

Departamento de Ciencias Sociales Licenciatura en Comunicación

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LAS LETRAS DE TRAP ARGENTINO

Autora: Clara Cavallero

Legajo: 27040

Mentora: Silvia Ramírez Gelbes

Buenos Aires, 2019

Las palabras son

El detonante de la acción

Lo que digas sin querer

Me dispara tu emoción.



Resumen:

El objetivo del presente trabajo es, mediante la perspectiva teórica del Análisis Crítico del Discurso (Van Dijk), identificar el rol de la mujer en las letras de la música "Trap" argentina. Para lograrlo, se realiza un estudio cualitativo de tipo descriptivo en el que se analiza los recursos y estrategias lingüísticas en 68 (sesenta y ocho) letras de diferentes artistas de Trap de nacionalidad argentina. Se concluye que, en general, a la mujer se le atribuye un rol pasivo e inferior al hombre. Sin embargo, hay casos en los que encarna un rol más activo; en esos momentos se enfrenta con el género masculino y se genera una rivalidad.

Abstract:

The purpose of this investigation was, through the theoretical perspective of Critical Discourse Analysis (Van Dijk), to identify the way argentinian Trap music's lyrics represent the female gender. To achieve this, a descriptive qualitative study is carried out in which linguistic strategies are analyzed in 68 (sixty-eight) lyrics of different Trap artists of Argentine nationality. It is concluded that, in general, women are attributed a passive and inferior role in comparison to men. However, there are cases in which she embodies a more active role; in those moments she faces the masculine gender and a rivalry is generated.

Palabras clave:

Música, Trap, machismo, juventud, Argentina, discurso, Análisis Crítico del Discurso,

Índice

1.	Tema y objetivo de la investigación5
2.	Introducción5
3.	Organización de la investigación
4.	Marco teórico8
5.	Revisión literaria9
6.	Estado de la cuestión
	6.1. Antecedentes nacionales
	6.2. Antecedentes internacionales.
7.	Pregunta de investigación
8.	Estrategia metodológica
9.	Corpus
	9.1.Estrategia de selección del corpus
10.	El Trap: Inicios, principales referentes y características generales
11.	Análisis del corpus
	11.1. Temáticas y rasgos generales de las letras de Trap
	11.2. Representación de la mujer en las letras de Trap23
	11. 2. a. La mujer pasiva23
	11. 2. b. La mujer activa42
12.	Análisis cuantitativo50
13.	Conclusiones
14.	Posibles investigaciones a futuro
15.	Bibliografía58
16.	Anexo

1. Tema y objetivo de la investigación

La representación desvalorada de la mujer en las letras de Trap argentino.

Se llevará a cabo un trabajo de investigación descriptivo en el que el objetivo será estudiar de qué maneras aparece representada la mujer en el discurso de la música Trap argentina. Se analizarán las cuestiones de género y el tipo de vocabulario y estrategias lingüísticas que se utilizan para presentar a la mujer en contraposición al hombre.

2. Introducción

Los consumos culturales y los discursos que circulan en una sociedad o en un grupo son el reflejo de la cosmovisión social en tal momento dado. Al mismo tiempo, y a la inversa, estos contenidos influyen en los modos de pensar de las personas que los consumen, como también en los medios y la cultura del país, es por eso que resultan ser objetos de estudio interesantes para comprender el mundo en el que vivimos.

La música, como producto cultural y social, es una relevante generadora de valores, creencias, aspiraciones, prácticas, estéticas, etc., que van más allá de los espacios exclusivamente musicales. Entonces, suele ser una importante vía por la cual los jóvenes buscan expresarse y autoproclamarse como grupo y sujetos. Sin embargo, a veces y en algunos casos, funciona como un velo; puede normalizar la presencia de la violencia en las relaciones sociales; al mismo tiempo en que puede justificarla como medio de acción válido para la obtención de fines, tales como el prestigio, el poder, la riqueza, el sexo, etcétera. Se genera algo así como una estetización de la violencia (Ramírez Paredes, 2012, p. 182).

Dentro de los géneros musicales de temáticas controversiales, está el Trap, caso que tomaré como objeto de estudio. Se analizará de qué manera se ven representadas ciertas cuestiones en las

temáticas de las letras; en especial lo que tiene que ver con la mujer, ya sea como destinatario o generadora del discurso.

El Trap es un género musical que nació en Estados Unidos en la década de los 90 que fusionó el rap y el hip-hop con sonidos de la música electrónica. El nombre surge de las '*Trap house*'; así se le llamaba a las casas donde se vendía droga en Chicago y Atlanta, Estados Unidos. Por eso, las letras giran en torno a esa realidad: la calle, las drogas, el sexo, la violencia y la pobreza; sin ningún tipo de censura ni eufemismos. El rol de la mujer en estas letras está ligado al sexo y se encuentra en una asimetría con el hombre que la trata de 'puta' o de 'sumisa'.

Esta expresión artística se popularizó recientemente en Argentina (comenzó a crecer a partir del 2016¹) donde se le dio un toque latino al fusionarlo también con recursos musicales del Reggaetón. Se diferencia del Trap estadounidense al tener letras en castellano pero se asemeja en cuanto a su contenido, que también se centra en esa dura realidad que mencionamos arriba.

Contrariamente a la procedencia pobre/trabajadora de los artistas, su público fanático es transversal y cruza todos los estratos de la sociedad (esta música se escucha incluso en los boliches más exclusivos y elitistas de Buenos Aires, es decir, no lo escuchan solamente aquellos que viven y conocen esa vida que describe la lírica).

La temática de drogas, violencia, sexo, no exclusiva ni novedosa de este género; esto ya se vio, por ejemplo, en la cumbia villera argentina en la que las letras reivindican el consumo de drogas y alcohol, y también hablan sobre cuerpos y sexo. Incluso el tango "se ha servido de palabras soeces para crearse una identidad" (Pardo, 2006).

¹ Año en que el Quinto Escalón (encuentro más importante de batallas de gallos en Argentina) llegó a un auge de masividad.

participaron de la competencia otros traperos que comenzaron su carrera allí, como Paulo Londra, Lit Killah y Ecko. Por eso, a partir de 2016 comienza a hacerse cada vez más visible y popular el fenómeno del Trap.

6

Comenzó en 2012 como una competencia de freestyle en las plazas del conurbano y para 2016 creció al nivel de 200 participantes inscriptos por fecha y más de 600 espectadores. La final de la competencia de ese año se llevó a cabo en el anfiteatro del Parque Rivadavía. Al año siguiente, se inscribieron casi 300 competidores y había un promedio que superaba los 1000 espectadores por fecha; la final se celebró en el Estadio Malvinas Argentinas. A pesar de que la competencia se basa en el rap, muchos traperos han comenzado su carrera aquí. Por ejemplo, Duki, a raíz de haber ganado la batalla de 2016, obtuvo popularidad y oportunidades para comenzar a armar su carrera como solista (ese año sacó su primer sencillo llamado "No Vendo Trap"). Entre 2015 y 2017 también

Sin embargo, es interesante estudiar el significado que implica este nuevo fenómeno musical (Trap) en la actualidad, ya que contemporáneamente estamos viviendo un avance y fortalecimiento de las corrientes feministas (sobre todo desde la aparición de NiUnaMenos) u otros movimientos que tratan de romper con el pasado y generar concientización sobre ciertas cuestiones sociales. Además, al ser sumamente popular y masivo, puede estimular o afectar la forma de pensar o actuar de sus oyentes, sobre todo de los jóvenes que no han formado completamente un criterio propio e independiente.

3. Organización de la investigación

A continuación, se introduce el marco teórico (punto cuatro) utilizado para realizar la investigación; se habla de modo amplio de la revisión literaria (punto cinco), es decir, se describen brevemente algunos conceptos que resultan relevantes, discutidos por otros autores; y, luego, se nombran antecedentes sobre el tema (punto seis), tanto nacionales como internacionales, para comprender el estado de la cuestión.

Tras de plantear la pregunta de investigación en el punto siete, se explica la estrategia metodológica (punto ocho) con la cual se intenta responderla. En el punto nueve, se justifica por qué el corpus se conforma por el material discursivo seleccionado y la forma en la que se lo recolectó. En el punto diez se da un paneo amplio sobre qué es el género musical Trap (nuestro objeto de estudio): sus inicios, sus principales referentes y sus características generales.

El análisis discursivo comienza en el apartado once: primero se describen brevemente cuáles son las temáticas generales detectadas en las letras de Trap seleccionadas. Luego, se analiza de un modo más específico, cómo se la representa a la mujer, tanto de un modo pasivo (punto 11.2.a) como activo (punto 11.2.b). Como cierre de la investigación, se plantea una cuestión cuantitativa

(punto doce): cuántas veces se repiten ciertas palabras clave en el corpus (los distintos modos de referirse a una mujer).

Por último, en el punto trece, se plantean las conclusiones y reflexiones sobre el análisis del discurso realizado; y, en el siguiente apartado (punto catorce), las posibles investigaciones que podrían llevarse a cabo a partir de la problemática que se abrió en esta investigación. Los apartados quince y dieciséis contienen la bibliografía y el anexo, respectivamente.

4. Marco teórico

La siguiente investigación se basará en el análisis crítico del discurso, tal como lo propone Van Dijk (2010) quien establece que hay una relación intrínseca entre discurso, poder y conocimiento. Sostiene que el principal objeto de los Estudios Críticos del Discurso es "el modo en que se reproduce el poder (y el abuso de poder) a través del discurso, considerando también que el discurso es el principal medio para reproducir conocimiento" (p. 169).

En otras palabras, el componente crítico de este tipo de análisis consiste en "una explicación sistemática de la forma en que el discurso participa de la reproducción del abuso de poder (la dominación) y sus consecuencias sociales (...) como es el caso, por ejemplo, del lenguaje racista o sexista" (p. 179).

Este lingüista neerlandés argumenta que "adquirimos la mayor parte de nuestro conocimiento a través del discurso, y a la inversa, necesitamos poseer un conocimiento del mundo para poder producir y comprender el discurso" (Van Dijk, 2010, p. 168). Por lo tanto, analizarlo significa develar la forma de pensar que yace detrás de ellos.

Siguiendo el modelo que propone Van Dijk, analizaré semánticamente las letras de las canciones más populares de Trap argentino.

5. Revisión literaria

A continuación, nombraré y describiré brevemente algunas ideas planteadas por diferentes autores y autoras, que resultan relevantes para mi investigación.

Para comprender cualquier fenómeno es importante conocer la corriente de pensamiento en la cual se inserta. Tal como postula Pardo (2006), la cumbia villera, por ejemplo, es un fenómeno de la posmodernidad, entendiendo esta como "una corriente de pensamiento que privilegia el relato mínimo, la historia de vida, la espectacularización, un cambio en la idea de la heroicidad, la fragmentación y una suerte de estetización de la pobreza" (p. 83). Desde mi punto de vista, el Trap (aunque se hace popular casi dos décadas más tarde), es también una expresión de la posmodernidad, entendiéndola también como la reducción del ser a la mercancía (Vattimo, 1996)².

Funes (2017) -siguiendo un pensamiento habermaseano³- sostiene que la juventud, al momento en el que emerge, expresa su idiosincrasia y se autoproclama como grupo a través de un lenguaje que crea para sí misma por medio de recursos artísticos que provee la cultura popular de masas del momento. En la década de los 70s y 80s, el Rock Nacional era, en Argentina, la voz de los jóvenes; las letras tenían un alto grado de contenido crítico social, y una profundidad poética que representaba e identificada a aquella juventud que se estaba dando a conocer.

Hoy en día, el género musical popular para los jóvenes ha mutado al Trap. El Rock provenía de las voces de jóvenes de clase media, mientras que el Trap, surge de los sectores más bajos de la sociedad. De todas formas, tanto las letras de un género o del otro, reflejan la voz de un sector

² El hacerse visible en las redes sociales y comunicarse tanto en las calles como en Internet, también definen al Trap como un fenómeno posmoderno.

³ Habermas (1990) argumenta que la juventud es un grupo social (y no biológico) que nace a partir de la masificación de los estudios secundarios y universitarios. A fines del siglo pasado, en nuestro país, las clases medias y altas pudieron gozar de un acceso amplio a la educación; de este modo, surgió la juventud argentina (por eso Funes habla de la juventud como un grupo que 'emerge'). Hoy en día, la educación se ha masificado más aún (sobre todo gracias a la globalización y el acceso a información que este fenómeno permitió). Entonces, en línea con el pensamiento habermaseano, se podría decir que ahora, que la juventud se ha expandido a todos los sectores sociales.

social que intenta identificarse con un grupo determinado y delimitado, y llevar a cabo denuncias sociales a través de una expresión artística particular. Sibilia (2008) argumenta que el lenguaje sirve como arma de lucha para autoproclamarse como sujeto a partir de él. Entonces, en lo que refiere a mi investigación, ¿El Trap, a través de sus letras, es una forma de autoproclamarse como sujeto?

Según Peirone (2012) los protagonistas de esta era posmoderna son los jóvenes ya que son el actor social que demuestra la ductilidad necesaria para acompañar y potenciar el proceso de los cambios tecnológicos actuales y el surgimiento de un nuevo modelo organizacional. Define a la juventud como un fenómeno trasnacional sin frontera, interconectado a través de Internet. Dice que "los jóvenes actúan como una punta de lanza de una realidad que ellos mismos diseñan" (p. 34) y que no los seduce el mundo que recibieron como herencia, necesitan el cambio.

En este sentido, la música que los jóvenes producen y comparten en las distintas plataformas de Internet, podría funcionar como estrategia para criticar, romper y despegarse del pasado; como también para poder decir lo que antes no podían, oponerse a las instituciones y estructuras sociales, o enfrentarse contra otros movimientos que luchan por otro tipo de cuestiones.

Peirone (2012) hace foco en las innovaciones tecnológicas y comunicacionales ya que, según él, generan cambios de paradigma en todos los niveles. Toma a Jesús Martín Barbero (Peirone, 2012) que dice que, en el contexto posmoderno, el avance tecnológico con respecto a la digitalización es central, ya que reconfigura las relaciones y supone una demolición de la hegemonía letrada. Esto implica que las instituciones y las élites ya no tienen ese poder que tenían para pautar las reglas sociales. Entonces, ¿quién define cómo se debe hablar? ¿Quién define qué es música, o qué pueden decir u obviar las letras?

Casullo (1999) argumenta que la disolución de los puntos de vista centrales que dirigen y marcan las pautas de la sociedad es consecuencia de la expansión de los medios masivos de comunicación ya que considera que, gracias a ellos, empezó a hacerse visible una sociedad más

compleja, caótica y heterogénea. Vattimo (1990) sostiene que, de esta manera, se visibilizan miles de subjetividades que estaban marginadas y fuera del discurso oficial y hegemónico.

Los artistas de Trap no provienen de las élites y la producción de esta música no se enseña en las academias; por el contrario, emerge de las marginalidades, los sectores bajos. Y, luego, por la popularidad que les permite generar la tecnología (Internet, más específicamente, las redes sociales y plataformas de distribución de música y video), salen de su posición marginal para colocarse en un lugar de visibilidad, fama y poder. De esta manera, las redes sociales se convierten en una arena de competencia, donde el triunfo se da a partir de la cantidad de reproducciones o visualizaciones que llega a tener cierto contenido. Por un lado, hay competencia dentro del Trap para conseguir el podio de popularidad y masividad; y por el otro lado, el Trap compite de manera más o menos implícita con otros movimientos que luchan por hacerse ver y lograr captar la atención tan dispersa de los usuarios de Internet. De este modo, se genera una puja de poder que provoca inestabilidad y contradicciones, entre distintos movimientos y al interior de ellos.

Esto último se relaciona con el concepto de "ciclos de hibridación" que García Canclini (2001) explica y define como "los procesos socioculturales en los que estructuras discretas que existían en forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (p. 14). Sostiene que estos ciclos no se dan sin contradicciones ya que la interculturalidad genera conflictos y tensiones. En línea con esta idea, el Trap es resultado de una hibridación ya que surge a partir de la fusión de géneros musicales (Rap, música electrónica y Reggaetón), tanto como culturas (estadounidense, puertorriquense y latina, y argentina). Esta hibridación genera contradicciones al interior del fenómeno como también al exterior, al insertarse en un contexto en el que se enfrenta con otro tipo de propuestas culturales o sociales.

6. Estado de la cuestión

El Trap es un género musical relativamente nuevo, sobre todo en nuestro país; es por eso que no se encuentran demasiadas investigaciones académicas al respecto.

6.1. Antecedentes internacionales

Bravo Yanes, de la universidad de Córdoba, Colombia, investigó en 2017 sobre la percepción de la mujer joven y la violencia de género en la música Trap, desde una perspectiva sanitaria. Sostiene que esta música influye en la sociedad de manera tal que conlleva a la violencia de género, y que por lo tanto, puede afectar la salud mental de la mujer.

Otro trabajo que se relaciona es el que desarrollan Gómez Escarda y Pérez Redondo, para la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, en 2016, sobre la violencia contra las mujeres en la música. Los autores concluyen que "la música, como agente de socialización, siempre ha tenido un poder y una vocación educativa importante que ha sido fundamental para la construcción social de identidades y estilos culturales e individuales" (p. 194). Y agregan, por último, que trabajar con canciones que critican la violencia de género, puede ayudar a entender mejor el fenómeno, sus causas, sus tipos y sus consecuencias. De lo contrario, se lo seguirá naturalizando.

También resultó interesante el trabajo que Araiza y González, de Colombia, llevaron a cabo en 2015, que consistió en un análisis crítico del discurso en el que intentaron señalar de qué manera aparece representada la violencia de género en tres canciones seleccionadas para la investigación.

6.2. Antecedentes nacionales

En Argentina no pude encontrar, hasta el momento, ninguna investigación sobre este género musical, y menos aún sobre la representación de la mujer en sus letras.

De todas formas, el análisis discursivo de la cumbia villera argentina que lleva a cabo María Laura Pardo para el CONICET en 2006, puede servirme como herramienta para analizar mi objeto de estudio.

De la misma manera, el análisis semiótico de las letras de las canciones de Calle 13 (grupo musical de Reggaetón) que realiza Manuel Freixas para la Universidad de San Andrés en 2014, también aporta una perspectiva útil.

Esta elipsis que se detecta con respecto a los estudios sobre Trap va más allá de su característica de novedad: López Cano (2011) explica que los géneros populares, a pesar de su gran injerencia social, fueron históricamente dejados de lado por el ámbito académico por considerarlos productos 'bajos' (a diferencia de la música clásica que sí ha sido objeto de estudio numerosas veces). Sin embargo y paradójicamente, "las músicas populares latinoamericanas se insertan de muchos modos en la vida social, cultural, económica, psicológica y afectiva de las personas" (López Cano, 2011, p. 230-231), por lo tanto, es relevante estudiar este tipo de expresiones artísticas si queremos comprender ciertos aspectos de la sociedad en la que vivimos.

7. Pregunta de investigación

¿Cómo y de qué manera aparece representada la mujer en el discurso del Trap? ¿Qué rol cumple?

8. Estrategia Metodológica

Dado el alcance de la presente investigación, me limitaré a realizar un análisis en producción para estudiar cualitativamente las letras de las canciones de Trap. Se llevará a cabo un análisis semántico del discurso para reconocer cuáles son las estructuras de dominación y de reproducción de la dominación que se detectan en los textos, tal como postula el Análisis Crítico del Discurso.

Por último, se llevará a cabo un breve análisis cuantitativo para estudiar con qué frecuencia exacta se repite el uso de ciertos términos en el conjunto del corpus (palabras como 'puta', 'gata', 'perra', entre otras).

A pesar de que el Trap implica mucho más que el contenido de sus letras (es un ritmo, una cadencia, una estética, un movimiento corporal, entre otras definiciones), nos limitaremos a eso. Es decir, nos suscribiremos exclusivamente a las letras desde una perspectiva lingüística; no analizaremos los elementos musicales de las canciones de una manera semiótica.

Siguiendo la estrategia crítica de Van Dijk (2010), se analizará lo siguiente:

- 1) Los temas, "lo que para los hablantes o autores constituye la información más importante en el texto" (p. 181).
- 2) La descripción de los actores, ya que sirve para comprender "cómo se retrata a las personas, qué identidades y roles se les atribuyen, qué relaciones trazan entre ellas, qué afiliaciones se describen, etc. Son importantes también las descripciones que aluden a parámetros tales como la profesión, el género, la clase social, la etnicidad, la edad, el aspecto físico, etc. Este tipo de descripciones son el ámbito que se suele escoger para la polarización ideológica entre el Nosotros y el Ellos, entre los miembros del mismo grupo y los de otros grupos, así como del análisis de estereotipos y prejuicios" (p. 181).
- 3) La gramática, debido a que la sintaxis oracional puede servir para "dar o quitar relieve a los hechos descritos, así como para ocultar la agentividad (quién realiza la acción) y la responsabilidad" (p. 183). Esto se genera a partir del uso de oraciones activas o pasivas, las nominalizaciones, el orden de las palabras, el uso de expresiones determinadas o indeterminadas, las oraciones principales y las incrustadas, etc.
- 4) *El léxico* es otra parte elemental para el análisis semántico y lingüístico. Dependiendo de qué palabras elige un emisor para expresarse, transmitirá de una manera distinta los

conceptos, significados o ideas. Esta selección depende de "factores contextuales tales como la situación, los participantes y los objetivos, pero también del conocimiento y las ideologías de los autores dominantes y de sus grupos" (p. 184). Tal como explica y ejemplifica Van Dijk, no es lo mismo calificar la violencia contra las mujeres como 'machista' que como 'doméstica', ya que este segundo término diluye la importancia de la identidad de los autores responsables.

- 5) Las implicaciones y presuposiciones son otro punto de análisis: "la mayor parte del conocimiento compartido se da por supuesto en el discurso" (p. 182) y por lo tanto, lo que se deja implícito revela parte de los modelos mentales de los emisores.
- 6) El uso de metáforas; que es fundamental para nuestra comprensión de los hechos sociales debido a que "representan nuestra conceptualización corporeizada, experiencia del conocimiento abstracto y complejo del mundo" (pp. 182-183).
- 7) Los mecanismos retóricos, como por ejemplo las hipérboles o los eufemismos, que "sirven para dar o restar énfasis a las estructuras de conocimiento en el discurso" (p. 183).

9. Corpus (ver Anexo 1)

Duki, Paulo Londra, Khea, Ysy A, Neo Pistea, Lit Killah, Ecko, CRO (Bardero\$), Seven Kayne y Cazzu son los diez artistas de Trap argentinos que, entre 2017 y 2019, lanzaron o participaron en al menos 4 (cuatro) canciones que acumularon más de 10 millones de reproducciones en YouTube⁴. En este sentido, se puede decir, entonces, que son los cantantes más populares de este género musical en nuestro país. El resto de los artistas que se nombran en el listado (ver Anexo 1), aparecen a partir de colaboraciones con los ya mencionados.

⁴ (datos recolectados a las 14 horas del día 23 de abril de 2019).

Cazzu y Dakillah son las únicas mujeres que figuran como reconocidas cantantes de Trap argentinas y que se autodenominan como tales⁵. A raíz de la acotada presencia de artistas femeninas en la escena, se sumó a Dakillah al corpus, a pesar de que sus videoclips no sumen tal cantidad de visualizaciones (el número máximo al que llega es 7,7 millones, en su canción "Number One").

El Trap es un fenómeno que debe su popularidad a Internet, especialmente a YouTube: la plataforma que reina por excelencia el mundo audiovisual. Es un género musical en el que es difícil disociar la música de la parte estética de los videoclips. La parte visual es casi tan importante como la sonora, y, en conjunto, tallan la imagen que desea transmitir cada trapero o trapera. YouTube es la plataforma en la que el Trap recibe más reproducciones y visualizaciones, y por lo tanto, es la más relevante a la hora de seleccionar mi corpus.

9.1. Estrategia de selección del corpus

En YouTube, se aplicó el filtro de búsqueda "número de visualizaciones" que ordena los videos de mayor a menor cantidad de visualizaciones, para así conocer cuáles son los más reproducidos en el caso de cada artista que mencioné. Luego, se seleccionaron todas aquellas canciones, publicadas entre 2017 y 2019, que cuentan con al menos 10 millones de reproducciones⁶(con la excepción de 4 canciones de Dakillah y 3 de Cazzu que se encuentran por debajo de ese número). El rango de cantidad de visualizaciones por videoclip se extiende hasta las 610 millones. Con este método se recolectaron de 68 (sesenta y ocho) canciones.

Hay temas de Trap sumamente conocidos en los que participan tanto artistas argentinos como latinoamericanos o estadounidenses. Por ejemplo, Paulo Londra colabora con Lenny Tavárez (puertorriquense) en la canción "Nena Maldición"; con Piso 21 (conjunto de reggaetón de Puerto

⁵ La Joaqui o Nathy Peluso, a veces aparecen descriptas en notas periodísticas como cantantes de Trap, pero ellas no se nombran a sí mismas de esa manera. Sin embargo, esto demuestra lo híbrido que es el género y lo difícil de delimitar. Pareciera que, al final, es Trap quien dice serlo.

⁶ a las 14 horas del día 23 de abril de 2019

Rico) en la canción "Te Amo"; como también con Becky G (cantante estadounidense de pop, trap, rap, reggaetón) en la canción "Cuando Te Besé". Los videoclips de estos temas cuentan con 621 millones, 556 millones y 513 millones de reproducciones respectivamente⁷. Lo mismo ocurre con otras canciones, como, por ejemplo, "Me Usaste", que cuenta con 61 millones de reproducciones, en la que participan en la autoría tanto Khea y Ecko (argentinos), como Eladio Carrión (estadounidense) y Noriel X, Jon Z y Juhn (puertorriquenses). Sin embargo, a pesar de la masividad que implican, no los tomaré en cuenta porque el objetivo es focalizarse en lo que es exclusivamente argentino.

No obstante, haré una excepción en el caso de "Toda" de Alex Rose, Lyanno, Rauw Alejandro, Lenny Távarez y Cazzu (todos cantantes de reggeatón y Trap puertorriquenses, excepto Cazzu que es argentina), debido a que me parece relevante el rol que toma Cazzu como mujer que canta Trap rodeada del discurso de hombres.

10. El Trap: inicios, principales referentes y características generales

Tal como mencionamos en la introducción, el Trap es un género musical que nació en la década de los 90 en Estados Unidos, pero que llegó y se convirtió en fenómeno de multitudes en Argentina hace tan solo tres o cuatro años. Las letras giran en torno a las drogas, el sexo, la violencia, la noche, las rivalidades, la competencia y el consumo material.

Duki, Paulo Londra, Khea, Ecko, Ysy A, Cazzu, Neo Pistea como también –en menor medida- Barderos Crew, Dakillah, Seven Kayne, Lit Killah, entre otros, son los nombres de quienes hoy están en la cima del mundo del *Trap* argentino.

El 2018 fue el año de explosión de este género musical en Argentina, a pesar de que en el 2016 y 2017 ya había artistas locales incursionándolo. En un artículo publicado en diciembre de

 $^{^{7}}$ Cifras tomadas de YouTube a las 16 horas del día 1 de mayo de 2019

2018 en la revista Indie Hoy, sostienen que "la ambición del Trap arrancó y superó a la de cualquier otro género. Nació de artistas independientes y la autogestión, para crecer a una altura que el *indie* jamás podría haber soñado".

Las canciones de este género se caracterizan por tener fuertes *hooks*⁹ en *auto-tune*¹⁰ y *beats*¹¹ agresivos. El Trap argentino (como también el latino) tiene la particularidad de tener influencias musicales del Reggaetón. Por este motivo, los límites entre un género y el otro a veces se encuentran un poco difusos y se generan discusiones entre los melómanos. ¿Qué es lo que define al Trap? ¿Es acaso el ritmo particular o las temáticas de las letras o la forma de frasear las rimas o la estética de los cantantes?

En la entrevista a Duki para la Revista Rolling Stone en junio de 2018, el cronista sostiene que "ante la homogeneidad de los *beats*¹², habitualmente compuestos con una caja de ritmos [marca] *Roland 808* que reproduce *hi-hats*¹³ en intervalos cortísimos y bajos muy graves, un intérprete de *Trap* se destaca por las melodías, la actitud y, sobre todo, la voz"¹⁴. Entonces, se podría decir que no pasa tanto por características específicas musicales, sino que es una cuestión que gira más en torno a la estética, la temática y el estilo de vida. El Trap parece definirse por la personalidad, tal como canta Duki en la canción "F4KE\$": "*mas voy a morir en el Trap / por mi forma de pensar y también de ser*".

Es por eso que, en las letras, los y las artistas constantemente discuten acerca de qué es Trap, de cómo debe ser la personalidad y la vida de un trapero o trapera, de cuánto éxito tiene su música y

⁸Olsen, E. (11 de diciembre de 2018). Lo mejor del Trap argentino en 2018. *IndieHoy*. Recuperado 10 de mayo de 2019 de https://indiehoy.com/listas/lo-mejor-del-trap-argentino-2018/

⁹ Similar a lo que sería el estribillo de una canción

¹⁰ Herramienta para afinar la voz. Al mismo tiempo le da un efecto robótico o computarizado.

¹¹ Se le dice a las bases rítmicas computarizadas y repetitivas.

¹² Las bases rítmicas

¹³ Instrumento musical, que forma parte de la batería, formado por dos platillos colocados horizontalmente y atravesados por una barra metálica fina vertical en cuya base hay un pedal que permite mover el platillo superior para hacerlo chocar con el inferior.

¹⁴ Garófalo, L. (30 de julio de 2018). Quién es Duki, el fenómeno del Trap argentino que cambió las reglas. *La Nación*. Recuperado el 25 de abril de 2019 de https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/quien-es-duki-el-fenomeno-del-trap-argentino-que-cambio-las-reglas-nid2157622

cuánta fama poseen; siempre contraponiéndose y expresando su rivalidad con el resto; como si cada artista debiera reafirmar la legitimidad de su presencia en el género al mismo tiempo que redefinirlo a su criterio.

Este fenómeno se lidera por jóvenes: todos los y las artistas que mencioné arriba tienen entre 17 y 25 años. Lo mismo ocurre con los productores de la música y de los videos. Por lo tanto, las tres patas que sostienen al Trap (el/la cantante, el productor musical y el productor audiovisual) las sostienen jóvenes de menos de 25 años¹⁵.

Duki, en la canción 'Trap 'n Export' (en la que colaboran Ysy A y Neo Pistea), canta: "Somos artistas, empresarios, productores / la evolución de todas las décadas anteriores"; esta frase demuestra la autoconsciencia y el orgullo de ser todos jóvenes al mando de un movimiento que se impone día a día en la industria, al mismo tiempo de enfatizar la idea de ruptura y quiebre con las generaciones anteriores.

Por el otro lado, su público también es juvenil. El promedio de edad del público de Duki en su presentación en el Gran Rex (mayo 2018), fue de 14 años. El cantante dijo en la entrevista para la revista Rolling Stone¹⁶: "odio que los nenes escuchen mis letras. Pero, al mismo tiempo, me gusta hablar de lo que vivo, porque me vuelve real". Luego, agregó que le gustaría que su público fuera mayor de edad, pero que lo entiende, ya que su fama se gestó en Internet –especialmente en YouTube- que es un terreno dominado mayormente por niños.

¹⁵ Por ejemplo, el fundador del sello discográfico Mueva Records que produce a los traperos y traperas más importantes, Omar Varela, tiene apenas 20 años. En 2017, este sello produjo "Loca", la colaboración entre Khea, Cazzu y Duki, que fue el primer videoclip de Trap argentino en romper la barrera de los 100 millones de reproducciones, es decir, uno de los primeros hits. Fue la

videoclip de Trap argentino en romper la barrera de los 100 millones de reproducciones, es decir, uno de los primeros hits. Fue la canción que puso a Duki y a Mueva Records en boca de todos¹⁵. También produjeron "Otra Botella" de Neo Pistea con Khea, el remix de "Mi Cubana" de Eladio Carrión con Khea, Ecko y Cazzu, "Cómo le digo" de Khea, entre otros; todas canciones con sumo éxito en las plataformas de Internet y redes sociales.

exito en las plataformas de Internet y redes sociales.

¹⁶ Garófalo, L. (30 de julio de 2018). Quién es Duki, el fenómeno del Trap argentino que cambió las reglas. *La Nación*. Recuperado el 25 de abril de 2019 de https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/quien-es-duki-el-fenomeno-del-trap-argentino-que-cambio-las-reglas-nid2157622

El Trap no nace aislado del contexto socio-político de crisis e inestabilidad económica, pobreza, inseguridad; de los movimientos sociales tales como el feminismo; de la nueva cultura generada a partir de Internet, las redes sociales; y de todas las contradicciones que implican estar viviendo una era posmoderna. Pardo (2006), respecto a la cumbia villera, sostiene que esta "surge reactivamente frente a una época económica deplorable, pero también como un modo entre violento y pasivo de hacerse escuchar socialmente (...) mostrando, describiendo una realidad que la sociedad ha empezado a ver con miedo: el aumento de la delincuencia, de la drogadicción, del alcoholismo, el sexo sin control, etc." (pp. 87-88). Lo mismo se puede decir respecto del Trap, que toma todos esos rasgos y los asume como propios.

Tampoco nace aislado, obviamente, del contexto musical. Tanto el rap y el hip hop (que tienen su raíz en Estados Unidos) como el reggaetón (proveniente de Puerto Rico), sumado a la cumbia villera argentina, funcionan como condiciones de producción necesarias para el nacimiento de este género en nuestro país. Las influencias extranjeras, ligadas con el advenimiento de la era digital y la consecuente globalización, son un factor determinante para la fusión entre estos géneros.

Tanto en las letras de Trap como en los videoclips hay constantes americanismos y alusiones a la cultura del Trap *yankee* (esto tiene sentido ya que el género surge en Estados Unidos). Por ejemplo, Cazzu, en referencia al videoclip de una de sus canciones, "La Nave", dijo, en una entrevista para la Nación en octubre de 2018¹⁷, "quisimos montar un Hollywood sudaca".

Por otra parte, las letras, recurrentemente dicen palabras en inglés o términos que se usan en el rap o trap norteamericano como, por ejemplo, el uso de la palabra 'ghetto', 'nigga', 'hoe', 'shorty'; también usan frases como "o soy del Bronx o soy de Boston" ("Hello Cotto" de Duki), o "Puta, vine a ganar todo like LeBron [jugador de básquet estadounidense]" ("LeBron" de Duki ft. Rojas), o "no soy del West Coast / si me siento nigga" ("Ready For The Night" de Duki ft.

20

¹⁷ Orqueda, G. (22 de octubre de 2018). Cazzu: el viaje a todo ritmo de una chica de Jujuy que llegó a la cima del Trap. La Nación. Recuperado el 25 de abril de 2019 de https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/cazzu-princesa-trap-nacional-nid2184078

NahueMC), "pasa que vivo el maldito sueño americano" (Trap 'n Export – Duki, Ysy A, Neo Pistea); entre otras.

A todo esto se refiere García Canclini (2001) con el concepto de 'ciclos de hibridación' que mencioné antes: tanto el rap, el hip hop, la electrónica como el reggeatón y la cumbia villera existían en forma separada y discreta, provenían de distintos sectores o culturas; pero, luego de atravesar procesos culturales (como el advenimiento de Internet y la consecuente globalización que permitió el acercamiento entre culturas que antes parecían distantes e incompatibles), se combinaron y fusionaron, y eso llevó a que se generara una práctica discreta nueva: el Trap. En este sentido, el género musical del que hablamos es el resultado de un proceso de hibridación.

11. Análisis del corpus y hallazgos

A continuación, analizaremos por qué y cómo los temas con los que la mujer aparece asociada son todos de signo negativo.

11.1. Temáticas y rasgos generales de las letras de Trap:

La mujer, la droga, la noche, el sexo, el amor, el dinero, la rivalidad y el consumo material

En las letras, hay una marcada tendencia a aludir a la riqueza y a la obtención de bienes materiales, al mismo tiempo en el que se destaca una posición originaria marginal y de pobreza. Se toma una postura consumista que llega a un nivel exacerbado. Todo parece reducirse al consumo: consumo de drogas, de ropa de marcas caras y exclusivas, de autos de lujo, de joyas de oro y diamantes, de fiestas, de música; incluso el amor, el sexo y el cuerpo de la mujer entran en esta categoría. Al mismo tiempo, este consumismo parece provenir de (o generar) miradas un tanto nihilistas: funciona como negador de realidad y sufrimiento.

Los siguientes extractos resumen en una frase de qué se trata el contenido general del Trap:

- 1. "Trapa, dinero, mujere' y to' / tenemo' Trapa, dinero y to' / pussy en la cama contándolo / otro de ustedes llamándonos / pidiendo colabo por esta song" (B.U.H.O Duki ft. Klave)
- 2. "Tenemos todo y queremos más / mucho weed, mucho Trap / 'tamos ready como Trappin' Trappin' / una rubia linda que me diga 'papi' / ellos religiosos como una mantis / vida de millonario, yo vivo de party" (B.U.H.O – Duki ft. Klave)
- 3. "Tu quieres que no hable de joda, dinero y mujeres / si eso es lo que piensan todos de lunes a jueves (...) si al final es lo que todos quieren / solo les molesta que ellos no lo tienen" (Otro Level Duki, Ysy A)

Los cantantes en (1), (2) y (3) parecen tener todo lo que quieren y necesitan: mujeres, dinero, droga y estilo. Se percibe un intento de demostrar que, a pesar de que tienen una vida 'dura', pueden gozar y disfrutarla gracias a la fama y al consumo desmesurado que esta última les permite. Y, todo eso, a la vez condensado en la rivalidad de 'yo tengo lo que vos querrías tener pero no tenés', en otras palabras, 'soy mejor que vos'. En (1), (2) y (3) pareciera haber una necesidad constante de mostrar quién es mejor. Ese enfrentamiento hostil con el otro es una forma de autoafirmarse como trapero 'legítimo'.

Todas estas temáticas llevan consigo una connotación negativa, incluso el dinero, ya que se lo usa sin medida y control y también se lo obtiene, muchas veces (según las letras), en negro, robado, o ilícitamente 18. Y, dentro de estos temas, está nuestro objeto de estudio: la mujer; que está ubicada desde el vamos en un lugar desvalorizado. La mujer representada como la víctima y a quien apuntan las agresiones, ya sean explícitas o implícitas, directas o indirectas, activas o pasivas.

22

Dakillah y Cazzu representan esta idea negativa del dinero cuando cantan, respectivamente: "Ganando oro negro / haciendo money en negro" (Oronegro - Dakillah), "Comprarme una nave que sea veloz / pa' con los millones escaparnos / robarnos el oro y quedarnos con to" (N.A.V.E - Cazzu).

Fue sorprendente que, en *absolutamente todas* las canciones del corpus, se encontraron rasgos más o menos explícitos de esta noción desvalorada y machista de la mujer.

11.2. Representación de la mujer en las letras de Trap

A partir de la descripción de los actores en las letras, vemos que a la mujer se la retrata de dos maneras: en algunos casos, se le atribuye un rol pasivo (mientras que el hombre cumple el rol de sujeto activo) y, en otros, uno activo (cuando ocurre esto hay dos opciones para el hombre: se lo obliga a ser pasivo o se da un enfrentamiento entre ambas partes).

La variación del número de ejemplos dentro de cada subtema depende de la complejidad de cada caso o del nivel de contenido de las citas seleccionadas (hay temas que con una cita basta para explicarlos y otros que requieren del conjunto de varias).

a. La mujer pasiva

A continuación, nos centraremos en las temáticas que giran en torno a las distintas formas en las que se le atribuye un rol pasivo a la mujer.

a. 1. La mujer como ser inferior y dependiente del hombre

Se ubica a la mujer en una posición inferior al hombre tanto en fuerza, inteligencia, conocimiento y poder adquisitivo. Y, esto, automáticamente la convierte en un ser dependiente a él, tanto emocional como económicamente. También, parece necesitar de él para divertirse, ir a fiestas, para ser reconocida, etcétera. En ese sentido, el hombre representa al sujeto activo y, la mujer, lo contrario.

Las categorías que siguen después, en su mayoría, tienen una relación intrínseca con esta representación del ser femenino como inferior al masculino (la mujer representada como un objeto,

como un consumo, como un adorno, un trofeo, un nada, un rival; se desprenden todas del modelo mental machista que develan las letras).

Ejemplos:

- 4. "Muchas putas quieren pipa pero nunca compran nada / ¿Por qué? Loca, viniste a comer / tomar desayuno y tocársela al rey / tomate el asunto de ser / niñera, portera y chofer / no me cocines lo mismo que ayer / báñate tranquila, báñate ¿okey? / la toalla azul es tuya usala y volvé / te trajo ropa nueva papi, no él" (Quavo Duki, Neo Pistea Ysy A).
- 5. "No me dice que no, a mí no se me niega / no me pide amor, me pide carteras / zapatos y pa'l rato quiere que la quiera (¡Bitch!)" (Mi cubana Ecko ft. Eladio Carrión, Khea, Cazzu)
- 6. "Puta, te quiero, te doy mi amor" (Pastel Con Nutella Ysy A)
- 7. "Dicen que conmigo ella se viene, quiere que el nene la entrene / que no frene porque siempre quiere más" (Rebota Ecko ft. Khea, Seven Kayne, Lacho)
- 8. "Muévelo, mami, muévelo, mami / tranquilita, pegadita" (Muévelo Mami Iacho ft. Seven Kayne y Khea)
- 9. "No quiere la muerte, tampoco quiere vivir / ya no quiere verte, tampoco te va a mentir"

 (Behind ME CRO ft. Fazzini)
- 10. "Su novio le dijo a la baby que esta noche no salía / pero ella se rebeló" (Rompe Ecko ft. Papichamp)
- 11. "Me comporto como toda una dama / y el viernes por la noche se rompe el hechizo / subite a mi calabaza que te muestro el paraíso" (Maldades Cazzu).
- 12. "Como quieras papi, rápido o lento / soy adicta a tu movimiento / y aunque hay veces que yo te miento / en las noches se me nota lo que siento por ti (...) es lógico que me reclames /

y sabes que si estoy con él, me llamás y desarmo los planes" (Toda Remix – Alex Rose ft. Lyanno, Rauw Alejandro, Cazzu, Lenny Tavárez)

13. "Me pongo puti si él lo quiere así" (Mi cubana – Ecko ft. Eladio Carrión, Khea, Cazzu)

En las letras analizadas, es usual la forma de referirse a las mujeres como 'putas' o 'locas' y al hecho de que son dependientes económicamente de ellos, ya sea para comer, drogarse, obtener placer sexual, conseguir ropa nueva, e incluso tomar un baño. Los ejemplos listados arriba demuestran de un modo particular esto que ocurre de manera general en las letras de Trap.

Las formas en las que los emisores se dirigen a la mujer llevan a concluir que se encuentra en una posición asimétrica e inferior con respecto a la del hombre. Esto se ve en el uso de diminutivos (8), de términos despectivos (4, 5 y 6) o en el uso del imperativo (4 y 8).

El término 'puta' funciona casi como equivalente al nombre de la mujer¹⁹. Es llamativo notar que, en todas las letras analizadas, los traperos que participan en ellas, dicen sus propios nombres al comienzo y/o al final; pero en ninguna de las 68 canciones se dice un nombre propio de alguna mujer. En cambio, se usan términos como 'puta', 'gata', 'bebé', entre otros (Ver Tabla 1, p. 39). De aquí, se puede inferir que el hombre actúa como un ser individual e independiente (con nombre propio), mientras que la mujer conforma un colectivo en el que cada una individualmente no se distingue y que, como conjunto, dependen de la guía y el orden masculino.

Sin embargo, hay contradicciones como vemos en el ejemplo (6): el término despectivo 'puta' se contrapone con la declaración afectiva 'te quiero'. Esta forma de referirse sugiere que el sujeto a quien apunta ese afecto, está despersonificado; no hay una intención clara de a quién apunta ese 'querer' ¿es alguien en particular? ¿Es cualquier mujer que se sienta representada por ese término?

-

¹⁹ En la Tabla 1 vemos que, dentro del corpus analizado, se repite 54 veces la palabra 'puta'.

El término 'puta' carga una connotación tan negativa que cualquier declaración de amor que le siga, perderá su peso positivo.

La supuesta dependencia económica de la mujer (ejemplificada en 4 y 5), en un mundo materialista y consumista, la condena a priorizar el beneficio material y económico por sobre su integridad individual. Estas letras representan a una mujer fragmentada, que lo único que parece querer es dinero y bienes materiales y que está dispuesta a hacer lo que sea con tal de conseguirlo.

La mujer, no solo es incapaz de autoabastecerse económicamente, sino que ni siquiera posee la libertad para hacer lo que quiera o la voz para decir lo que piensa.

La falta de libertad para actuar individualmente se demuestra a partir del uso del imperativo (4 y 8), la idea de no poder decirle al hombre que no (5) y el uso de expresiones como 'se rebeló' (10). En (4 y 8), el cantante le ordena a la mujer que sea niñera, portera y chofer, que le cocine, que se bañe, que baile, etcétera. De esta manera, se demuestra esta jerarquía sugerida ya que indica que la mujer no puede hacer lo que quiere, sino que parece estar obligada a cumplir el rol que el hombre le asigna para satisfacer exigencias. La mujer, en este sentido, debe apagar sus deseos y rebajar sus exigencias, conformarse con carteras y zapatos, e incluso, en un sentido extremo, 'agradecer' la fortuna de que un hombre la mire y la desee.

La idea de rebelarse (10) significa ir contra de lo establecido como correcto. Entonces, hay una clara contraposición: la norma para el hombre trapero es salir (ir a fiestas) y poseer la libertad para hacer lo que quiera, mientras que la de la mujer es quedarse en casa y comportarse como una dama (11). Por eso, salir o ir a un lugar por su cuenta implica una rebeldía para ellas. Además, el hecho de rebelarse sugiere que existe una autoridad, que, en este caso, se infiere que es el novio, quien 'legítimamente' tiene control sobre ella, sobre su accionar, sobre su libertad.

Como dije arriba, la mujer tampoco parece tener la voz para decir lo que piensa. Esto se ve ejemplificado en (9) donde el hombre es quien habla por ella, quien dice lo que ella quiere, desea,

teme, ama, odia, etc. Analizando de un modo más específico, vemos que el paralelismo sintáctico entre las dos frases en (9), implica que hay dos opciones de cada lado: morir o vivir; ver a su novio (o ex) o mentir. Y, a partir de la ubicación de las palabras, se infiere que morir se compara paralelamente con ver a ese hombre; y vivir, con tener que mentirle. Por lo tanto, la vida y la muerte dependen de la ausencia (que solo se puede dar a partir de la mentira) o la presencia de aquel muchacho. Sin embargo, las cuatro partes de la cita están negadas: no quiere vivir, no quiere morir, no quiere verlo, no quiere mentirle. ¿Qué puede hacer entonces? Aquí se refleja la mirada nihilista que mencioné arriba en las temáticas generales: no hay salida para la mujer.

Incluso las mujeres traperas se insertan en este rol sumiso, a partir del uso de expresiones como 'adicta a tu movimiento' (12), 'me pongo puti si él lo quiere así (13), 'como quieras papi' (12), 'me comporto como una dama' (11). En (12) y (13) Cazzu le da el poder de decisión al hombre y se somete a él al proclamarse adicta y dispuesta a dejar todo por pasar la noche juntos. Tener una adicción implica una dependencia física y/o psicológica y, por lo tanto, sugiere que no hay control ni voluntad.

En otra parte de la canción del ejemplo (12), uno de los cantantes (Alex Rose) canta "Quiero que seas mi sumisa", y otro (Lyanno) dice "Baby, quiero maltratarte toda"; luego, entra Cazzu y se dirige a ellos como 'papi'. La figura paterna en un mundo machista es la de autoridad y la que se debe respetar; entonces, de esta manera, Cazzu les da el permiso y la validación a eso que los otros dos cantantes proponen, y se posiciona a ella misma en un nivel inferior.

La mujer debe comportarse como una dama (11) porque así es como, según el protocolo machista, una mujer debe mostrarse. Por lo tanto, la autora de la canción citada en (11), reproduce ella misma los valores de este tipo de discurso misógino. En este ejemplo, se vuelve a reforzar esta noción machista en el discurso femenino al aludir metafóricamente al cuento de Disney (11), la princesa Cenicienta, a quien lo único que podía salvarla de la servidumbre y darle el respeto que

merecía era casarse con un hombre adinerado. Pasa de ser sirvienta a princesa. De esta manera, la cantante implica la necesidad de la validación masculina para valorarse como mujer.

El discurso de las mujeres traperas, por una razón u otra, siempre termina atado al hombre; a lo que él dice, desea, hace, piensa, etcétera; por lo tanto, se insertan a ellas mismas y al resto del colectivo femenino en esta posición subyugada. Se genera una contradicción constante entre ese sometimiento al discurso machista y el intento de independizarse tanto económica como sentimentalmente²⁰. Todas las citas pertenecientes a las canciones de traperas parecieran decir que para tener valor y respeto, la mujer debe responder al hombre y a lo que él quiere o piensa que ella debe ser.

a. 2. La mujer como una nada

La representación extrema de la mujer como un ser inferior la lleva a una inexistencia, a un no-ser. Y esto se demuestra en frases como:

- 14. "No me acuerdo ni su nombre" (Mi chain de Roque Duki)
- 15. "Se me acerca una fulana interesada" (Quavo Duki, Neo Pistéa Ysy A)
- 16. "Putas se trepan por el balcón" (LeBron- Duki ft. Rojas)
- 17. "Fuck your feelings, i'm a rockstar / ya me siento como un rockstar / cojo putas como un rockstar" (Rockstar Duki)
- 18. "Él no te valora / no te saluda ni te dice hola" (Adan y Eva Paulo Londra)
- 19. "Yo no ando triste / sé que no valés tanto como dijiste" (Bésame Bhavi ft. Seven Kayne)

Estos pedazos de letras muestran un desinterés y una falta de consideración con respecto a la mujer: no importa su nombre ('puta' (16 y 17), 'fulana' (15), 'no me acuerdo ni su nombre' (14)), no se

28

²⁰ Tanto Cazzu como Dakillah, cantan sobre ganar su propio dinero y no necesitar del hombre. Sin embargo, la necesidad de aclararlo, implica una subordinación al discurso del trapero hombre. Tienen que avisar que lo están haciendo, porque no es lo 'común'. Por eso fracasan en el intento de mostrarse más fuerte que el hombre y superior a él ya que se subordina a las formas del discurso machista.

valora su ser (18 y 19) y no hay por qué respetar sus sentimientos (17). Estos términos despectivos roban la identidad individual de la mujer, la convierten en un anónimo y la insertan en un colectivo (tal como se explicó en el subtema anterior con respecto al uso de la palabra 'puta'). Se evoca una imagen de las mujeres como si estuvieran desesperadas por ellos (16), como si fueran una molestia, e incluso, una plaga o epidemia incontrolable (esta última idea se relaciona con el subtema a continuación).

a. 3. La mujer como animal que se debe adiestrar

Esta representación sería otra forma de generar una asimetría entre el hombre y la mujer en la que el primero se ubica por encima de la segunda.

- 20. "La subo a la mesa / le encanta y se expresa / pussy fresca, presa" (Piso Bhavi ft. Ecko)
- 21. "Una loba que quiero cazar" (Llevame Bardero\$)
- 22. "No le entran las dos nalgas / es una nena inquieta / imposible de adiestrarla (...) pocos saben manejarla / tiene grande las tetas / no hace falta ni operarla" (Rompe Ecko ft. Papichamp).
- 23. "Traigan más champaña porque ahí está la clave / las burbujas de champú me la ponen bien pu'" (Rompe Ecko ft. Papichamp)

Los usos metafóricos de las palabras 'presa' en (20), 'cazar' en (21) y 'adiestrarla' en (22) ubican a la mujer en el plano salvaje y animal al que se le priva de su libertad y que es necesario domesticar y convertir en mascota. Cazarla o apresarla implican una acción más extrema y violenta que la domesticación. En (23) se sugiere que la forma de 'adiestrarla' sería sacarla de su estado consciente, es decir, emborracharla. La acción de 'operarla' referida en tercera persona en (22), posiciona inevitablemente a la mujer en un rol inferior y pasivo ya que el trapero parece tener el poder para decidir sobre modificaciones físicas en el cuerpo de ella (tal como un dueño podría decidir sobre su

mascota). Esta idea también sirve para representar el subtema siguiente de 'La mujer como objeto que el hombre posee'.

a. 4. La mujer como objeto que el hombre posee

De la representación de la mujer como un ser inferior al hombre, se desprende esta noción de la mujer objetivada y poseída. Encontré más de cuarenta (40) frases dentro del corpus que servían para ejemplificar este apartado, sin embargo listaré las más demostrativas.

- 24. "Estoy sentado fumando con mi puta al lado" (Tumbando el club- Neo Pistea ft. C.R.O y Mike Southside)
- 25. "A tu gata le gusta como le meto al Trap" (N.A.V.E Cazzu)
- 26. "Ella dice que yo soy el dueño de su piel" (Muévelo Mami Iacho ft. Seven Kayne y Khea)
- 27. "No mires a mi puta cuando estov hablando" (Otro Level Duki, Ysy A)
- 28. "Sé muy bien que me querés tener perra / tres perras me esperan, creo que una era tu mujer (...) mis putas ya saben cómo es, nigga" (Tumbando el club Neo Pistea ft. C.R.O y Mike Southside).
- 29. "Ahora me gané mi ropa, me gané mi plata / me gané mi chica" (Luna Llena Paulo Londra)
- 30. "Tengo cuentas y problemas, pero al menos los resuelvo / tengo sueños que no compro, pero al menos ahora duermo / una chica que me odia, pero al menos no la quiero" (Trap 'n Export Duki, Neo Pistea, Ysy A)
- 31. "Cuando yo era mocoso ya quería un Ferrari / hotele' con jacuzzi y pila de mami" (Ferrari Duki ft. DICC)
- 32. "Me hice un castillo, a un prince y todo mi armamento" (Number One Dakillah)

- 33. "Tu novio me quiere para un trío" (Mi cubana Ecko ft. Eladio Carrión, Khea, Cazzu)
- 34. "Yo puedo ser tu chica mala / la que te maltrata / solo si estamos en la cama / tu chica mala / tu chica mala / la que te quiere, te cuida / ¿por qué no me llama?" (Cazzu ft. Maikel de la calle Puedo ser)
- 35. "Tú estás loca porque te haga mía (...) y yo estoy loco por tenerte encima (...)Sabés que yo soy tu hombre / yeah, ese cuerpo está a mi nombre" (M.I.A Khea)
- 36. "Siempre fue una trampa ese papel de buena / todo fue un plan pa' quedarme con tu cena / tu gata, tu premio, tu droga, tu nena" (N.A.V.E Cazzu)

En todos estos ejemplos se habla de la mujer en términos posesivos: 'tu puta' (24), 'mi perra', 'tu gata' (25), 'tu mujer' (28), 'mi chica' (29), 'tu nena' (36); en general, seguidos de algún sustantivo despectivo o denigrante como los que mencioné.

En (29), (30) y (31) los traperos hacen un listado en el que se incluye a la mujer como parte de las cosas que se pueden poseer o ganar. El verbo 'tener' siempre antecede a un objeto, y en estos casos, ese objeto es la mujer.

Sin embargo, la mujer no puede poseerlo: por ejemplo, en la cita (33), Cazzu no dice 'quiero a vos y a tu novio para un trío', sino que dice 'TU novio me quiere para un trío'. Es decir, ella no lo decide, solo repite, comunica, concede deseos y obedece de manera automática. En los momentos en los que la posesión sí pareciera recíproca (por ejemplo, en (35) donde el hombre también se cosifica la entregarse a ella como suyo), la cosificación de la mujer se intensifica aún más provocando de igual manera una asimetría. En (35) el cantante dice 'soy tu hombre', pero luego dice 'ese cuerpo está a mí nombre'. Por lo tanto, él es sujeto humano mientras que la mujer es un cuerpo. Además, ese cuerpo está a nombre de él, como si le perteneciera en términos legales; y eso no pasa en sentido contrario.

Esta idea se desprende de la primer categoría que describimos (la mujer inferior y dependiente del hombre). Si hay una parte inferior a la otra, entonces, hay una jerarquía; y si hay una jerarquía, entonces, hay autoridad; y si hay autoridad, entonces no existe un trato recíproco: el hombre tendrá poder sobre ella pero no ocurrirá lo mismo en el sentido contrario.

Las mujeres traperas también se cosifican a ellas mismas al usar expresiones como 'tu chica' (34), 'tu gata', 'tu nena' (36). En (34), la cantante será 'mala' si así le gusta a él. La canción se llama Puedo Ser y el poder ser gira alrededor de lo que el hombre quiere que ella sea; no puede decidirlo por sí misma. Además, al utilizar el pronombre posesivo 'tu', se entrega como un objeto a disposición del hombre. Ella lo quiere y lo cuida, pero no recibe lo mismo a cambio, por eso se pregunta "¿Por qué no me llama?". Ella puede preguntarlo pero no tiene derecho a reclamarle²¹. Ella no le dice "quiero que seas mi hombre", en cambio le dice "quiero ser tu mujer".

Hay algunos casos aislados en los que la mujer es quien cosifica al hombre, como ocurre, por ejemplo, en (32): la cantante dice poder construir a su *'prince'* (príncipe) al igual que como se construye un castillo o un armamento de guerra.

A raíz de este, y otros ejemplos del estilo, vemos que en el discurso de las traperas mujeres hay una dualidad entre insertarse dentro de los parámetros machistas que cosifican a la mujer y a su cuerpo; o dar vuelta el juego y tomar ellas el rol controlador y cosificador²². No hay una búsqueda de igualdad o equidad, sino que siempre hay lados contrapuestos (mujeres/varones) y uno siempre debe estar por encima del otro (Es por eso que la mujer aparece dividida en dos grandes categorías: pasiva y activa).

Este intento de inversión de las jerarquías se ve ejemplificado en (36). Pareciera que la mujer, para poder ser, debiera ocupar el lugar del hombre, desplazarlo. En este sentido, toma un rol más

²¹ a diferencia del hombre que sí puede hacerlo, como se escucha en la canción "Toda", en la que ella le dice al hombre "es lógico que me reclames" (Toda - Alex Rose ft. Lyanno, Rauw Alejandro, Cazzu, Lenny Távarez)

²²Este ejemplo, entraría en la categoría de la mujer activa y rival (9.b.2).

activo ya que lo enfrenta e intenta quitarle lo que es 'suyo'; sin embargo esta rivalidad nace de un sentimiento de inferioridad. Al mismo tiempo, dentro de ese listado de cosas 'suyas', está la mujer (la gata y la nena), que se encuentra en el mismo nivel que la droga y el premio. Por lo tanto, ella misma se está objetivando en esa frase. Fracasa en el intento de mostrarse más fuerte que el hombre y superior a él, ya que se subordina a las formas del discurso machista. (Por eso, a pesar de que la mujer parece tomar un rol más activo, este ejemplo se encuentra ubicado en este apartado a. (mujer pasiva) y no en el b. (mujer activa)).

a. 5. La mujer como objeto que se disputa entre los hombres

Esta categoría y las tres que le siguen (a.6, a.7 y a.8), demuestran distintas formas en las que la mujer aparece representada como un objeto en las letras del corpus analizado.

En los siguientes ejemplos, la cosificación femenina se da a partir de la constante disputa entre hombres por quedarse con el 'trofeo' (la mujer):

- 37. "Hace poco conocí a tu novia / yo no sabía que era tu novia / parecía no importarle ser tu novia / terminé cogiéndome a tu novia (...) ahora estoy con tu piba" (Mojaa Bhavi y Duki)
- 38. "Tu novio solo es un cabrón que se quiere meter a guerrear conmigo" (Muévelo Mami Iacho ft. Seven Kayne y Khea)
- 39. "Ey, shorty, dejá a ese bobotón / que lo que ganó en su vida me salió este pantalón" (Trap 'n Export Duki, Ysy A, Neo Pistea).
- 40. "Sé que quieres que te haga las poses / todas las poses que no te hacía él" (M.I.A Khea)
- 41. "Nena sabes que soy el mejor / al que nunca le dices que no" (Sin Culpa Duki ft. Drequila)

- 42. "Juro que la vi y yo ya quedé enamorado / por vos mato a tu novio, a tu ex, o al que vaya de tu mano" (Uh Neo Pistea, Duki, Ysy A)
- 43. "Si otro la toca lo voy a matar" (No me llores remix Duki ft. Leby)
- 44. "Quiero a esa puta en mi carne / no voy a compartirla con nadie" (Pastel Con Nutella Ysy A)
- 45. "No me ve de amigo, ey / su novio sí, de enemigo, ey" (Besame Bhavi ft. Seven Kayne)
- 46. "Ahora me gané mi ropa, me gané mi plata / me gané mi chica" (Luna Llena Paulo Londra)

En todos estos ejemplos se da un diálogo en triángulo entre el trapero, la mujer y el novio /ex novio. En (37) la segunda persona es el novio y la mujer es la tercera persona de quién se habla. De la cita (38) a la (42), la segunda persona es la mujer, mientras que la tercera es el otro hombre (ya sea novio, ex novio, etc.). Por último, en (43), (44), (46) y (46), ambos, la chica y el otro hombre, son referidos en tercera persona. De todas formas, no importa si la mujer o el otro hombre son apelados en segunda o tercera persona del discurso, siempre ocupan el mismo rol: la mujer es el objeto por el que se disputa; y el otro hombre es el rival que compite por lo mismo que el trapero.

La disputa o competencia entre los hombres se ve reflejada a partir de expresiones como 'tu novio es un cabrón' (38), 'deja a ese bobotón' (39), 'soy el mejor' (41), 'lo voy a matar' (43), 'no voy a compartirla' (44), 'enemigo' (45), 'gané' (46). O mediante otras estrategias como, por ejemplo, la epífora en (37) -la repetición de 'tu novia' al final de cada frase- que enfatiza la idea de que hay una cosa (la novia) que deja de pertenecerle al otro (al novio) y pasa a ser propiedad del trapero que canta. El uso de la palabra 'ganar' (46) o la expresión 'soy el mejor' (41) sugieren que había otros que competían por lo mismo.

De todas formas, notamos cierta objetivación del hombre en la cita (39): en cierto sentido, el cantante se reduce a un objeto (al dinero) al hacer depender la calidad de su persona del nivel

económico del que goza. Es decir, un hombre es mejor que otro simplemente por el hecho de ganar más dinero, ya que el dinero es lo que permite comprar todo lo que se necesita; y entre esas 'necesidades' están las mujeres. Sin embargo, los ejemplos que demuestran una cosificación del hombre jamás sobrepasan de la sutileza, mientras que los de la mujer son explícitos y constantes.

a. 6. La mujer como objeto adorno:

Esta caracterización se asemeja a la anterior en el sentido de que la mujer se representa como una 'cosa' de la que el hombre es dueño y además está orgulloso de haber ganado y llevar consigo.

- 47. "Es que me queda bien a ella tenerla encima" (Si te sentís sola Duki)
- 48. "Es que cuando voy con vos yo siento que me miran / Puedo ser tu Rocky y que vos seas mi Fashion Killa" (Si te sentís sola Duki)
- 49. "Quedo guapo con la cara tatuada / guapa mi cadena, guapo mi estilo / me queda bien ella de la mano / ella es guapa y quedo guapo si la ven conmigo" (Guapo Duki, C.R.O, Neo Pistea, Kaktov)

Aquí, la mujer figura como un objeto en el sentido de que funciona como un adorno que embellece o le suma estéticamente al hombre. Esto se ve ejemplificado con expresiones como 'me queda bien' (47), 'todos nos miran' (48) y 'quedo guapo' (49). La belleza de ella 'sirve' para adornar al hombre; es útil en pro de alimentar el egocentrismo del trapero. La comparación en (48) del hombre con Rocky (famoso personaje de un boxeador) y la mujer con una *Fashion Killa*²³ implica que el primero se destaca por su fuerza física y, la segunda, por la ropa de marcas caras que viste. El primero significa acción, y la segunda pasividad; perfectamente podría estar hablando de una muñeca.

35

²³ El término 'Fashion Killa' hace alusión a la canción de nombre homónimo de un trapero estadounidense llamado A\$ap Rocky, en la que se destaca constantemente qué y cuántas marcas caras viste la mujer de la que habla la letra, y eso, en definitiva, es lo que la hace llamativa, atractiva e importante.

a. 7. La mujer como objeto sexual

En los siguientes ejemplos vemos que el hombre quiere o desea a la mujer porque ella es capaz de darle placer sexual, y no por otras características humanas.

- 50. "Esa puta vino re descontrolada / la tiré p'al piso, la puse a twerkear" (Piso Bhavi ft. Ecko)
- 51. "La subo a la mesa / le encanta y se expresa / pussy fresca, presa" (Piso Bhavi ft. Ecko)
- 52. "Te traje para usar y guardar, no te puedo ofender, llamalo a tu ex" (Uh Neo Pistea, Duki, Ysy A)
- 53. "Ese booty en la disco rebota / ese booty en mi cama rebota / ese booty en la playa rebota / ese booty en las redes explota" (Rebota- Ecko ft. Khea, Seven Kayne, Lacho)
- 54. "Esa cadera que no puede decir que no" (Si Te Lastimé Seven Kayne)
- 55. "Yo no quiero tu love pero ese culo es del Boss" (Fvck Luv- Duki ft. C.R.O)
- 56. "Trap pa' jugar al poker, fresh rock, motherfucker / pa' que ella lo rebote con el brillo del Roque" (Guapo Duki, C.R.O, Neo Pistea, Kaktov)

Estos ejemplos demuestran una clara cosificación sexual femenina a partir de las formas en las que se refiere a la mujer de manera despectiva como 'puta'(50) o de manera reducida o fragmentada como 'booty' (53), 'cadera' (54), 'culo' (55); como también a partir de los verbos que refieren al accionar del hombre: 'la tiré' (50), 'la puse' (50), 'la subo' (51), que demuestran una pasividad femenina.

En (50), la mujer no es referida como 'ella' sino como 'esa'; tampoco tiene un nombre personal sino el sustantivo 'puta' que tiene una connotación relacionada con el sexo y que funciona como genérico despectivo y denigrante. De esta manera, la ubica directamente en el plano inferior de objeto mientras que él se ubica en el plano de sujeto activo y pudiente. Esta idea se representa de

manera extrema a partir del empleo de verbos como 'usar' y 'guardar' (52) que suelen utilizarse a la hora de hablar de objetos inanimados y no de personas.

El uso de los verbos en (50) y (51) también representan a la mujer de un modo pasivo ya que es el cantante quien 'la tira' (50) al piso, 'la pone' (50) a bailar provocativamente (*twerkear*) y 'la sube' (51) a la mesa; por lo tanto, él decide sobre las acciones de ella. En este sentido, se entiende que la mujer representa un objeto sexual: se utiliza el pronombre 'la', por lo tanto, el sujeto que realiza las acciones nombradas es el hombre y no ella.

En otras expresiones verbales como "que ella lo rebote" (56), la mujer es quien actúa. Sin embargo, actúa en referencia al sexo. La elipsis de 'trasero' en (56) es relevante, ya que se debe conocer el léxico y temáticas comunes de las letras de Trap en general, para poder darlo por supuesto. Tal como sostiene Van Dijk "la mayor parte del conocimiento compartido se da por supuesto en el discurso" (p. 182) y por lo tanto, lo que se deja implícito revela parte de los modelos mentales de los emisores. En este sentido, practicar sexo implica que la mujer 'lo rebote' como si fuera una pelota o un juguete.

En sentido extremo, la mujer se reduce a una metonimia, tal como vemos en (53), (54) y (55). Su trasero ('booty', 'culo') y cadera representan todo lo que es. Visto de otro modo, la mujer se convierte en aquello que el hombre quiere y desea de ella (primero, se reduce a un cuerpo, y luego, se fragmenta más aún hasta quedar solamente sus partes sexuales) y, por lo tanto, todo lo demás que conformaba su ser, pierde importancia y desaparece.

En el último ejemplo (56) pareciera insinuarse que uno de los objetivos del Trap es conseguir tener relaciones sexuales con mujeres ('trap (...) pa' que ella lo rebote'). Además de la música, pareciera necesario el 'brillo del Roque'²⁴, en otras palabras, tener mucho dinero. De esta manera,

-

²⁴ Roque es el orfebre que fabrica joyas de oro y brillantes para Duki y otros traperos

se plantea una dependencia entre el sexo y el dinero. Pareciera que el hombre para tener sexo debiera tener dinero; mientras que la mujer para tener dinero, debiera tener sexo.

a. 8. La mujer como objeto que se puede consumir y descartar

Es, también, otra manera de cosificar el rol femenino.

- 57. "En el Hood me las cogí a todas / debo cambiar de hemisferio / grupo nuevo, ropa nueva, cosas nuevas, todo nuevo" (Quavo Duki, Neo Pistéa Ysy A)
- 58. "Cuántas como vos / los flow que domino yo te dejan loca como un Termidor" (Pastel Con Nutella Ysy A)
- 59. "Ahora me gané mi ropa, me gané mi plata / me gané mi chica" (Luna Llena Paulo Londra)
- 60. "Págame, págame, págame / que este culo se lo merece" (Loca Khea ft. Duki y Cazzu)
- 61. "Cuánto oro hay que poner para ese culo tan grande ver" (Uh Neo Pistea, Duki, Ysy A)
- 62. "No sé cuánto vale el amor que te da / Oh, Dios, ¿cuánto vale?" (Pastel Con Nutella / Ysy A)
- 63. "Qué, qué, ¿cuánto querés? / tu culo lo merece, lo digo hace meses" (Uh Neo Pistea, Duki, Ysy A)

La mujer entra en la categoría de bien material que se puede comprar, consumir, reemplazar, reciclar. Esto se entiende a partir de la utilización de expresiones para referirse a ella como 'cosas nuevas' (57), 'cuántas como vos' (58), 'me gané mi chica (59), 'cuánto oro hay que poner' (61).

La frase 'me las cogí a todas' (57) implica que ya las consumió. Cuando se habla de 'cosas nuevas' (57), se obliga a inferir que, en oposición, hay algo viejo y usado. La palabra 'nuevo' es lo que da la idea de que allí hay algo que está por descartarse y reemplazarse.

La expresión 'cuántas como vos' (58) sugiere que ella no se destaca, no es especial; y, sumado a la comparación metafórica con el vino en cartón de baja calidad (Termidor) se alude a la idea de que es un producto barato y fácil de conseguir.

Además, en (59), 'la chica' se encuentra en un nivel equivalente al de 'la ropa' y 'la plata'; todo eso se puede ganar, y luego consumir y gastar. Por un lado, se la ubica en el plano de objeto; y, por el otro, se infiere que la forma de ganar u obtener tanto la chica, como la plata y la ropa, es la misma.

En los ejemplos (60), (61), (62) y (63), la mujer, aparece representada como un consumo dañino; como un cuerpo que se puede comprar (prostitución). Incluso el amor tiene precio (62). Lo interesante es que Cazzu también se posicione allí al pedir que le paguen por su 'culo' (60). Esta idea de consumo dañino se desprende de la categoría anterior (la mujer como objeto sexual): aquí, ese 'objeto' puede comprarse, consumirse y desecharse.

No es la mujer el objeto que se compra, sino que su cuerpo o una parte de él: en (63) es el 'culo' lo que merece el dinero que el trapero ofrece. Esta metonimia -tal como otras citas similares que describimos en (a. 7.)- reduce toda la integridad de la mujer a un trasero, como si fuera lo único que importara destacar de ella. Este ejemplo, entonces, funciona también para describir la categoría anterior (a.7.). Sin embargo, al querer ponerle un precio monetario, implica que además de ser un objeto sexual, hay que pagar dinero para poder usarlo o consumirlo.

a. 9. La mujer como droga / adicción / escape

Esta categoría se desprende de la noción de la mujer como un consumo dañino. De todas formas, es un híbrido entre la pasividad y la actividad: por un lado, se la representa como un objeto en el sentido de que el hombre la 'usa' para un fin. Por el otro lado, encarna un rol un poco más activo al provocarle algo al hombre que él no desea.

- 64. "Soy adicto a tu piel (...) Ver tus movimientos me alteran la mente (...) Tus besos me matan" (No Lo Entiendo Bhavi ft. Khea)
- 65. "Es una maldita con veneno / que me hace mirarla aunque no la quiero / me hace invitarla a donde no debo" (Cámara Lenta Paulo Londra)
- 66. "Ella es jugadora, te envenena y te lastima" (Sin Culpa Duki ft. Drequila)
- 67. "Tengo mil problemas que atormentan / y no me dejan tranquilo y solo (...) pero cuando ella me llama / olvidamos todo ahí en la cama" (Chica Paranormal Paulo Londra)
- 68. "Yo no te puedo olvidar / y no me puedo escapar / me tienes acorralado / estoy a tu voluntad" (Chica Paranormal Paulo Londra).
- 69. "Me importa un comino si es verdad o mentira / lo que esta minita me está diciendo / ya me tiene metido en su juego / por más que intente salir, me pierdo" (Cámara Lenta Paulo Londra)
- 70. "Si la pierdo a ella / yo pierdo mi vida" (Sin Culpa Duki ft. Drequila)
- 71. "Ella sabe la clave para hacerme sufrir" (Apagá el Celular Lit Killah)
- 72. "Ay, me dice 'mami me vas a matar' (...) ay, le dije 'papi déjese llevar' / que si lo mato seguro que se muere feliz" (Maldades Cazzu).
- 73. "I'm the only bad bitch that you need, you need, you need" (Maldades Cazzu).
- 74. "¿Cómo le digo que me tiene loco? / y que de a poco / yo me enloquezco un poco más" (Cómo le digo Khea)
- 75. "Me tiene mal ese ron / y ese Fernet de litro / y la Play 4, y el sushi, los party' / las mami' que vienen al show" (Forever Alone Paulo Londra)
- 76. "Ando perdido por culpa de esa diabla" (She Don't Give a Fo Duki

- 77. "Con vos gasto mi vida entera / con vos gasto todo lo que me queda / con vos gasto hasta lo que no tengo (...) toda mi vida, toda mi plata, toda mi drug / sos mi rehabilitación, desnuda en mi habitación" (Wanda Nara Neo Pistea ft. Duki)
- 78. "Juro que la vi y yo ya quedé enamorado / por vos mato a tu novio, a tu ex, o al que vaya de tu mano" (Uh Neo Pistea, Duki, Ysy A)

La mujer aparece representada como una droga ya que pareciera provocar efectos similares: se la describe como una adicción que altera la mente (64) y que conduce a accionar en contra de la propia voluntad (65); como un veneno (65 y 66); como una vía para evadir los problemas (67); como un juego del que no se puede escapar (68 y 69); como la causa de sufrimiento (71); como razón del enloquecimiento (74); como impulso para actuar de manera violenta y desmedida (78); y como una sustancia capaz de provocar la muerte (64, 70 y 72).

Es decir, pareciera generarle al hombre una peligrosa dependencia tanto física como psicológica que, en abstinencia, podría costarle la vida; o en menor medida, afectar la salud mental y llevar al sufrimiento y enloquecimiento (71 y 74). Se genera una sensación de necesidad (70 y 73); va más allá del deseo. Eso lleva a una dinámica de amor-odio. Lo interesante es que esa adicción no gira en torno a otra cosa más que lo superficial, físico o sexual: la piel, los movimientos, los besos. La culpa de todos los problemas, los consumos dañinos, la pérdida de rumbo, etcétera, se focalizan en un solo lugar: la mujer.

Por el contrario, al describirla como 'la rehabilitación' (77), la mujer funcionaría como la antítesis de la droga adictiva. Sin embargo, se transmite una sensación de necesidad y desesperación a partir del énfasis en la palabra 'gastar' (77): el trapero está dispuesto a dar todo lo que tiene con tal de tenerla a ella. (Es importante destacar que lo que lo rehabilita no es ella sino su cuerpo desnudo). Además, este uso repetitivo de la palabra 'gastar' propone que hay un precio que debe

pagar para tenerla (en este sentido, esta frase también ubica a la mujer en el lugar de consumo dañino relacionado a la prostitución que describimos en la categoría a.8.).

b. La mujer activa

En este apartado la mujer pasa de un rol pasivo a uno activo, de objeto a sujeto.

b.1. La mujer como la culpable del consumo de alcohol y drogas

Uno de los problemas que parece causar este sufrimiento provocado por la mujer es el consumo de alcohol y drogas. En otras palabras, siguiendo con la metáfora, se reemplaza una droga (mujer) por otras (alcohol, marihuana, antidepresivos, etcétera).

- 79. "Por esa puta, la gira y la fama me hicieron tener que mentirte en la cara / escribo esta mierda entre flores y xanax" (No me llores Remix Duki ft. Leby)
- 80. "Ella me dice que no llore más / pero no dice que se quedará / yo escojo mis penas, enveneno mis venas" (No me llores remix Duki ft. Leby)
- 81. "La tengo en frente y no puedo pensar / si es la última vez o es solo otra más / esa droga no calma la ansiedad / si otro la toca lo voy a matar" (No me llores remix Duki ft. Leby)
- 82. "Te pienso en cada blunt, yeah / por eso me hice fumón, yeah" (Cómo le digo Khea)
- 83. "Quiero encontrarla porque / creo que me enamoré / C.R.O pasá el revolver / maría y

 Percocet / esa puta e' Lucifer" (Mi chain de Roque Duki)
- 84. "Y con tu nombre me ahogo en el alcohol / yo había jurado no creer en el amor" (Cómo le digo Khea)

El miedo a perder a la mujer de la que habla cada letra, (no 'poseerla' más), lleva a los traperos a tomar alcohol (84), fumar marihuana (79, 82, 83), consumir ansiolíticos o antidepresivos (79, 80, 83) e incluso inyectarse sustancias en sangre (80).

Enamorarse parece ser un problema para estos hombres. Amar implica valorar, priorizar, respetar, escuchar, etcétera; y todo eso, significa una responsabilidad que pareciera ser un trabajo difícil, sobre todo cuando se trata de una mujer. La comparación con el diablo (Lucifer) en (83) hiperboliza esta idea del amor y la mujer como amenazas, peligros. Enamorarse parece una razón para deprimirse y ahogarse en alcohol o drogas (83 y 84) o incluso querer morir (83), a causa de la sensación de pérdida de libertad y autoridad por sobre la mujer.

El no poseer a la mujer genera sufrimiento en los traperos. De cierto modo, esto implica el paso de una mujer pasiva a una activa ya que se independiza y se libera del hombre. Se le atribuye un rol más activo en estos ejemplos porque a partir de la acción 'abandonar' provoca un efecto negativo en el otro. Además, en (80) la mujer tiene un rol protagónico al hablarle directamente al trapero y aconsejarle ('ella me dice que no llore'); él se encuentra en una posición subordinada al estar sufriendo a causa de ella; por lo tanto, ella está al control de la situación y se ubica inevitablemente en una posición más elevada.

Offiversidad d

b.2. La mujer como un rival

La noción de la mujer como fuente de problemas, sufrimiento y adicciones se relaciona con la amenaza que emana del género opuesto. De ahí, se desprende una rivalidad y polarización entre hombre y mujer como también dentro del mismo género femenino (es por eso que esta categoría se subdivide en dos partes).

b.2.i. Rivalidad entre mujer y hombre

- 85. "Ella es mi diabla / sé que nos complementamos" (Ella Es Una G C.R.O y Duki)
- 86. "Me dijo que esas putas eran el diablo y yo ya perdí el control" (Fvck Luv- Duki ft. C.R.O)
- 87. "Si ustedes son malos, yo soy Lucifer" (Killa Cazzu).

- 88. "¿Qué esperás de mí? Si ya mi mitad te di / y solo enemistad me diste / después de darte lo que alguna vez pediste" (Besame Bhavi ft. Seven Kayne)
- 89. "Mi ex me extraña el doble / porque ya soy todo un hombre / odia mi vida de rocker / le molesta cuando cobre" (Mi Chain de Roque Duki)
- 90. "Ahora vas a ver mi cara por todos lados / ahora vas a querer volver a estar a mi lado / antes yo era el loco y desconcertado / ahora te tengo loca y desesperada" (Vete Khea)
- 91. "Esas chetas con money y cocaine / me invitan un tiro y yo que las deliro me voy a curtir a las diez / tengan veinte o dieciséis / si yo con el rostro de nene que tengo / me puedo coger hasta las nietas del rey" (Guapo Duki, C.R.O, Neo Pistea, Kaktov)
- 92. "Yo compro mi' joya', tengo mi' billete' / yo tengo mi propio efectivo / no le haga' caso a eso' que te hablan mierda de mí, que están todos resentidos" (Mi cubana Ecko ft. Eladio Carrión, Khea, Cazzu)
- 93. "Yo no quiero a alguien caro / que me compre los zapatos / hago mi plata yo sola / y sola lavo mis platos / no me importa lo que digan / si les gané hace rato" (actitud Dakillah)
- 94. "Quiero comprarme una nave / pa' ganarle a ellos" (N.A.V.E Cazzu)
- 95. "Los tengo a los dos metidos en la cama / baby, soy level god / yo los amo cuando ellos me llaman / saben que estoy control / si nunca fui su dama, me acuesto en el medio" (Oronegro Dakillah)
- 96. "Baby, cambiando la liga / haciéndolo de otra manera / ahora te habla Dakillah" (Actitud Dakillah)
- 97. "Dicen que sobra actitud / pero actitud veo poca / hablan del Money y del Hood / porque les jode ver que otro nos toca" (Actitud Dakillah)
- 98. "Sumiso de la party y de las Queens" (Actitud Dakillah)

La rivalidad o la competencia entre el hombre y la mujer se ve reflejada a partir de la comparación de la mujer con el diablo (85, 86 y 87); el uso de palabras como enemistad (88), sumiso (98), odia (89); o expresiones como 'hablan mierda de mí' (92), 'están todos resentidos' (92), 'les gané' o 'ganarles a ellos' (93 y 94).

Al comparar a la mujer con el diablo (85, 86 y 87), se la convierte en la antagonista, se le atribuye el rol de quien causa el mal y siembra el odio. En (85) se plantea una antítesis que genera una complementariedad: si ella es diabla, entonces, él es dios. Lo malo opuesto a lo bueno; lo que está arriba en contraposición a lo que está abajo. Sin embargo, la complementariedad implica que existe una necesidad de ambas partes para poder completar el todo. Entonces, no solo la mujer necesita del hombre para poder ser, sino que el hombre necesita de la mujer. Se crea una relación simbiótica en la que una parte cumple cierto rol que solo puede cumplir si la otra parte cumple el suyo, distinto, opuesto y rival. En (87) Cazzu reafirma este personaje diabólico que se le asigna a la mujer en (85) y (86) y muestra esa necesidad de mostrarse más amenazante y poderosa que los hombres. Se da una constante comparación entre lo que es ser ella *versus* lo que es ser ellos; siempre en sentidos opuestos.

De este sentimiento de rivalidad, se desprende la idea de que la mujer envidia o quiere sacarle al hombre lo que tiene; y, de ese modo, es una amenaza. Por eso, en (89), según el trapero, la mujer 'odia' el progreso (gana más dinero que antes) y el estilo de vida que él lleva.

Hay una constante disputa por quién está en control: una parte debe controlar a la otra. Cuando el trapero se siente amenazado, entonces, o se ahoga en alcohol, droga, etc. (como vimos en el inciso b.1) o se venga, como en el ejemplo (90): 'ahora vas a ver mi cara en todos lados', 'te tengo loca y desesperada' (cuando antes ocurría lo contrario: 'antes yo era el loco y desconcertado').

Las mujeres aparecen como sujeto activo cuando pueden satisfacer sus necesidades sin depender del hombre. Por ejemplo, en (91), las mujeres 'chetas' tienen su propio dinero y drogas e incluso les sobra como para compartir; son independientes en ese sentido del hombre. Esta situación descoloca al trapero de su posición de poder a partir del 'tener más'. Entonces, se genera una rivalidad hombres *versus* mujeres. Ellas tienen drogas y dinero; y, él, por su parte, las 'delira' (que, en este caso, refiere a hacer que pierdan consciencia clara) y luego -solamente luego- podrá tener relaciones sexuales con ellas -con todas- sin importar la edad o el consentimiento. De esta manera, el trapero 'gana' en la rivalidad planteada. Esto implica que cuando la mujer obtiene un rol más activo, el hombre se siente amenazado entonces decide adormecerla y regresarla al lugar pasivo y cosificado.

En la cita (87) y las que van del punto (92) al (98) vemos que quien se planta es la mujer frente al hombre y no viceversa, como en los otros casos. Tal como dijimos, se plantea una rivalidad cuando se propone una independencia económica por parte de la mujer (92, 93 y 94), ya que, de esa manera, el hombre pasa a tener menos poder sobre ella, y eso genera tensión y resentimiento. Sin embargo, ese querer independizarse económicamente, no parece ser por satisfacción personal, sino que para 'ganarles a ellos' (94). Además, el hecho de que la mujer tenga que aclararlo, implica una subordinación al discurso del trapero hombre. Tiene que avisar que lo está haciendo, porque no es lo 'común'.

También, se genera una competencia a nivel erótico: en (95) y (98) la cantante Dakillah desafía al hombre ya que lo desplaza de su rol de controlador sexual y polígamo al que la mujer no parecía poder acceder en todos los ejemplos que vimos en las categorías anteriores. En (98) se llama 'sumiso' al hombre, mientras que a las mujeres como 'queens' (reinas). Este discurso funciona

directamente como un espejo que invierte los roles (ya que, en varias canciones de Trap es a las mujeres a quienes se las llama sumisas²⁵).

Por último, se detecta una rivalidad en cuanto a la legitimidad como trapero dentro del género musical. En (97) la cantante responde críticamente al discurso de los traperos hombres: no tienen tanta actitud como ellos se jactan de tener. Al decir eso, implícitamente se esconde el argumento de que las mujeres traperas entonces sí la tienen. Se vuelve una amenaza o un rival al haber entrado al juego liderado por hombres a cambiar las reglas (96), para así poder jugar también las mujeres.

En definitiva, cualquier intento de independencia económica, emocional, musical, etc., de las mujeres, implica un enfrentamiento con el hombre ya que él ocupa el lugar hegemónico.

b.2.ii. Rivalidad entre mujer y mujer

- 99. "Pensás en mí mientas otra te hace el amor (...) ella te descubrió, ya sabe que pensás en mí" (Fantasías Cazzu)
- 100. "Soy la mejor y preferiste a otra" (Otra Vez Flashe Dakillah ft. Diel Paris)
- 101. "Que tu puta no me haga un drama" (Mi Cubana Ecko ft. Eladio Carrión, Khea,Cazzu)
- 102. "Tu bichi a mi me tira y yo creo que es amor de verdad / ella es mi fan, le gusta el Trap, yo la quiero pero me quiere odiar" (Killa Cazzu)
- 103. *"Como yo ninguna, yo le gano a todas"* (Toda Remix Alex Rose ft. Lyanno, Rauw Alejandro, Cazzu, Lenny Tavárez)
- 104. *"Loba, no te haga' la loca que si le doy droga lo hago tu ex"* (Oronegro Dakillah)

47

²⁵ Por ejemplo: "Quiero que seas mi sumisa" (Toda Remix – Alex Rose ft. Lyanno, Rauw Alejandro, Cazzu, Lenny Tavárez)

- 105. "Todos esos bobos compran tragos caros para mí / si no te doy nada a cambio es porque nada te pedí / están todos preocupados por saber a quién me cogí / y tu nueva gatita queriendo parecerse a mí" (Chapiadora Cazzu).
- 106. "Veo cómo nos miran todas esas rachets²⁶ / par de botellas y culos de estrellas (...) voy a por ella, por ella no dudo (...) si la tocan los mato lo juro" (Ready for the night Duki ft. NahueMC)
- 107. "Ella es mi negra / en la lista es la primera" (Ready for the night Duki ft. NahueMC)
- 108. *"Ella es la primera de la lista"* (Cazzu ft. Maikel de la calle Puedo ser)
- 109. "Vino por mí y rechacé a unas cuantas / suben de a dos, de a tres, de a mil, sin ella no alcanza" (Vamo a darle Ysy A)
- 110. "Mata y muere solo por mí / si ve a otra me arma un escándalo" (Behind Me CRO ft. Fazzini)

En todos estos ejemplos se muestra un colectivo femenino fragmentado y rivalizado: en general, hay una sola mujer que se describe como la reina y que es superior al resto referido de manera despectiva a partir del uso de palabras como 'puta' (101), 'gatita' (105), *bichi/bitch*²⁷ (102).

Esta idea de que hay una por encima de las otras se enfatiza con frases como 'ella es la primera de la lista' (107 y 108). Ese ejemplo indica que hay muchas mujeres que pelean por un solo hombre y, por lo tanto, hay competencia por quién está en el primer puesto (en este sentido hay, nuevamente, una disociación y una falta de balance entre el género masculino (uno) y el femenino (muchas)). De este modo, el discurso del trapero hombre genera rivalidad entre mujeres que compiten por ser la que 'reina' por sobre las 'putas'.

A raíz de esta inseguridad generada por la competencia, las mujeres cantantes se refieren a las otras de manera despectiva para así mostrarse superiores o mejores ante el hombre, y así ser

_

²⁶ Sustantivo que se utiliza de manera despectiva. Significa 'puta', en inglés

²⁷ Significa 'perra' en inglés

elegidas por él. De esta manera, la mujer se está postulando a sí misma casi como un producto en vidriera (se relaciona con el apartado (a.8.): La mujer como objeto que se puede consumir); sin embargo, en este caso, la idea de competencia le atribuye un rol activo (a diferencia de los ejemplos descriptos en a.8.).

Además de las referencias despectivas hacia las otras mujeres, la rivalidad se demuestra a partir de frases como 'soy la mejor' (100), 'me quiere odiar' (102), 'yo le gano a todas' (103), 'si ve a otra me arma un escándalo' (110)²⁸; o amenazas como 'no te hagas la loca' (104). En (105) se comienza criticando a los hombres ('bobos'), pero la frase termina con un insulto a las mujeres. En (102) la única razón por la que Cazzu 'quiere' a esa 'bichi' (perra) es porque se siente superior; no la odia porque no es competencia, porque la considera inferior.

Del ejemplo (99) al (105) ocurre algo similar a lo que se analizó en el punto (a. 5.): la mujer como objeto que se disputa entre los hombres (pero se invierten los actores). Nuevamente se plantea un triángulo. En este caso, se trata de dos personajes mujeres que compiten por un hombre (en lugar de dos hombres que compiten por una mujer). Siguiendo la lógica, aquí, el hombre sería el 'objeto' que se disputa. Sin embargo, lo interesante es que a quien se objetiviza es a la otra mujer, al decir 'tu puta' (101), 'tu bichi' (102), 'tu nueva gatita' (105); todas expresiones en términos posesivos. Solo en el ejemplo (104) el hombre aparece de manera pasiva cuando la cantante dice 'si le doy droga lo hago tu ex'.

En los ejemplos que cantan tanto Cazzu como Dakillah (en los apartados b.2.i y b.2.ii), se muestra una rivalidad entre su voz femenina y el discurso masculino, como también un

otra', es decir, encontrarlo relacionándose con su rival.

²⁸ En (12), la mujer es quien mata, muere y arma un escándalo; la decisión es de ella y elije hacerlo por él -a diferencia de lo que se explicó en la categoría a.1.: Mujer inferior y dependiente del hombre, en el ejemplo (5), acerca de que la vida o muerte de la mujer dependen o son a causa del hombre-. Por lo tanto, tiene poder de acción (no es pasiva). Y, esta acción se enfrenta y restringe el accionar libre del hombre a quien 'le arma un escándalo', le reclama, le exige, lo limita, etcétera, por el simple hecho de 'verlo con

enfrentamiento con las otras mujeres. Entonces, a pesar del intento de mostrarse independientes y fuertes, notamos que las dos traperas hablan en respuesta a; siguen sometidas al discurso del trapero hombre; y, por lo tanto, reproducen el esquema de dominación masculino. No existe una noción de igualdad o equidad, sino más bien, todo se rige por jerarquías de poder.

12. Análisis cuantitativo

Acercándonos hacia el final de esta investigación, se llevó a cabo un breve y simple análisis cuantitativo que consistió en contar la cantidad de veces que aparecen repetidos -en el corpus- los distintos términos que los y las cantantes de Trap utilizan a la hora de referirse o dirigirse a una mujer.

Se podría concluir que la frecuencia con la que se emplea cada palabra listada, en cierto sentido, revela -en términos de Van Dijk- los 'modelos mentales' de los emisarios²⁹. El lingüista mencionado sostiene que "cuando estudiamos el conocimiento en la sociedad, lo que estudiamos es, básicamente, texto y habla situados socialmente" (Van Dijk, 2010, p. 177), ya que un hablante, para producir y comprender lenguaje y discurso, no solo requiere de una competencia gramatical, sino que también precisa recurrir a su conocimiento general del mundo adquirido durante su vida (Van Dijk, 2010, p. 170). Por lo tanto, analizar qué tipo de palabras se usan y con qué frecuencia se emplean revela parte del modelo mental de quien produce y consume este tipo de discurso.

La tabla se divide en dos partes: términos negativos y términos neutrales³⁰.

²⁹ Van Dijk (2010) sostiene que "comprendemos el discurso creando un modelo mental, y creamos nuestro propio modelo personal de un texto aplicando nuestro conocimiento general, socioculturalmente compartido. A la inversa, cuando producimos un texto

de un texto aplicando nuestro conocimiento general, socioculturalmente compartido. A la inversa, cuando producimos un texto comenzamos con un modelo mental que poseemos acerca de un evento (una experiencia personal, una noticia), y es dicho modelo lo que orienta el modo en que expresamos este conocimiento específico en el texto" (p. 172).

³⁰ Solo se sumarán a la tabla aquellas palabras que se dirijan directa o indirectamente a una mujer o conjunto de ellas. En cambio, no se contarán cuando, por ejemplo, Cazzu o Dakillah usan el término "baby" para referirse al hombre.

Trabajo de Graduación - Licenciatura en Comunicación - Universidad de San Andrés

Palabra negativa	Cantidad de veces que	Cantidad de canciones
utilizada para referirse	se repite la misma	en las que aparece
a la mujer	palabra en el corpus	cada palabra
PUTA	54	21
LOCA	37	16
MALA	31	6
BITCH	24	11
GATA	11	5
DIABLA	10	4
PERRA	8	4
HOE (término del inglés	3	2
slang, se traduce a 'puta')		
ASESINA	3	3
MALDITA	2	2
VAMPIRA	1	1

*Tabla 1: formas negativas de referirse a la mujer y cantidad de veces que aparecen en el corpus.

Palabra neutra	Cantidad de veces que	Cantidad de canciones
utilizada para referirse	se repite la misma	en las que aparece
a la mujer	palabra en el corpus	cada palabra
MAMI	61	22
BABY	58	26
NENA	48	17
BEBÉ / BEBECITA	39	16
CHICA	35	10
GIRL	23	9
MUJER	16 Univers	inlad de
/ mujeres / 'mujerones'		
BEBA	9	3
MI AMOR	8	6
MINA	6	
SHORTY (término utilizado	5	4
en el rap y Trap similar al 'baby')		

*Tabla 2: formas neutrales de referirse a la mujer y cantidad de veces que aparecen en el corpus.

En las 68 letras de canciones analizadas, se usa 184 veces un término negativo para referirse a la mujer; mientras que los términos neutrales, 230. A simple vista parece un tanto parejo.

De todas formas, no hay una neutralidad real en los términos listados, ya que el uso del diminutivo postula una asimetría entre el hablante y el destinatario.

Por el otro lado, las palabras no diminutivas, como 'mujer', 'girl', 'chica' o 'mina', son antecedidos, en todos los casos, por el posesivo 'mi' o 'tu', o por el pronombre demostrativo 'esa' o 'esas' que funciona de manera despectiva.

Ni si quiera el término 'mi amor' funciona de manera positiva, ya que, como vimos en los ejemplos en el análisis del corpus, el amor lleva una connotación negativa en el Trap.

Sin embargo, y contradictoriamente, 'mami' es la palabra que aparece nombrada la mayor cantidad de veces, e implica una inversión en la jerarquía hombre/mujer.

13. Conclusiones/Implicancias

Tal como sostiene Van Dijk (2010), "los textos pueden ser objeto de investigación crítica cuando contribuyen, de manera directa o indirecta, a la reproducción de la dominación ilegítima en la sociedad, como es el caso, por ejemplo, del lenguaje racista o sexista" (p. 179). Los discursos que analizamos en esta investigación participan, como vimos en el desarrollo, de la reproducción del abuso de poder ya que plantean una desigualdad de género. Lo que se analiza en los textos va más allá de lo puramente lingüístico; sirve para entender aspectos de una sociedad. En este sentido es que Van Dijk argumenta que el análisis crítico del discurso está íntimamente relacionado con el análisis crítico ideológico.

A partir de la investigación realizada vemos que, en general, la mujer cae de manera casi automática en un rol pasivo, cosificado e inferior al hombre. Sin embargo, hay casos en los que encarna un rol más activo; en esos momentos se enfrenta con el género masculino —que suele representar un sujeto activo- y se genera una rivalidad. Es por eso que, en los ejemplos que muestran a una mujer que acciona, constantemente se genera una oposición y enfrentamiento con el hombre: pareciera que, siempre, una de las partes debiera someter y controlar a la otra.

La música fue históricamente un arte y un mundo poblado y liderado por hombres; a pesar de que esto fue (y está) cambiando a lo largo de las últimas décadas. Entonces, la construcción y visibilización del lugar de la mujer se logró a partir de lo que ya era el lugar establecido del hombre,

y el espacio que este último le cedió. Por lo tanto, la mujer se ubica donde el hombre la puso, y debe hablar de lo que el hombre considera que es relativo a lo femenino.

Esto se puede explicar desde la noción de 'modelos mentales' que postula Van Dijk (2010): a partir de las experiencias vividas y los conocimientos enciclopédicos adquiridos, los individuos van formando y moldeando estos 'modelos', que luego servirán y serán determinantes a la hora de comunicarse, tanto para comprender como para producir discurso.

En consonancia con esta idea, se precisaría poseer cierto tipo de modelo mental para escribir letras con el contenido que describimos en esta investigación; como también, el hecho de consumirlas podría modificar los modelos mentales de sus oyentes. Si los modelos mentales de quienes producen discurso musical tienen un fuerte arraigo machista, es lógico que la lírica gire en torno a la cosificación femenina. Además, se entiende por qué este es un producto de alto consumo social: actúa como lo usual, lo común; no precisa una modificación en los modelos mentales ya formados, ya que no se agrega conocimiento y, por lo tanto, es fácil de comprender.

Si las temáticas, en cambio, giraran hacia lo relativo al feminismo o la denuncia al machismo, ahí sí debería haber una modificación en los modelos mentales de los receptores argentinos (debido a que la cultura argentina, en general, es machista), que requeriría de una deconstrucción y liberación de viejos conceptos y una apertura hacia nuevas ideas. Tal como sostiene Van Dijk (2010) "el conocimiento no es un producto natural que 'crece' en las personas, sino que se enseña y se aprende, se genera y se utiliza, se vende y se consume" (p. 176).

De un modo similar, Virginia Woolf (1929) se pregunta cuáles son las condiciones necesarias para la creación de arte siendo mujer. Sostiene que las obras maestras no son singulares y de nacimiento aislado, sino que son el fruto de muchos años de pensamiento compartido, de pensamiento vía el cuerpo de las personas, de modo tal que la experiencia de la masa yace detrás de

la voz individual (Woolf, 1929, p. 65)³¹. Por lo tanto, el machismo plasmado en las letras de Trap es consecuencia de la sociedad sexista en la que vivimos: el hombre representa lo universal y, la mujer, lo particular. El hombre es uno mientras que la mujer es lo otro, lo extraño, lo diferente; y por eso debe enfatizar y legitimar su discurso que no es legítimo *per se*.

La música, como arte y entretenimiento, tiene una libertad que se asocia con la expresión creativa, lo lúdico. De esta manera, pone un velo sobre ciertas cuestiones al mismo tiempo en el que las saca a la luz. Esto ocurre en el caso del Trap, donde la música bailable parece ocultar la ofensa y violencia de género que se escucha en las letras.

Los y las artistas de este género musical en muchos casos, cantan sobre sus realidades, la pobreza, la droga; y, esa realidad, también es el detonante de una violencia generalizada. Sin embargo, el público que los escucha, en gran parte no proviene de ese ambiente. Y, el problema radica en que, al haberse vuelto comercial, quienes ya no viven en esas condiciones o que nunca vivieron, siguen cantando de esa manera. Esto impulsa un círculo vicioso que genera un acostumbramiento con respecto a la violencia, y, por lo tanto, una aceptación. Entonces, cada vez hay más producción en torno a esta temática.

La violencia contra la mujer³² existe desde épocas remotas, no es un fenómeno de la actualidad. Sin embargo, la visibilidad de esta violencia sí es más actual, ya que, gracias a la adopción de nuevos roles sociales por parte de la mujer, los movimientos feministas, etc., este tema ha cobrado peso o preocupación y se ha instalado en las agendas de medios y gobiernos. Es por eso que, a pesar de la explicación de los 'modelos mentales' que justifica el posible porqué de la popularidad del

¹¹

³¹Cita original: "masterpieces are not single and solitary births, they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice" (Woolf, 1929, p. 65).

³² Las estimaciones de la Organización Mundial de la Salud, indican que "alrededor de una de cada tres (35%) mujeres en el mundo han sufrido violencia física y/o sexual de pareja o violencia sexual por terceros en algún momento de su vida" y que "un 38% de los asesinatos de mujeres que se producen en el mundo son cometidos por su pareja masculina" (Organización Mundial De La Salud. Violencia contra la mujer. [En línea]. Disponible en: https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-women. Citado el 8 de mayo de 2019).

Trap, es sorprendente, que hoy en día este género musical, con sus letras agresivas, machistas y denigrantes, sea el género musical más popular.

De todas formas, sería un error pensar que un género musical es el culpable del machismo o la violencia de género. Más bien, considero que es el producto de una sociedad misógina que ve a las mujeres como objetos. Es decir, el problema no es el Trap, el problema es estructural, la cultura es machista, y los consumos culturales masivos giran en torno a lo que ya está establecido, lo 'normal'.

El hecho de que las canciones más conocidas y escuchadas en el país, hablen de una manera tan despectiva en lo que respecta a la mujer, implica que nuestra sociedad sigue siendo, a grandes rasgos, machista. Y que todavía hay un largo trabajo de deconstrucción social que llevar adelante.

14. Posibles investigaciones a futuro

Si los géneros musicales populares de cada era, reflejan la idiosincrasia de aquellos y aquellas que los consumen, entonces, será interesante pensar, cómo se inserta en la sociedad este fenómeno que parece ser tan antagónico a otros movimientos que cobran popularidad hoy en día, como el feminismo, y en particular, su intento de generar un lenguaje inclusivo del género. Ya que, pareciera que la popularización del Trap es completamente antagónica con respecto a los valores del feminismo.

Vivimos tiempos en los que la corrección política, el empoderamiento de la mujer, los movimientos feministas y la irrupción del lenguaje inclusivo aparecen en escena de manera notoria, ¿Cómo convive todo eso con la representación de las mujeres que vimos en las letras de Trap? Entre las posibilidades de investigación a futuro, sería interesante analizar qué ocurre con este género musical en sentido diacrónico para ver si, a partir de las presiones del contexto socio-político, se da una modificación de la representación cosificada de la mujer en las letras.

A partir de esta idea, se me ocurren las siguientes preguntas: ¿Por qué -y cómo- surgen y coexisten dos fenómenos que parecen intrínsecamente contradictorios (el Trap y el feminismo con su intención de adoptar un lenguaje inclusivo del género) en un mismo país y momento dado? ¿Hasta qué punto son expresiones antagónicas? ¿En qué medida inciden en el otro? ¿Quién tiene derecho a decir qué en la sociedad? Además de pensar cuál es el rol de la mujer en el discurso del Trap, se podría pensar ¿cuál es el rol del hombre en el discurso del Trap? ¿Cuál es el rol de la mujer en el discurso feminista? ¿Cuál es el rol del hombre en el discurso feminista? Sería interesante analizar también el fenómeno del 'Trap feminista', encarnado por un grupo musical llamado Femigangsta, entre otros menos conocidos.

Para estudiar hasta qué punto son expresiones antagónicas, sería necesario realizar un análisis en recepción: llevar a cabo entrevistas, armar *focus groups* y encuestas para saber si existe un porcentaje de jóvenes que se definen como feministas, utilizan el lenguaje inclusivo y, al mismo tiempo, consumen Trap. También pueden estudiarse discursos de conversaciones de Whatsapp, mails, textos de facultad, publicaciones en redes sociales, etc.

Si, a partir de la información recolectada, ningún/a feminista escuchara Trap, y ningún/a fanático/a del Trap, fuera feminista, esto indicaría que ambos consumos son incompatibles. Por el otro lado, si resultara que sí hay feministas que escuchan Trap y les gusta, habría que analizar qué es lo que aprecian de esa música, si les importa lo que dicen las letras y qué es lo que los o las hace autoproclamarse como feministas (tal vez, puede ser feminista sin considerar que el lenguaje tenga tal poder simbólico, sin creer en un determinismo lingüístico).

Si el movimiento feminista considera que el lenguaje tiene un peso simbólico que sutil y poderosamente talla las mentes de los hablantes, entonces, el Trap debería ser un género musical antagónico e incompatible respecto con sus valores. Actúa como una amenaza para el feminismo ya que, al volverse tan popular y sonar en todos lados, se naturaliza esta asimetría de género que refleja

la lírica. Y, de ese modo, se moldea la consciencia colectiva; el público reproduce esas temáticas y formas de referirse al mundo, y deja de cuestionarlas. En este sentido, el Trap es un obstáculo para el movimiento feminista.

El concepto de 'hibridación cultural' que introduce García Canclini (2001) tal vez ayuda a entender por qué los fenómenos culturales en la posmodernidad pueden ser tan contradictorios. La multiplicidad de voces que suenan hace sumamente difícil ordenar el caos que generan los diversos discursos que circulan en una sociedad.

Por último, se me ocurren unas preguntas un poco más filosóficas que tienen que ver con cómo definir el Trap. Tal como se argumentó en el apartado diez en el que se lo describe a grandes rasgos, la definición va más allá de sus rasgos musicales: tiene que ver más con un estilo de vida, un modo de pensar, de ser, de expresarse. Siguiendo la perspectiva de Van Dijk (2010), si este género musical cambiara sus modos líricos machistas, esto indicaría que hubo cambios en los modelos mentales de sus emisores (ya que consideramos que el discurso está intrínsecamente relacionado con la forma de pensar). Si cambian los modos de pensar, entonces, se modifican los modos de ser, expresarse y el estilo de vida. Entonces, ¿seguiría siendo Trap? ¿Qué rasgos pasarían a definirlo?

Sería interesante analizar si esta música continuaría causando de igual manera euforia entre los jóvenes si cambiara su forma de hablar y sus temáticas centrales. Para saber esto es necesario llevar a cabo un estudio a largo plazo y diacrónico para entender qué ocurre a lo largo del tiempo y en una sociedad que cada vez parece tomarse más serios los asuntos de violencia o desigualdad de género. ¿Las presiones sociales cambiarán la forma en la que la industria musical ve a la mujer? Si la cambian, ¿sobrevivirá el Trap?

15. Referencias bibliográficas

- Araiza, D. González Escalona, A. (2016). "Género y violencia simbólica. Análisis crítico del discurso de cancones de banda". Revista científica Ánfor, vol. 23, num. 41, diciembre 2016, págs. 133-155. Universidad Autónoma de Manizales. Manizales, Colombia. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357848839006
- Bravo Yanes, J. S. (2017). "Percepción de la mujer joven sobre la violencia de género en la música Trap". Universidad de Córdoba. Colombia.

 http://repositorio.unicordoba.edu.co/bitstream/handle/123456789/922/PERCEPCI%C3%93

 http://repositorio.unicordoba.edu.co/bitstream/handle/123456789/922/PERCEPCI%C3%93

 http://repositorio.unicordoba.edu.co/bitstream/handle/123456789/922/PERCEPCI%C3%93

 http://repositorio.unicordoba.edu.co/bitstream/handle/123456789/922/PERCEPCI%C3%93

 <a href="http://repositorio.unicordoba.edu.co/bitstream/handle/123456789/922/PERCEPCI%C3%93

 <a href="http://r
- Casullo, N. (1999) Itinerarios de la modernidad. Buenos Aires: Eudeba
- Gómez Escarda, M. y Pérez Redondo, R. J. (2016): "La violencia contra las mujeres en la música: Una aproximación metodológica", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 189-196. http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.115
- Freire, P. (2003) El Grito Manso. Buenos Aires: Editores Argentina
- Freixas, M. (2014). "Soy América Latina, un pueblo sin piernas, pero que camina. Análisis semiótico de Calle 13". Universidad de San Andrés. Buenos Aires, Argentina.
- Funes, E (2017) "Dime nena ya: ¿es éste otro mundo?" Las letras del rock nacional argentino en su 'época clásica' (1966-1983) como expresión artística de los procesos de modernización cultural en el Río de la Plata. Jornadas de Estudio en Cultura y Comunicación. Universidad San Martín.
- García Canclini, N. (2001). Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.

 Buenos Aires: Paidós

- Trabajo de Graduación Licenciatura en Comunicación Universidad de San Andrés
- Habermas, J. (1990). Acciones, actos de habla, interacciones lingüísticamente mediadas y Mundo de la Vida. Pensamiento Post-Metafísico. México: Taurus.
- Página 12. Entrevista de Washington Uranga a Jesús Martín -Barbero "Bienvenidos de vuelta al caos". https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-260497-2014-11-24.html
- Pardo, M. L. (2006). "Cumbia villera en Argentina: un análisis crítico del discurso de la posmodernidad". Págs. 83-95. CIAFIC-CONICET y Universidad de Buenos Aires.
- Peirone, F. (2012). Mundo extenso. Ensayo sobre la mutación política global. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Raiter, A. et. Al. (2001). Representaciones Sociales. Buenos Aires; Editorial Universitaria de Buenos Aires
- Ramírez Paredes, J. R. (2012). Huellas musicales de la violencia: el 'movimiento alterado' en México. Págs. 181-234. Revista Sociológica de México.
- Sibilia, P. (2008). La intimidad como espectáculo. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Van Dijk, T (2010). "Discurso, conocimiento, poder y política. Hacia un análisis crítico del discurso". Revista de Investigación Lingüística.
- Vattimo, G. (1996). La sociedad transparente. Barcelona: Paidós.

16. Anexo TABLA 3: Listado de canciones seleccionadas para el corpus

Nombre de la canción	Autor/a o autores/as	Año de publicación	Cantidad de visualizaciones en YouTube (en millones)
Toda Remix	Alex Rose ft. Lyanno, Rauw Alejandro, Cazzu, Lenny Távarez	2018	610
Adán y Eva	Paulo Londra	2018	516
Loca	Khea ft. Duki y Cazzu	2018	380
She Don't Give a Fo	Duki ft. Khea	2018	218
Dímelo	Paulo Londra	2018	198
Chica Paranormal	Paulo Londra	2018	195
Condenado Para el Millón	Paulo Londra	2017	184
Vete	Khea	2017	169
Me Tiene Mal	Paulo Londra	2017	123
Cómo Le Digo	Khea	2018	87
Hello Cotto	Duki	2018	85
Apaga el Celular	Lit Killah	2018	83
Forever Alone	Paulo Londra	2019	82
Rebota	Ecko ft. Khea, Seven Kayne, Iacho	RERE VERIZO18	80
Cámara Lenta	Paulo Londra	2017	78
Tal Vez	Paulo Londra	2019	77
Si Te Sentís Sola	Duki	2018	77
Sad	Khea	2018	71
Sin Culpa	Duki ft. Drequila	2018	69
QUAVO	Duki, Neo Pistea y Ysy A	2018	69
Mi Cubana Remix	Ecko ft. Eladio Carrion, Khea y Cazzu	2018	64
Bufón	Lit Killah	2018	59
Luna Llena	Paulo Londra	2018	58
Piso	Bhavi ft. Ecko	2018	56
No me llores Remix	Duki ft. Leby	2018	53
Hijo de la noche	Duki ft. Ysy A y C.R.O	2018	50
Relax	Paulo Londra	2018	50
Si Te Vas	Lit Killah	2018	46
B.U.H.O	Duki ft. Klave	2017	44
Dorado	Ecko	2018	43
Chapiadora	Cazzu	2018	41,7

Besame	Bhavi ft. Seven Kayne	2018	40	
Rockstar	Duki	2018	36	
Rompe	Ecko ft. Papichamp	2018	34	
Ferrari	Duki ft. DICC	2018	33	
	Neo Pistea ft. C.R.O			
Tumbando el Club	y Mike Southside	2019	33	
Si Te Lastimé	Seven Kayne	2018	28	
Si Te Lastine	Iacho ft. Khea &	2010	20	
Muévelo Mami	Seven Kayne	2018	26	
Puedo Ser	Cazzu ft. Maikel Delacalle	2018	25	
M.I.A	Khea	2018	25	
Mojaa	Bhavi, Duki	2018	23	
UH	Neo Pistea, Duki & Ysy A	2018	21	
Otra Botella	Khea, Neo Pistea	2018	20	
Fvck Luv	Duki ft. C.R.O	2018	19	
Ella Es Una G	C.R.O & Duki	2018	19	
N.A.V.E	Cazzu	2018	18	
Trap N' Export	Duki, Ysy A, Neo Pistea	2019	17	
Destroy	Lit Killah	2018	16	
Killa	Cazzu	2017	15,9	
Maldade\$	Cazzu	2017	15,4	
Ready For The Night	Duki ft. NahueMC	2017	15	
LeBron	Duki ft. Rojas	2019	15	
Atrapado	Seven Kayne	2018	15	
Tres Rosas	Seven Kayne	2018	15	
	Ysy A, Duki, CRO,			
Guapo	Neo Pistea, Kaktov	2018	15	
Wanda Nara	Neo Pistea & Duki	2018	14	
Pastel Con Nutella	Ysy A	2018	13	
Ay Papi	Cazzu ft. La Joaqui	2017	12,3	
Noche Complicada	Frijo ft. Paulo Londra	2017	12,3	
Behind Me	C.R.O & Fazzini	2018	12	
Mi Chain de Roque	Duki ft. C.R.O	2018	11	
No Lo Entiendo	Bhavi ft. Khea	2019	11	
Otro Level	Duki & Ysy A	2019	11	
	•		10	
Number One	Dakillah	2018	7,7	
C14TORCE II	Cazzu	2019	6,8	
Fantasías	Cazzu	2017	6,3	
Trucos	Cazzu ft. Fianru	2018	5,8	
Actitud	Dakillah	2018	5,4	

Trabajo de Graduación - Licenciatura en Comunicación - Universidad de San Andrés

Oronegro	Dakillah	2018	3,1
Otra Vez Flashe	Dakillah ft. Diel Paris	2017	1,2

^{*} Tabla 3: corpus. Canciones de Trap ordenadas de mayor a menor cantidad de visualizaciones en YouTube. (Cifras recolectadas el 23 de abril de 2019 a las 14 horas)

