N. (2014). El valor simbólico de la prostitución: un análisis a partir de la mirada de las mujeres que la practican y la sociedad que las observa, en la provincia de Puntarenas. [Tesis de grado, Universidad de Costa Rica, San Ramón].

- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Ediciones Akal.
- Izquierdo, M. (1988). ¿Son las mujeres objeto de estudio para las ciencias sociales? *Papers: Revista de Sociología*, 30(1), 51-66. <https://raco.cat/index.php/Papers/article/view/25027>
- Mejía, J. (2004). Sobre la investigación cualitativa. Nuevos conceptos y campos de desarrollo. *Revista Investigaciones Sociales*, 8(13), 115-132. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/view/6928>
- Miguel, L. (2017). Voltando à discussão sobre capitalismo e patriarcado. *Revista Estudos Feministas*, 25(3), 1219-1237. <https://www.scielo.br/jj/ref/a/gN8FXQpQLCPHzDMqd4XWzB/abstract/?lang=pt>
- Nieto, P. (2004). *Prejuicios de género en la literatura: ¿Un problema pasado de moda?* (Tesis de maestría). Universidad Autónoma de Nuevo León, Nuevo León.
- Pascual, A. (2016). Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 10(12), 63-78. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/41940>
- Platt, S. (2018, octubre 19). Nociones de género, música urbana y cultura popular: Cómo el fenómeno Bad Bunny está redefiniendo la masculinidad [Ponencia]. *Primer Coloquio sobre hombres y masculinidades*, Río Piedras, Puerto Rico. <https://cutt.ly/TAzpTfm>
- Pérez, Y. (2020). Del trap a la lírica arcaica: La legitimación de la perra como imaginario de la condición erótica femenina. *Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios*, 24(36), 122-142. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16244/21921927392>
- Reyes, J. y Viera, M. (2018). Identidad-género musical, sexualidad y juventud: Un estudio caso sobre el consumo del Reguetón en la ciudad de Guayaquil. [Tesis de grado, Universidad de Guayaquil].
- Rojas, I. (2011). Hermenéutica para las técnicas cualitativas en ciencias sociales: una propuesta. *Espacios Públicos*, 14(31), 176-189. <https://www.redalyc.org/pdf/676/67621192010.pdf>
- Sánchez, F. (2013). Breve análisis de la figura de la *femme fatale* en el cine. *Revista de Investigación y Divulgación Cultural*, 1(2), 351-386. <http://asociacionorisos.blogspot.com/p/n-2-revista-orisos.html>
- Urdangarin, G. (2015). Cosificación de las adolescentes en las Redes Sociales Digitales. [Tesis de Maestría, Universidad del País Vasco].
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthopos*, 186(2), 23-36. <https://cutt.ly/aAziKp9>

AUTOR

Keylor Robles Murillo. Máster en Derechos Humanos y Democratización en América Latina y el Caribe, Universidad Nacional de Martín, UNSAM-Argentina. Docente de la Corporación de Estudios Avanzados en Trabajo Social, CEATSO, Chile.