



Reflexiones
ISSN: 1021-1209
ISSN: 1659-2859
reflexiones.fcs@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Manifestaciones de violencia contra las mujeres en el trap latinoamericano

Robles Murillo, Keylor

Manifestaciones de violencia contra las mujeres en el trap latinoamericano

Reflexiones, vol. 100, núm. 1, 2021

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72967098001>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rr.v100i1.41332>

© 2018 Universidad de Costa Rica



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Manifestaciones de violencia contra las mujeres en el trap latinoamericano

Manifestations of violence against women in the Latin American trap

Keylor Robles Murillo

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

robleskeylor@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-1493-5582>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rr.v100i1.41332>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72967098001>

Recepción: 04 Abril 2020

Aprobación: 14 Octubre 2020

RESUMEN:

Introducción

La música se ha convertido en un objeto de estudio para las Ciencias Sociales, ya que se enfatiza su relación con el tipo de sociedad en que se enmarca, así como su proceso de creación y consumo. Por este motivo, el trap latinoamericano representa un campo de estudio en el cual se pueden estudiar las manifestaciones de violencia contra las mujeres.

Objetivo

A partir de esta idea, el objetivo consiste en analizar las manifestaciones de la violencia física, psicológica, sexual y feminicida contra las mujeres presentes en las letras de canciones del trap latinoamericano.

Método

En esta investigación de corte cualitativo, se empleó el método del Análisis Crítico de Discurso mediante la técnica de la revisión documental. La muestra de canciones se conforma por cien canciones de los siguientes artistas: Anuel AA, Bad Bunny, Bryant Myers, Darell, Farruko y Noriel. Además, la información se analizó mediante la triangulación hermenéutica, apoyándose en el programa Atlas.ti 8.

Resultados

Como parte de los resultados, se identifica una gran cantidad de mensajes alusivos a las manifestaciones de violencia física, psicológica, sexual y feminicida contra las mujeres en las canciones estudiadas.

Conclusiones

Se concluye que, en el trap latinoamericano, predomina una matriz de opresión sexista articulada con una lógica de violencia hacia las mujeres, la cual es asumida por los cantantes de la muestra.

PALABRAS CLAVE: Cultura, Derechos de la mujer, Música, Feminismo, Violencia.

ABSTRACT:

Introduction

Music has become an object of study in Social Sciences, where its relationship with the type of society, in which its process of creation and consumption is framed, is emphasized. In this context, Latin American trap represents a field of study that allows to analyze the manifestations of violence against women.

Objective

Based on this idea, the general objective of this article is to analyze the manifestations of physical, psychological, sexual and gender violence against women in the lyrics of Latin American trap songs.

Method

In this qualitative research study, the Critical Discourse Analysis method was implemented, using the documentary review technique. The song sample consists of one hundred songs by the following trap artists: Anuel AA, Bad Bunny, Bryant Myers, Darell, Farruko and Noriel. Furthermore, the information was analyzed via hermeneutic triangulation, using the Atlas.ti 8 program.

Results

As part of the results, a large number of messages alluding to physical, psychological, sexual and gender violence against women are identified in the songs studied.

Conclusions

It is concluded that an articulated matrix of sexist oppression and a logic of violence against women predominate in the Latin American trap, and are assumed by the singers of the sample.

KEYWORDS: Culture, Women's Rights, Music, Feminism, Violence.

INTRODUCCIÓN

Los fenómenos que estudian las Ciencias Sociales se han ampliado gracias a las transformaciones económicas, políticas y sociales generadas en los diferentes escenarios en que se sitúan. En la actualidad, estas ciencias continúan teniendo retos y desafíos en cuanto al desarrollo y la construcción de herramientas teóricas y metodológicas que permitan analizar el contexto y la realidad social desde sus múltiples aristas. Para este propósito, es fundamental la incorporación de temáticas que han sido invisibilizadas por no concebirse como tópicos de investigación académica.

Uno de estos, por la relevancia que ha cobrado, es la música. Ante la consolidación de este tema de estudio, surgió la sociología de la música o sociomusicología, que parte de la premisa de que la música es un hecho social conformado por engranajes contextuales. Por tanto, la experiencia musical genera campos de actividad cultural, en donde todas las funciones de la música son inherentemente sociales debido a su trasfondo (Hormigos 2012, 76).

En este artículo se profundiza en el género musical del trap latinoamericano, en relación con las manifestaciones de violencia promovidas contra las mujeres[1]. Es importante añadir que el abordaje de este género se ubica en los planos de análisis macro y meso propuestos por Noya, Del Val y Muntanyola (2014, 543), porque se centra en la estructura patriarcal, el sexismo como sistema de dominación y los procesos de consumo vigentes en las letras estudiadas.

Antes de profundizar en la discusión, es pertinente aclarar que, en esta oportunidad, se enfoca en dicho género musical debido a que, como menciona Altozano (2019), el trap es el género con mayor incidencia en la cultura durante la última década. En relación con lo anterior, se debe tomar en cuenta que su expansión responde a una cultura globalizada, donde la mayoría de personas que consumen sus letras son jóvenes (Reyes y Vieras 2018, 8). Por tanto, cobra relevancia dimensionar el impacto que pueden ocasionar estos mensajes en esta población.

ASPECTOS PRELIMINARES

Para contextualizar la discusión, es necesario detenerse en dos aspectos: a) una breve reseña del surgimiento del trap latinoamericano y b) categorías relevantes que orientan el análisis. En primer lugar, el trap se originó en la región sur de Estados Unidos, durante la década de los noventa (Fullana 2018, párr.8). Los primeros temas abordados se relacionaron con la segregación racial desde una visión problematizadora de la desigualdad sufrida en este país norteamericano.

En América Latina, el trap se asocia con el reguetón esencialmente porque muchos cantantes han incursionado en ambos géneros musicales. Además, comparten la incorporación de temáticas sexuales (Platt 2018, 2). El auge del trap en esta región geográfica se generó en el año 2016, a partir de las canciones de los puertorriqueños: Anuel AA (1992), Farruko (1991), Bryant Myers (1998), Noriel (1994), Ozuna (1992), Darell (1990), Jhay Cortez (1993) y Bad Bunny (1994). Este último se considera como el mayor exponente del género (Platt 2018, 3).

En segundo lugar, respecto a las categorías relevantes, se definen tres: patriarcado, sexismo y género. Según Zamora (2017, 75), el patriarcado es una estructura sociopolítica que se encarga de perpetuar las relaciones de poder asimétricas, en la cual las mujeres son oprimidas bajo la lógica androcéntrica. Dicha estructura se reproduce a través de: a) la paternidad, cuando se permite el ejercicio del poder sobre sus hijas e hijos legitimados socialmente mediante el parentesco; b) la patrilinealidad, al trasladarse el poder entre los hijos varones; c) la patrilocalidad, cuando amplía su apropiación hacia la tierra por la residencia postnupcial; d) la monogamia, cuando los varones expropian a las mujeres de la fuerza de trabajo, mientras que ellas realizan las

labores reproductivas y e) la endogamia, al facilitar el control de los patrilinajes sobre sus miembros femeninos (González 2013, 492).

De acuerdo con Díaz y Díaz (2017, 3), el sexismo corresponde a un sistema de dominación sustentado en la diferencia sexual, que se operacionaliza a través de los prejuicios, los estereotipos socioculturales y condiciones atribuidos a cada sexo. Es idóneo resaltar que, aludir al carácter sistemático del sexismo, se permite develar su incidencia dentro de la configuración de los diversos campos sociales que conforman la vida en sociedad. Sobre lo anterior, Nieto (2004, 7) afirma que este sistema de dominación es omnipresente, pues se encuentra implícito en todas las relaciones humanas y sociales establecidas consciente e inconscientemente. Esto le permite supeditar su accionar a otros sistemas, tales como el colonialismo, el racismo y el clasismo.

Una de las manifestaciones de este sistema de dominación consiste en el sexismo lingüístico que corresponde al uso discriminatorio del lenguaje por razón del sexo. Norbeck (2013, 18) aclara que las lenguas no son sexistas por sí solas, sino que son el reflejo de una sociedad androcéntrica y una cultura machista[2]. El sexismo lingüístico se materializa a través del discurso sexista, entendido como el «conjunto de rasgos y usos lingüísticos discriminatorios derivados de la situación y la acción social; que un mensaje sea discriminatorio por razón de sexo va a depender los agentes que intervienen en la comunicación (emisor y receptor), así como el contexto social» (Caballero 2019, 92).

En cuanto al género, se comprende desde la definición aportada por Caram (2016, 179), quien señala que es una construcción social, situada en cada sociedad, que impone características modélicas para los sexos y que responden a los determinantes contextuales que rigen los comportamientos y las conductas de las personas; cimentándose en la estructura patriarcal y el sistema sexista. Estas características y espacios, que definen lo femenino frente a lo masculino, se modifican entre sociedades. No obstante, comparten una relación jerárquica y asimétrica, donde lo masculino prima sobre lo femenino. En relación con esto, Segato (2003, 23) concibe el género desde lo estructural al hablar de la estructura de género, cuyo el poder reside en lo masculino.

MATERIALES Y MÉTODOS

La investigación se llevó a cabo durante febrero de 2019, hasta marzo de 2020. Se partió de los planteamientos del enfoque cualitativo, ya que se ahondó en la búsqueda de interpretaciones subjetivas más allá de la cuantificación y la generalización de los datos (Krause 1995, 22). Es necesario mencionar que, en este tipo de investigaciones, se emplean elementos textuales, orales y gráficos para develar los factores y determinantes que intervienen en los fenómenos de estudio.

Respecto al método seleccionado, atañe al Análisis Crítico del Discurso (ACD), el cual se «centra en el análisis discursivo y estudia, principalmente, la forma en la que el abuso de poder y la desigualdad social se representan, reproducen, legitiman y resisten en el texto y el habla en contextos sociales y políticos» (Van Dijk 2016, 204). Este método se ha considerado como un movimiento social y discursivo, comprometido a nivel ético y político. En este caso, el compromiso se asume para visibilizar las manifestaciones de violencia contra las mujeres en el trap.

La muestra analizada consistió de cien canciones distribuidas de la siguiente manera: Anuel AA (9), Bad Bunny (30), Bryant Myers (29), Darell (9), Farruko (7) y Noriel (16). Los criterios de selección son: a) ser producidas por hombres, b) haber sido promocionadas durante el período 2017-2020, y c) haber estado posicionadas en las listas de las canciones más reproducidas en la plataforma musical *Spotify*[3] en Costa Rica durante este período. Cabe añadir que el tiempo en que estuvieron en dichas listas no fue un criterio tomado en cuenta, pues algunas canciones permanecieron durante meses, mientras que otras solo se mantuvieron una semana.

La información recopilada se analizó mediante el proceso de la triangulación hermenéutica, que consiste en «la acción de reunión y cruce dialéctico de toda la información pertinente al objeto de estudio surgida en una investigación por medio de los instrumentos correspondientes, y que en esencia constituye el corpus de

resultados de la investigación» (Cisterna 2005, 68). El propósito fue interrelacionar las letras de las canciones y las categorías teóricas para encauzar una reflexión crítica. Este proceso se ubicó en un marco referencial determinado por el patriarcado, el sexismo y el género.

Para fortalecer el proceso de análisis de resultados, se empleó la aplicación informática *Atlas.ti 8*, que es una herramienta tecnológica en los estudios cualitativos, al permitir codificar datos textuales y en formato multimedia a partir de las unidades hermenéuticas planteadas en el proceso investigativo. Particularmente, la fase analítica se desarrolló a partir de cuatro unidades referentes a una expresión específica en que se exterioriza la violencia: a) física, b) psicológica, c) sexual y d) feminicida. Cabe adicionar que estas unidades se establecieron simultáneamente con el análisis y, además, se definieron mediante un proceso de codificación donde las palabras y enunciados fueron centrales en su identificación a lo largo de las letras.

VIOLENCIA PSICOLÓGICA

La violencia contra las mujeres se funda en el interés en demostrar la ostentación del poder mediante el uso de algún tipo de coerción, convirtiéndose en un mecanismo de dominación masculina y control social contra las mujeres (Cagigas 2000, 310). Sin embargo, no se puede concebir como un fenómeno monolítico ni homogéneo. En el caso de la violencia psicológica, Hirigoyen (2005) manifiesta que corresponde a un conjunto de actitudes, prácticas y palabras destinadas a violentar y denigrar a la otra persona, que pueden ser sutiles y solapadas, por lo que existe una dificultad para detectarla y reconocerla. Al mismo tiempo, existe un vínculo entre el comportamiento de quien agrede y el impacto emocional negativo en la víctima (pp. 25-26). De acuerdo con Hirigoyen (2005) la violencia psicológica tiene una multiplicidad de manifestaciones^[4] (27-37). Para efectos de este artículo, se profundizan cuatro de estas: a) el control, b) el aislamiento, c) los celos patológicos y d) la intimidación.

En primer lugar, el control se basa en la posesión, sometimiento y sujeción de la mujer a los deseos masculinos: «Me duele saber que ya no te poseo» (*Viejos tiempos*, Bryant Myers, 2017); «Se rompió la sogá que nos unía» (*Te echo de menos*, Bryant Myers 2019). Ese control se refleja a partir del verbo «poseer», cargado de connotaciones patriarcales, y metafóricamente con una sogá.

Esta expresión de violencia debe situarse dentro de un contexto histórico y estructural, en el cual el patriarcado se articula con el capitalismo dado que, como la clase burguesa despoja a la clase trabajadora de su fuerza de trabajo, el patriarca se apodera de su compañera. Esta dinámica se fortaleció con el establecimiento de la propiedad privada pues, desde su instauración, las mujeres fueron relegadas a un espacio menos privilegiado en comparación con los hombres. El dominio del hombre se extendió hacia los hijos, las hijas, la tierra y los medios de producción.

Hernández, Magro y Cuellar (2014) expresan que el control, encuadrado dentro de la violencia psicológica, se convierte en el soporte esencial sobre el cual se sustenta el agresor para conseguir la apropiación sobre su víctima (p. 34). Esto se lleva a cabo a partir de los intentos recurrentes para disminuir la autoestima e implantar ideas de inferioridad, ya que esto permite generar un sentimiento de resignación y aceptación en las víctimas ante la realidad opresora y violenta que experimentan cotidianamente. Del mismo modo, pretende producir una actitud de sumisión, silencio e inmovilidad frente a su agresor, como única alternativa para no ser agredida.

En segundo lugar, se encuentra el aislamiento. Hirigoyen (2005) señala que, para la perpetuación de la violencia, «es preciso ir aislando progresivamente a la mujer de su familia, sus amigos, impedir que trabaje, que tenga vida social. Al aislar a su mujer, el hombre procura que su vida se centre únicamente en él» (p. 28). La idea anterior se representa en las letras «Llevo tres días en cautiverio contigo» (*Un polvo*, Bad Bunny, 2017). El aislamiento se plantea de manera explícita en la relación de cautividad. Lagarde (2005) expone que las mujeres se encuentran sujetas a múltiples cautiverios por el sexo: «han sido privadas de autonomía, de

independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger» (p. 152). El cautiverio, como mecanismo de aislamiento, es un rasgo en común en la historia de despojamiento que sufren las mujeres.

En esta misma línea, es atinado indicar que, en el aislamiento, se limitan las relaciones con otras personas que intentan que la víctima salga del ciclo de violencia[5], como la familia o amistades: «Dile a tu amiga la metiche/ Que no va haber otro que como yo te chiche / Que no sea envidiosa / Bebé que lo de nosotros es otra cosa» (*La última vez*, Anuel AA, 2017). En esta canción, el hombre ofende a la amiga de su pareja porque lo vio saliendo de un motel: «Y vio a la puta que yo se lo metí» (*La última vez*, Anuel AA, 2017). Nuevamente apela a uno de los típicos argumentos de los agresores: «solo tú y yo conocemos nuestra relación, por eso nadie más puede ni debe opinar». Es lo mismo que se replica en «Yo quiero estar contigo, y tú conmigo / No importa cuánto peleemos» (*El problema*, Noriel, 2018). Se romantiza la violencia.

El razonamiento mencionado también se evidencia en el siguiente extracto: «No seas ignorante y de tus amigas, no cojas opiniones» (*Peleamos mañana*, Noriel, 2019). En este caso, el cantante desvalida, en el plano cognitivo, a su pareja por escuchar a sus amigas ya que, para que ella se perciba como una persona sabia o inteligente, debe escuchar únicamente su voz. La fuente de conocimiento para combatir la ignorancia yace en su visión de mundo sexista, en donde él le impone a quienes debe escuchar. El aislamiento violenta a la víctima y, de manera indirecta, a las mujeres que la rodean, quienes representan un riesgo a los intereses de dominio del hombre.

En tercer lugar, se debe aclarar que Hirigoyen (2005) emplea el término de celos patológicos. Sin embargo, en este artículo no se considera que existe un «nivel adecuado» de celos, o bien, un grado no patológico, pues esta noción es resultado del «amor privado» y proviene del sistema patriarcal y capitalista. Por tanto, se enmarca dentro de la lógica de control y aislamiento, donde primero el hombre se apropia de la mujer para luego «cerarla», tal como lo realiza con su propiedad privada. El cuerpo de la mujer sigue concibiéndose como un espacio de conquista.

Una frase que se puede resaltar es la siguiente: «Y de celos no se muere, pero se mata por celos» (*Bandolera*, Anuel AA, 2018). Es oportuno destacar que la naturalización de los celos se presenta en diferentes productos socioculturales, en donde se reproduce la idea de que el amor se encuentra íntimamente relacionado con los celos como supuestas expresiones de amor. Desde los textos bíblicos: Números 5:14-16, la literatura clásica: *La Sonata a Kreutzer* (1889), de León Tolstoi (Rusia, 1828-1910), y la música: *Jealous guy* (1971), de John Lennon (1940-1980).

Retomando la romantización de la violencia, se debe contemplar que se fundamenta en el amor romántico, producto del amor cortés, en el cual es necesario que las mujeres renuncien a ellas mismas. De acuerdo con Bosch (2007) este modelo de amor requiere una «entrega total a la otra persona, hacer de la otra persona lo único y fundamental de la existencia, vivir experiencias muy intensas de felicidad o de sufrimiento, depender de la otra persona y adaptarse a ella, postergando lo propio, perdonar y justificar todo en nombre del amor» (p. 27). Este último mandato juega un papel central, pues legitima la idea de que las mujeres deben soportar situaciones de violencia porque es una forma de demostrar cuánto aman: «el amor todo lo puede»[6]. Los productos socioculturales insisten en reproducir una concepción de amor acorde a la lógica patriarcal y capitalista.

En cuarto lugar, la intimidación[7] se genera cuando la amenaza, la humillación y la hostilidad se convierten en medios para implantar miedo en las personas víctimas (Hirigoyen 2005, 34). La violencia contra las mujeres, al sustentarse en la acumulación y el ejercicio del poder, emplea esta expresión de violencia para seguir garantizando su dominio. El agresor afirma que no agrede, puesto que no está actuando; no obstante, la presión psicológica a la que se enfrentan las mujeres es igual de violento. Unas de las letras que llaman la atención son «Pero el karma, sé que existe y tú me las pagarás» (*Karma*, Noriel, 2018). Noriel amenaza de manera sutil al dejar en manos del «karma» su venganza. No obstante, también siembra la duda de si será él quien actúe. Esta forma de violencia intenta desestabilizar emocionalmente a la víctima a través de la incertidumbre.

Como se adelantó, la intimidación también reproduce discursos que intentan humillar a la víctima. Un ejemplo que se identificó en las canciones es el siguiente: «Más yo las trato mal y más me quieren / Así de loca son todas las mujeres / Más las picheo y más de mí se enchulan / Por eso me convertí en hijueputa [...] Ellas se hacen las duras / Pero mientras peor las trates, más se enamoran» (*Soy un puto*, Noriel, 2018). Estas frases están cargadas de un gran contenido sexista y violento. En primera instancia, denigra a las mujeres al mostrarlas como locas y obsesivas; es decir, son irracionales frente a la racionalidad del hombre. Además, asevera que las relaciones deben basarse en la dependencia creada a partir de tratos ofensivos. La supuesta idea de que las mujeres son incompletas, lleva a creer que requieren de un hombre, sin importar si las irrespeta.

VIOLENCIA FÍSICA

Una de las manifestaciones de violencia contra las mujeres que ha sido más visibilizada en los últimos años, es la violencia física. De acuerdo con Yugueros (2014), este tipo de violencia se puede entender como «el uso intencional de esta fuerza [física], pudiendo utilizar armas, con el objeto de dañar a la mujer» (p. 151). En el caso de Costa Rica, de acuerdo con datos de la Encuesta Nacional de Violencia contras las Mujeres, realizada en el año 2003, el 57,5% de las mujeres con edades mayores a los 16 años habían sufrido un incidente de esta forma de violencia (Sagot y Guzmán 2004, 13). Recientemente, el Instituto Nacional de Mujeres (2019, 213), durante el período 2012 al 2017, atendió a 51617 mujeres víctimas de violencia en la Delegación de la Mujer.

Para comprender esta manifestación de violencia contra las mujeres, conceptualizada como violencia doméstica o intrafamiliar, se torna pertinente mencionar que el espacio en que más suele presentarse es en el hogar. De acuerdo con Cagigas (2000) «la familia es el grupo social más violento y en el que se perpetra más violencia. Es más probable que una persona sea agredida o asesinada por algún familiar o en su casa» (p. 307). En algunas letras, la violencia física se ambienta en las habitaciones, en espacios considerados como privados: «Yo nunca te borré, inolvidable fue como te torturé adentro de esa alcoba privados» (*Noche de fantasía*, Bryant Myers, 2018).

Sin embargo, también se sitúa en espacios públicos o al aire libre: «Te voy a torturar debajo de la luna» (*Otra mujer*, Bryant Myers, 2017). Lo anterior demuestra que limitar la violencia al ámbito doméstico puede representar un error para comprenderla críticamente ya que, dentro de una sociedad patriarcal donde el sexismo es la matriz latente, la violencia física se replica en diferentes escenarios, ya sea en la alcoba o debajo de la luna. El agresor no hace distinción para ejercer su violencia y opresión, pues siente la aprobación de una cultura machista.

Del mismo modo, en las canciones se alude constantemente a la tortura física, y la mujer siempre es el objeto de dicha violencia: «Yo te hago sentir mujer cada vez que te torturo» (*Pa'ti*, Bad Bunny, 2017); «[...] jalándote el cabello» (*Viejos tiempos*, Bryant Myers, 2017); «Le encanta como la maltrato» (*Soy un puto*, Noriel, 2018); «Te voy a jalar por pelo por lucida / Pégate pa' darte una barrida» (*Asesina*, Darell, 2018); «Aquel día que yo te comí, te rompí, te voltee» (*Noche de fantasía*, Bryant Myers, 2018) y «Pa' pegarte a la pared» (*B11*, Darell, 2019). Como se observa, se reiteran verbos como «torturar», «dar», «maltratar», «romper» y «pegar». El extracto de la canción de Bad Bunny alerta, ya que para él la tortura es la forma para «hacer a las mujeres», lo que proyecta un universo discursivo falocéntrico que se materializa en la violencia física.

Bryant Myers, en su canción *Otra mujer* (2017), relata que «Hoy te voy a dejar con la nalga rota». El castigo físico ante la desobediencia es un elemento que se ubica dentro de la lógica punitivista. De la misma forma que el Estado vigila y castiga a quienes incumplen las normas sociales y jurídicas, transformando la sociedad en el panóptico con mayor poder sancionatorio (Foucault 2012, 123); los hombres se atribuyen la facultad para reprimir a las mujeres, sin importar los daños físicos y psicológicos que estas prácticas puedan

generar. Otra vez, se muestra cómo el poder ejercido por los hombres se circunscribe dentro de la opresión legitimada desde las instituciones patriarcales.

En diferentes investigaciones, la violencia física se coloca como el último «recurso empleado para proteger al patriarcado de la oposición individual y colectiva de las mujeres. Es una forma de mantenimiento del orden sociocultural establecido frente al intento de las mujeres de reubicarse en dicho orden» (Cagigas 2000, 311). Hirigoyen (2005, 37) adiciona que esta manifestación de violencia aparece cuando la mujer se resiste a la violencia psicológica. Si bien todas las situaciones de violencia tienen sus particularidades a partir del contexto en que se generan, en la mayoría de casos, la agresión física se convierte en un recurso patriarcal y punitivo empleado por los agresores cuando sienten que están perdiendo el control sobre la vida de sus víctimas.

Otra de las formas en que se presenta la violencia física en las canciones estudiadas, es mediante el uso de metáforas. Dos ejemplos son «Chingando las putas, explotando melones» (*Maldad*, Bryant Myers, 2018) y «Yo soy el gallo que la pone loca y le clava la espuela» (*Acapella*, Bryant Myers, 2019). En el primero, se manifiesta que explotarán los senos de las mujeres. Esta es una de las analogías más recurrentes: melones = senos. Mientras que, en el segundo, se hace una comparación con contenido sexual: el uso de la espuela en las peleas de gallos es una práctica que tiene como fin ocasiones laceraciones; el mismo objetivo que tiene Myers con la mujer.

Del mismo modo, la violencia física incluye una multiplicidad de expresiones, las cuales van desde un empujón hasta el feminicidio. En los casos en que el ciclo de violencia no se detiene, las agresiones aumentan cada vez, en cuanto a la gravedad de las lesiones infligidas y la frecuencia de estos actos. En dicho ciclo de violencia solo existe una persona culpable: quien hiere el cuerpo de la otra persona. La violencia física contra las mujeres por parte de los hombres, es responsabilidad directa de ellos e indirecta de quienes los apoyan y no actúan para detenerla. Apelar a que las mujeres provocan es legitimar un esquema sexista. Por tanto, en las letras estudiadas, los cantantes son responsables indirectamente al ponerse del lado de los agresores, cuando alegan a que las mujeres son quienes provocan y, a su vez, por normalizar esta realidad en sus espectáculos.

Antes de proseguir, es importante mencionar que la presencia de la violencia física en el trap es un rasgo heredado del reguetón latinoamericano. Una de las canciones que aluden explícitamente a esta forma de violencia es *Agárrala, pégala, azótala* (2004), de Trébol Clan: «Agárrala, pégala, azótala, pégala / Sácala a bailar / Que va a toda / Pégala, azótala, agárrala que ella va a toda». Esta canción es un ejemplo de cómo la violencia física ha permanecido en las letras de canciones. Pero no es el único caso. Al contrario, existe una matriz, en muchas canciones de todos los países y géneros musicales, configurada desde la violencia, ya sea explícita o metafóricamente.

VIOLENCIA SEXUAL

En este apartado, se vuelve pertinente señalar que la violencia sexual, en conjunto con la física y la psicológica, son las tres expresiones contempladas en la Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer (DEVAW). Sin embargo, como se aclara, no son las únicas:

Se entenderá que la violencia contra la mujer abarca los siguientes actos, aunque sin limitarse a ellos: a) La *violencia física, sexual y psicológica* que se produzca en la familia, incluidos los malos tratos, el abuso sexual de las niñas en el hogar, la violencia relacionada con la dote, la violación por el marido, la mutilación genital femenina y otras prácticas tradicionales nocivas para la mujer, los actos de violencia perpetrados por otros miembros de la familia y la violencia relacionada con la explotación; b) La *violencia física, sexual y psicológica* perpetrada dentro de la comunidad en general, inclusive la violación, el abuso sexual, el acoso y la intimidación sexuales en el trabajo, en instituciones educativas y en otros lugares, la trata de mujeres y la prostitución forzada; c) La *violencia física, sexual y psicológica* perpetrada o tolerada por el Estado, dondequiera que ocurra (ONU 1993, Artículo 2; cursivas añadidas).

Esta Declaración vino a romper esquemas en la comprensión de la violencia contra las mujeres, pues permitió ampliar los conceptos reduccionistas que habían predominado. Visibilizar que la familia es un espacio donde se suscita la violencia sexual, incluidas las relaciones de pareja, es una de las transformaciones paradigmáticas que más generó rupturas con las visiones patriarcales de los años noventa. A partir de lo anterior, los países han establecido mecanismos jurídicos y penales para sancionar tal forma de agresión. En el caso de Costa Rica, en el año 2007, catorce años después de la DEVAW, se aprobó la *Ley de penalización de la violencia contra las mujeres* (Nº 8589), en el cual también se tipificó la violación en el seno del matrimonio.

De acuerdo con Afanador y Caballero (2012), la violencia sexual contra las mujeres es otra forma de ejercicio de poder masculino, ya que ellas no son concebidas como sujetas de derechos; al contrario, se proyectan como receptáculos y objetos. En algunos países de América Latina, como Guatemala, se cometió por parte de agentes del Estado en contextos de guerra (p. 126). Estos acontecimientos reflejan que, en los procesos geopolíticos, sociales y económicos en los que se generen crisis, entropía y transiciones, las mujeres son las más perjudicadas en diferentes ámbitos.

En esta oportunidad, se abordan tres formas de violencia sexual: a) la violación, b) el acoso sexual callejero, y c) la trata con fines sexuales. En primer lugar, la violación es cuando se obliga a practicar relaciones coitales mediante la coerción física o las amenazas psicológicas (Hirigoyen 200555, 40). Dentro de la muestra se encontraron expresiones, sutiles o explícitas, referentes a la violación en: *Te lo meto yo* (Bad Bunny, 2017), *Esclava* (Bryant Myers, 2017), *Un ratito más* (Bryant Myers, 2017), *Maldad* (Bryant Myers, 2018), *Bandolera* (Anuel AA, 2018), *Modo avión* (Anuel AA, 2018), *Na' nuevo* (Anuel AA, 2018), *Dime si te acuerdas* (Bad Bunny, 2018), *Asesina* (Darell, 2018), *Yeezy* (Anuel AA, 2018), *Única* (Anuel AA, 2018), *Bandolera* (Bryant Myers, 2019), *Animal* (Bryant Myers, 2019), *Caliente* (Farruko, 2019) y *Bichiyal* (Bad Bunny, 2020).

Uno de los aspectos abordados alrededor del placer y la agresión, en donde subyace la violación sexual, corresponde al vínculo entre Tánatos y Eros. En la mitología griega, Tánatos era la personificación de la muerte no violenta, los mortales fallecían por un simple toque o contacto (Grimal 1981, 212). Mientras que Eros representaba el dios de la atracción sexual y el amor, también se relaciona con la fertilidad (Grimal 1981, 137). En todos los casos, quienes despliegan el poder son los hombres contra las mujeres, convertidas en cuerpos cosificados: «Terminar en la cama amarrada [...] Como media vida, media asfixiada» (*Bichiyall*, Bad Bunny, 2020).

Junto a este ejemplo, en las canciones se evidencian otros extractos donde el «placer patriarcal», construido desde la mirada masculina, está intrínseco en dinámicas basadas en la tortura y la violación sexual; principalmente, en frases donde se explicitan heridas o daños directos en las vaginas[8] de las mujeres como forma de reafirmación de la masculinidad hegemónica: «Ahora te lo meto yo, y ese totito tú manchas» (*Te lo meto yo*, Bad Bunny, 2017); «Yo te la comí, tu totito está botando lagrimas por mí» (*Bandolera*, Anuel AA, 2018); «[...] y ese totito yo te lo voy a joder» (*Yeezy*, Anuel AA, 2018); «Y yo te voy a romper y tu totito va a llorar» (*Única*, Anuel AA, 2018) y «Le dejé el toto rojo como el closet de Hannibal» (*Animal*, Bryant Myers, 2019).

Del mismo modo, otras expresiones que muestran este abuso de poder físico en la violación, aluden a la denigración y objetivación de las mujeres en las prácticas sexuales: «Rompiéndote por dentro» (*Modo avión*, Anuel AA, 2018); «Cuando suba la nota, ponte en cuatro en lo que yo te estrello» (*Asesina*, Darell, 2018), «Si no te quitas el pantalón te lo voy a romper» (*Dime si te acuerdas*, Bad Bunny, 2018); «tocándote y maltratándote» (*Bandolera*, Bryant Myers, 2019) y «Yo la pongo en cuatro, la dejo que no puede casi ni caminar» (*Animal*, Bryant Myers, 2019). La intención es que la mujer no olvide el «poder sexual» del hombre. Segato (2016, 64) afirma que en la violación sexual predomina el deseo de dominación y exhibición de la potencia, al convertirse en un acto expresivo y un crimen sin intenciones utilitarias, como sucede en el asalto: «la violación es justamente la infracción que demuestra la fragilidad y superficialidad del contrato cuando de relaciones de género se trata, y es siempre una ruptura contractual que pone en evidencia, en cualquier contexto, el sometimiento de los individuos a estructuras jerárquicamente constituidas [...] yo

agregaría la violación como una situación en la que un contrato que debería regular las relaciones entre individuos en la sociedad moderna se demuestra ineficaz para controlar el abuso de un género por el otro, derivado de un pensamiento regido por el estatus» (Segato 2003, 29).

En segundo lugar, se estudia el acoso sexual callejero en las canciones, el cual se entiende como «una manifestación de la violencia simbólica que se da en contra de las mujeres en el ámbito público, por medio de las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres, a través de gestos, sonidos, gritos, silbidos, miradas, insultos, tocamientos, exhibicionismo y frases [...] violentan, oprimen e intimidan» (Arias 2016, 46). La autora concibe esta expresión de violencia como parte de la violencia simbólica. No obstante, en este artículo se considera que es simbólica y sexual.

Una canción que refiere de modo explícito al acoso sexual callejero menciona lo siguiente: «Cuando la vi pasar, me dejó loco / Tuve que tirar par de piropos» (*Piropo*, Noriel, 2019). Cabe agregar que muchos de los vídeos de las canciones evidencian el acoso. Si bien es cierto, Noriel lo plantea como «piropo», en realidad es acoso. Los hombres, al creerse dueños del espacio público, creen que pueden decirles a las mujeres lo que les plazca. La mayoría de ocasiones emiten frases de naturaleza sexual cuya finalidad es intimidar, asustar y proyectar su masculinidad ante la sociedad. Es una forma de demostrar que las mujeres, al abandonar el espacio socialmente asignado: «privado-doméstico», deben aceptar cualquier situación denigrante que sufran.

A partir de esta realidad, los movimientos feministas han creado consignas, como parte de su universo discursivo y repertorio de lucha, que problematizan y atacan el acoso sexual callejero: «El lugar de la mujer es en la resistencia», «No quiero tu piropo, quiero tu respeto», «De camino a casa quiero ser libre no valiente», entre otras. Por esta razón, naturalizar la violencia sexual en una canción, apelando a conceptos como el piropo, dentro de un contexto mundial donde las mujeres han alzado sus voces para demostrar el impacto negativo que genera el acoso, es otra forma de ignorar las luchas suscitadas en las últimas cinco décadas. Es seguir siendo cómplice de un sistema patriarcal y una lógica de violencia que continúa oprimiendo a las mujeres.

En tercer lugar, la trata de personas tiene una diversidad de fines. Uno de los propósitos centrales corresponde a la explotación sexual. De acuerdo con Ferreira (2004), la trata de personas con fines de explotación sexual es uno de los casos más extremos de dominación y violación de derechos humanos de la mujer, ya que ella se coloca como objeto sexual que debe proporcionar placer a los hombres, quienes las eligen como si fuesen «cosas» (p. 2). Esta explotación de los cuerpos y de las vidas de las víctimas se suscita en condiciones insalubres, peligrosas, de hacinamiento e incomunicación, que inciden de forma negativa sobre la integridad de las personas.

Tres extractos que se destacan son: «Chigando puta, no importa de qué país» (*Vivimos así*, Darell, 2017); «La que no chiche daddy / Que se cague en su madre» (*Llégame*, Farruko, 2017) y «Una tiene el booty grande / Y yo loco con ese culo / La traje importada de la Habana, cubana» (*De las 2*, Noriel, 2018). En la primera frase, se refleja uno de los rasgos centrales de esta problemática: su carácter transfronterizo y transcontinental[9], porque se lucran con los cuerpos de mujeres de todos los países. Es oportuno mencionar que muchas de las «ofertas» para ejercer el trabajo sexual comercial, planteado inicialmente como voluntario y libre de decisión, se pueden convertir en trata sexual[10]. Cuando sucede esto, la figura del tratante o rufián es quien acumula la riqueza, el poder y el control, puesto que dicha realidad se circunscribe a la lógica capitalista.

En el segundo extracto, se representa la coacción ejercida en las mujeres para mantener las prácticas sexuales y, quien se rehúse, es humillada y violentada psicológicamente. La ofensa siempre tiene como destinatario las mujeres, históricamente al referirse a las mamás. Sumado a lo anterior, la línea siguiente de la canción dice: «Somos millonary» (*Llégame*, Farruko, 2017). Farruko reitera que cuenta con un poder adquisitivo que les prohíbe a las mujeres negarse ante sus mandatos sexuales. Vale mencionar que, al inicio de la letra, el cantante

le pide a su amigo que lleve «babys», alcohol y marihuana; es decir, las mujeres se representan como otro artículo en una lista.

La frase de Noriel pone a relucir la lógica de consumo y objetivación de la trata de personas con fines sexuales, cuando manifiesta que importó a una mujer desde Cuba. Según la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (2014), la trata de personas en América Latina durante el período 2010-2012 se presentó de la siguiente manera: 48% explotación sexual, 47% trabajo forzoso y 4% otras formas de explotación (p. 32). Los tratos denigrantes, explotadores y deshumanos vividos por cientos de personas, la mayoría mujeres, son justificados en esta canción.

VIOLENCIA FEMINICIDA

En este artículo, el feminicidio se entiende como la expresión más agravada y extrema de la violencia contra las mujeres, la cual abarca los asesinatos de mujeres por su condición sexo-genérica. También se contemplan los intentos fallidos de asesinato (Bejarano 2014, 20). Cabe aclarar que se emplea este término y no femicidio, debido a que el femicidio refiere al conjunto de prácticas y conductas en disfavor de una mujer; mientras que el feminicidio contempla los crímenes cometidos a partir de la condición sexo-genérica de la víctima (Osorio 2017, 26). Dicha condición se agrava, en cuanto a convertirse a un detonante, cuando se interrelaciona con otros determinantes sociales, tales como la clase, la raza, la condición migratoria, la etnia, la identidad de género.

En Costa Rica, esta expresión de la violencia patriarcal se tipifica en la Ley de Penalización de la Violencia Contra las Mujeres (2007), en la cual se sancionan tanto los feminicidios ocurridos en vínculos sexoafectivos: matrimonio o uniones de hecho declaradas o no (Artículo 21), como los feminicidios ampliados, con el fin de contemplar los casos en donde la víctima no tenía ninguna relación con el asesino. Según el Observatorio de género del Poder Judicial (2020), desde el 2007, cuando se aprobó esta norma, hasta el año 2018, han ocurrido 339 feminicidios. En 2019 se contabilizaron 14 feminicidios: 9 bajo la figura del Artículo 21 y 5 feminicidios ampliados. Al 19 de febrero de 2020, se han registrado 4 feminicidios: 3 del artículo citado y 1 de tipo ampliado (párrs. 2-5).

Como se adelantó, en este apartado se retoman dos aspectos que fueron abordados en relación con otra forma de violencia. En primera instancia, los celos como justificante de feminicidio: «Y de celos no se muere, pero se mata por celos» (*Bandolera*, Anuel AA, 2018). Anuel AA es ambiguo al no aclarar a quién podría asesinar; no obstante, en una sociedad donde los feminicidas apelan constantemente a argumentos configurados a partir de los celos patriarcales, se puede deducir que es una muestra de violencia feminicida. Además, en muchos casos se asesinan a las mujeres y, a su vez, a los hombres que ponen en riesgo su control sobre ellas.

En segundo lugar, el vínculo entre Tánatos y Eros vuelve a cobrar relevancia en este punto de la discusión pues, tal y como afirma Anuel AA, «Yo no quería perderte, y el amor se enredó con la muerte» (*Tú no lo amas*, Anuel AA, 2018). A partir de esta cita se podría concluir que el mismo «amor» se convierte en un factor decisivo en la consumación de los feminicidios. Lo anterior se refleja cotidianamente en la prensa, cuando catalogan los feminicidios como «crímenes pasionales». Para estos medios, la «pasión» puede llegar a ser motivo para asesinar.

Del mismo modo las habitaciones, ya sean de las casas o de los hoteles, se convierten en los escenarios donde se presenta la violencia feminicida: «Que tú mueres chingando conmigo en ese hotel» (*Trépate*, Bad Bunny, 2017); «Dándote duro hasta que ya tú no puedas más» (*Llama bebé*, Farruko, 2017); y «Porque en la cama fui el que te mató» (*No mientas*, Bryant Myers, 2018). De la misma forma que Anuel AA es ambiguo para hablar de los celos como justificante del feminicidio, estas canciones emplean metáforas del acto sexual y el clímax respecto a la muerte. No obstante, el empleo del verbo «matar», para referirse a los

actos sexuales en los cuales las mujeres se proyectan como receptáculos, debe situarse dentro de una cultura machista y feminicida.

Noriel y Bryant Myers son más directos en cuanto a la apología del femicidio: «Y no te doy un tiro porque más que tú vale una bala» (*Karma*, Noriel, 2018) y «A la puta más fresca la meto en nevera» (*Acapella*, Bryant Myers, 2019). Al primer cantante lo único que lo detiene de asesinar a su expareja es el precio de la bala, no es el respeto a la vida de ella (esto último parece no interesarle, pues no la concibe como persona con derechos). En el caso de Myers, él no diferencia entre guardar productos de consumo en la nevera y meter el cadáver de una mujer allí. Al final, el cantante cree que se les puede dar el mismo trato a los productos y a ellas por su mirada cosificada. Se siente orgulloso de sus conductas feminicidas y no duda en incluirlas en sus letras.

Es importante indicar que la incorporación de aspectos enmarcados sobre el feminicidio es un elemento intratextual en las canciones de Bryant Myers. Otro ejemplo es «Ojalá [...] amanezcas sola en un lugar que no te puedan encontrar» (*Ojalá*, Bryant Myers, 2018). La mayoría de los cuerpos de las mujeres asesinadas son escondidos en lugares donde no puedan ser hallados. Algunas son enterradas, desmembradas o calcinadas, con el fin de ocultar los rastros del crimen cometido. Los feminicidas no desean asumir su responsabilidad, pues muchos no se arrepienten de haberlo hecho.

La apología de la violación referida no es exclusiva del trap. Al contrario, ha estado presente durante décadas en diferentes géneros musicales y artistas de diferentes países. Algunos ejemplos que se pueden destacar corresponden a los siguientes:

«I felt the knife in my hand and she laughed no more» (*Delilah*, Tom Jones, 1968); «I used to love her, oh yeah but I had to kill her / I had to put her six feet under [...] She's buried right in my back yard [...] she drove me nuts / And now I'm happier this way» (*I used to love her*, Guns N' Roses, 1987); «Por eso ahora tendré que obsequiarte / Un par de balazos pa' que te duela [...] Voy a estar contigo en tu funeral» (*La ingrata*, Café Tacvba, 1994); «No tengo la vocación de un suicida-asesino / Pero si es preciso, afilo el cuchillo» (*No me falles*, Los tres, 1999).

La canción de Tom Jones (Gales, 1940) se ubica en el soul, o blue-eyed soul. Guns N' Roses (Estados Unidos) es una banda de rock en inglés. En el caso de la letra Café Tacvba (México, 1989) se enmarca en el género rock alternativo en español. La última canción, interpretada por Los tres (Chile, 1987) también se clasifica como parte del rock alternativo. El objetivo de incluir estas canciones reside en visibilizar cómo la cultura feminicida ha sido una matriz constante. Por ejemplo, si partimos de la canción de Jones como punto de referencia, se podría afirmar que por más de cincuenta años se ha naturalizado el feminicidio por parte de múltiples cantantes.

No obstante, se debe tomar en cuenta que, así como existen cantantes que siguen apologizando sobre el feminicidio en el contexto actual, hay otras artistas que intentan generar una ruptura a través de sus letras. Tres ejemplos son: a) *Siempre viva* (2018), de Rebeca Lane (Guatemala, 1984), b) *Mujeres* (2020), de Julieta Venegas (Estados Unidos, 1970) y c) *Canción sin miedo* (2020), de Mon Laferte (Chile, 1983). Sumado a estas acciones políticas en el arte de la música, Alejandra Martínez (Madrid, 1995) elaboró un poema con extractos machistas de múltiples canciones: «mi madre me estará buscando / o eso es lo que creo yo [...] Él dice que siga mi camino, / que sin mí le va mejor, / que ahora tiene a otra / que se lo hace mejor» [11] (2018, párrs. 2-4).

CONCLUSIONES

La música, en conjunto con las letras, debe situarse como un producto sociocultural y, al mismo tiempo, como un objeto de estudio para las Ciencias Sociales. A partir de las canciones se pueden analizar un conjunto de fenómenos estructurales, donde las estrategias metodológicas, el bagaje teórico y los fundamentos epistemológicos de dichas ciencias son fundamentales para encauzar análisis críticos. Es importante añadir

que, para este fin, se deben generar procesos basados en la innovación y en una visión que permita ampliar los espacios tradicionales de estudio.

Del mismo modo, el carácter sistemático, sobre el cual se cimienta la violencia contra las mujeres, provoca una serie de manifestaciones en todos los escenarios en que ellas se desenvuelven. En este caso, a partir de la investigación, se concluye que el trap latinoamericano se encuadra en una matriz de violencia y opresión, abordada a partir de cuatro expresiones concretas: psicológica, física, sexual y feminicida. Dicha matriz también se inmiscuye en otros géneros musicales y sus cantantes.

En esta misma línea, es oportuno reiterar que las manifestaciones de violencia contra las mujeres no se pueden concebir de manera aislada entre sí. Al contrario, su carácter interrelacionado es lo que garantiza su coexistencia y reproducción. Esto se evidencia dentro del análisis, cuando en una misma canción se encontraron varias de las expresiones estudiadas. Por ejemplo, en la canción *Asesina* (2018), de Darell, se identifican rasgos de violencia física y sexual. Todos los cantantes de la muestra reproducen la violencia desde múltiples formas y niveles, empero existe un elemento en común: se jactan de sus visiones de mundo sexistas moldeadas desde la violencia.

Finalmente, se reitera la responsabilidad que tienen los cantantes al reproducir discursos que legitiman la violencia. La música no puede percibirse exclusivamente como un elemento de placer o entretenimiento, ya que también materializa discursos y visiones de mundo que fundamentan la opresión hacia grupos poblaciones. A partir de esta idea, se concluye que los cantantes contribuyen a reforzar una cultura de violencia contra las mujeres, ya que su posición ideológica se encuentra al lado de los agresores que perpetúan las desigualdades.

REFERENCIAS

- Afanador, María y María Caballero. 2012. «La violencia sexual contra las mujeres. Un enfoque desde la criminología, la victimología y el derecho». *Reflexión política*, 14 (enero-junio): 122-133.
- Altozano, Jaime. 2019. «Modas Musicales de 1950 a 2010». Vídeo de YouTube, 21:20. Publicado el 02 de abril de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=5MbcqxZvMgE>
- Arias, Karol. 2016. «El acoso callejero y sus implicaciones expresadas a través de la dominación masculina y la violencia simbólica en las mujeres del cantón de Grecia durante el año 2015». Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica.
- Baeza, Patricia y Cecilia Fernández. 2018. «Androcentrismo en la co-construcción discursiva multimodal crítica de significados valorativos en la enseñanza de la historia». *Literatura y lingüística*, 38 (octubre-abril): 251-274. <https://doi.org/10.29344/0717621X.38.1636>
- Bejarano, Margarita. 2014. «El feminicidio es sólo la punta del iceberg». *Región y Sociedad*, 26 (agosto-diciembre): 13-44.
- Bosch, Esperanza. 2007. *Del mito del amor romántico a la violencia contra las mujeres en la pareja*. Madrid, España: Ministerio de Igualdad.
- Caballero, Héctor. 2019. «El sexismo en el lenguaje como forma de violencia de género. Un análisis sociolingüístico a partir de locuciones españolas». En *Comunicación, género y educación. Representaciones y (de)construcciones*, editado por Juan Carlos Suárez, Sergio Marín y Paola Panarese, 91-96. Madrid, España: Editorial Dykinson.
- Cagigas, Ana. 2000. «El patriarcado, como origen de la violencia doméstica». *Monte Buciero*, 5, (enero-diciembre): 307-318.
- Caram, Tania. 2016. «Oportunidades y posibilidades para el empoderamiento». *Revista Estudios del Desarrollo: Cuba y América Latina*, 4, (octubre-diciembre): 167-189.
- Cisterna, Francisco. 2005. «Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa». *Revista Theoria*, 14 (enero-junio): 61-71. <http://dx.doi.org/10.12795/pixelbit.2015.i47.05>

- Díaz, Irene y Lucía Díaz. 2017. «sexismo e identidad femenina en el discurso lexicográfico: análisis comparativo del DIEC2 (2017) y de la 23ª edición del DLE (2014)». Tesis de licenciatura, Universitat Pompeu Fabra.
- Ferreira, Ana. 2004. «Tráfico de personas con fines de explotación sexual». *Población y Desarrollo*, 26 (enero-diciembre): 91-96.
- Foucault, Michel. 2012. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Madrid, España: Editorial Siglo XXI.
- Fullana, Mariela. 2018. «Trap: juicio al fenómeno del momento». *El Cocotazo*, 21 de octubre. <https://www.noticiasdesantiagodecuba.com/trap-juicio-al-fenomeno-del-momento/>
- González, Araceli. 2013. «Los conceptos de patriarcado y androcentrismo en el estudio sociológico y antropológico de las sociedades de mayoría musulmana». *Papers*, 98 (julio-setiembre): 489-504. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v98n3.335>
- Grimal, Pierre. 1981. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, España: Paidós.
- Hernández, Carmelo, Vicente Magro y José Pablo Cuellar. 2014. «El maltrato psicológico. Causas, consecuencias y criterios jurisprudenciales. El problema probatorio». *Revista Aequitas*, 4 (enero-diciembre): 27-53.
- Hirigoyen, Marie-France. 2005. *Mujeres maltratadas. Los mecanismos de violencia en la pareja*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Hormigos, Jaime. 2012. «La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina». *Barataria Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 14 (enero-junio): 75-84. <http://dx.doi.org/10.20932/barataria.v0i14.102>
- Instituto Nacional de las Mujeres. 2019. Tercer Estado de los Derechos Humanos de las Mujeres en Costa Rica. San José, Costa Rica: Instituto Nacional de las Mujeres.
- Lagarde, Marcela. 2005. *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Krause, Mariane. 1995. «La investigación cualitativa: un campo de posibilidades y desafíos». *Revista Temas de educación*, 7 (julio-diciembre): 19-40.
- Nieto, Patricia. 2004. «Prejuicios de género en la literatura ¿Un problema pasado de moda?». Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Norbeck, Helene. 2013. «El sexismo en el lenguaje: Estudio de los sustantivos de profesión». Tesis de maestría, Universitetet I Tromsø.
- Noya, Javier, Fernán Del Val y Dafne Muntanyola. 2012. «Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música». *Revista Internacional de Sociología*, 72 (julio-setiembre): 541-562. <https://doi.org/10.3989/ris.2013.03.23>
- Observatorio de género del Poder Judicial. 2020. Femicidio. Costa Rica: Poder Judicial.
- ONU (Organización de las Naciones Unidas). 1993. Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer. Austria: ONU.
- Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito. 2014. Informe mundial sobre la trata de personas. Estados Unidos: UNODC.
- Osorio, Rodrigo. 2017. *Feminicidio: poder, desigualdad, subordinación e impunidad: no más invisibilidad*. Medellín, Colombia: Editorial Funlam.
- Platt, Sarah. 2018. «Nociones de género, música urbana y cultura popular: Cómo el fenómeno Bad Bunny está redefiniendo la masculinidad». Ponencia presentada en el Primer Coloquio sobre hombres y masculinidades, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, 23-25 octubre.
- Reyes, Jinn y María Viera. 2018. «Identidad-género musical, sexualidad y juventud: Un estudio caso sobre el consumo del Reguetón en la ciudad de Guayaquil». Tesis de licenciatura, Universidad de Guayaquil.
- Sagot, Monserrat y Laura Guzmán. 2004. *Informe final de investigación del proyecto Encuesta Nacional de Violencia contra las Mujeres*. San José, Costa Rica: Centro de Investigación en Estudios de la Mujer de la Universidad de Costa Rica.
- Segato, Rita. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

- Segato, Rita. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid, España: Traficante de sueños.
- Van Dijk, Teun. 2016. «Análisis Crítico del Discurso». *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 30 (enero-junio): 203-222. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>
- Viramontes, Iván. 2011. «Machismo, relación con la identidad social masculina y ausencia paterna». Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Yugueros, Antonio. 2014. «La violencia contra las mujeres: conceptos y causas». *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 18 (enero-diciembre): 147-159. <https://doi.org/10.20932/barataria.v0i18>
- Zamora, Marta. (2017). Condiciones socioculturales y materiales que inciden en la atención de la salud de las mujeres en la comunidad de Cirrí de Naranjo. Tesis de licenciatura. San Ramón: Universidad de Costa Rica.

Apéndice

Anexo 1. Lista de canciones mencionadas en el artículo (Ordenadas alfabéticamente por año)

Trap latinoamericano			
Canción	Año	Cantante	Álbum
Soy peor	2016	Bad Bunny	S/A
Esclava	2017	Bryant Myers	S/A
La última vez	2017	Anuel AA	S/A
Llama bebé	2017	Farruko	TrapXFicante
Llégame	2017	Farruko	TrapXFicante
Otra mujer	2017	Bryant Myers	S/A
Pa'ti	2017	Bad Bunny	S/A
Te lo meto yo	2017	Bad Bunny	S/A
Trépate	2017	Bad Bunny	S/A
Un polvo	2017	Bad Bunny	S/A
Un ratito más	2017	Bryant Myers	S/A
Viejos tiempos	2017	Bryant Myers	S/A
Vivimos así	2017	Darell	S/A
Asesina	2018	Darell	Asesina – Remix
Bandolera	2018	Anuel AA	Real hasta la muerte
Cadela	2018	Bryant Myers	S/A
Dime si te acuerdas	2018	Bad Bunny	S/A
De las 2	2018	Noriel	Trampa Capos: Temporada 2
El problema	2018	Noriel	Trampa Capos: Temporada 2
Karma	2018	Noriel	S/A
Maldad	2018	Bryant Myers	Maldad (Remix)
Na' nuevo	2018	Anuel AA	Real hasta la muerte
Noche de fantasía	2018	Bryant Myers	Noche de fantasía
No mientas	2018	Bryant Myers	S/A
Ojalá	2018	Bryant Myers	La Oscuridad
Soy un puto	2018	Noriel	Trampa Capos: Temporada 2
Te besaré	2018	Bryant Myers	S/A
Tú no lo amas	2018	Anuel AA	Real hasta la muerte
Única	2018	Anuel AA	Real hasta la muerte
Yeezy	2018	Anuel AA	Real hasta la muerte
Acapella	2019	Bryant Myers	Acapella
Animal	2019	Bryant Myers	Animal
B11	2019	Darell	S/A
Bandolera	2019	Bryant Myers	S/A
Caliente	2019	Farruko	Caliente
Cuerpo en venta	2019	Noriel	S/A
Peleamos mañana	2019	Noriel	S/A

ANEXO 1.

Lista de canciones mencionadas en el artículo (Ordenadas alfabéticamente por año)

Elaboración propia. 2020.

Piropo	2019	Noriel	S/A
Te echo de menos	2019	Bryant Myers	S/A
Bichiyal	2020	Bad Bunny	YHLQMDLG
Otros géneros			
Delilha	1968	Tom Jones	Delilah
Jealous guy	1971	John Lennon	Imagine
Every breath you take	1983	The Police	Synchronicity
Por el amor de mi madre	1983	Los Ángeles Azules	Los Ángeles Azules, Vol. 2
I used to love her	1987	Guns N' Roses	Appetite for Destruction
Te compro tu novia	1993	Los cantantes de Ramón Orlando	América sin queja
La ingrata	1994	Café Tacvba	Re
No me falles	1999	Los tres	No me falles
No me importa morir	1999	El Otro yo	Abrecaminos
Agárrala, pégala, azótala	2004	Trébol Clan	Los Bacatranes
Siempre vivas	2018	Rebeca Lane	Obsidiana
Mujeres	2020	Julieta Venegas	S/A
Canción sin miedo	2020	Mon Laferte	S/A
Me estás matando	2020	Natti Natasha	S/A

ANEXO 1. LISTA DE CANCIONES MENCIONADAS EN EL ARTÍCULO (ORDENADAS ALFABÉTICAMENTE POR AÑO)

Lista de canciones mencionadas en el artículo (Ordenadas alfabéticamente por año)

Elaboración propia. 2020.

INFORMACIÓN ADICIONAL

Cómo citar: Robles Murillo, Keylor. 2021. Manifestaciones de violencia contra las mujeres en el trap latinoamericano. Revista Reflexiones 100 (1).Formatos de citación

Apoyo financiero:: No contó con apoyo financiero

ENLACE ALTERNATIVO

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/41332/44322> (pdf)