

IGUALDAD DE GÉNERO

Raquel ROS LARUMBE

Los modelos relacionales y
sexuales en las canciones de
Trap.

TFG/GBL 2021

upna

Universidad Pública de Navarra
Nafarroako Unibertsitate Publikoa

Grado en Trabajo Social

Grado en Trabajo Social

Trabajo Fin de Grado
Gradu Bukaerako Lana

**Los modelos relacionales y sexuales en las
canciones de Trap.**

Raquel ROS LARUMBE

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
GIZA ETA GIZARTE ZIENTZIEN FAKULTATEA

**UNIVERSIDAD PÚBLICA DE NAVARRA
NAFARROAKO UNIBERTSITATE PUBLIKOA**

Estudiante / Ikaslea

Raquel ROS LARUMBE

Título / Izenburua

Los modelos relacionales y sexuales en las canciones de Trap.

Grado / Gradu

Grado en Trabajo Social

Centro / Ikastegia

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales / Giza eta Gizarte Zientzien Fakultatea
Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibertsitate Publikoa

Director-a / Zuzendaria

Ruth ITURBIDE RODRIGO

Departamento / Saila

Trabajo Social/ Gizarte Lana

Curso académico / Ikasturte akademikoa

2020/2021

Semestre / Seihilekoa

Otoño / Udazkena

Resumen

El presente Trabajo fin de grado (TFG) es una investigación, desde la perspectiva de género, de las canciones de *Trap* nacional más escuchadas para analizar si en estas siguen el modelo relacional y sexual de pareja hegemónico occidental o, por el contrario, rompen con este. Esta investigación se llevará a cabo a través de la escucha de las canciones más populares junto al visionado de sus videoclips con la ayuda de una parrilla de análisis, propia elaborada, principalmente, a través de una revisión bibliográfica, que permitirá un análisis complejo. El objetivo final de este trabajo es la problematización del modelo hegemónico heterosexual y sus consecuencias, frente a la existencia de una diversidad de modelos relacionales y sexuales que facilitan la diversidad sexo-afectiva y la construcción de relaciones basadas en la igualdad.

Palabras clave: Palabras clave: modelo de pareja hegemónico; modelo sexual hegemónico; *Trap*; modelo sexo-afectivo alternativo; violencia de género.

Abstract

This End-Of-Degree Project (EOG) is a research, from the gender perspective, of the most listened national Trap songs in order to analyze if these songs keep on the occidental hegemonic relational and sexual couple pattern or conversely they break with it. This research will be carried out throughout the listening of the most popular songs along with the viewing of their music videos with the help of an own elaborated analysis grid, mainly through a bibliographic review that will allow to conduct a complex analysis. The final objective of this Project is the problematization of the heterosexual hegemonic pattern and their consequences versus the existence of a diversity of relational and sexual patterns that ease the sex-affective diversity and the building of equality based relationships.

Keywords: hegemonic couple pattern, hegemonic sexual pattern, Trap, alternative sex-affective pattern, gender violence

Índice

Introducción	1
1. Marco teórico	3
1.1. Perspectiva de género	3
1.2. La música <i>Trap</i> como herramienta social de transformación e instrumento de cambio.	4
1.2.1 Música como herramienta de socialización	4
1.2.2. <i>Trap</i>	5
1.3. La estructura de género	9
1.3.1. Patriarcado	9
1.3.2. Sistemas exo-género	11
1.3.3. La importancia del contexto en la construcción, contenido y prácticas de las relaciones de pareja	11
1.3.4. Interseccionalidad	12
1.4. Representación y características de género en el <i>Trap</i>	12
1.4.1. Sexo	12
1.4.2. Edad	12
1.4.3. Orientación sexual	13
1.4.4. Cuerpo y apariencia física	13
1.4.5. Sustantivos para nombrar tanto al hombre como a la mujer dentro de la relación sexo afectiva heterosexual	15
1.5. Arquetipos relacionales masculinos y femeninos	15
1.5.1. Arquetipos masculinos	16
1.5.2. Arquetipos femeninos	16
1.6. Relación entre los sexos	17
1.6.1. Amistad	17
1.6.2. Rivalidad	18
1.7. Modelos relacionales de pareja sexuales	18
1.7.1. Modelos sexo-afectivos	18
1.7.2. Modelo sexo-afectivo alternativo	29
1.8. Violencia de género	30
1.8.1. Concepto	30
1.8.2. Tipos de violencia	31
1.8.3. Dinámicas	32
1.8.4. Consecuencias	33
2. Objetivos e hipótesis	35
2.1. Objetivo general	35
2.2. Objetivos específicos	35
2.3. Hipótesis	35
3. Metodología	36
3.1. Herramientas metodológicas	37
3.1.1. Revisión bibliográfica	37
3.1.2. Análisis del discurso	37
3.2. Parrilla de análisis	40
3.2.1. Categorización de la parrilla	45
3.3. Selección de los/as cantantes a escuchar	46
3.4. Fases de la investigación	48

4. Análisis	49
4.1. Representación y características de género en las canciones y videoclips	50
4.1.1. Características generales de los/las cantantes, y de las personas que participan en los videos musicales	50
4.1.2. Sustantivos para nombrar tanto al hombre como a la mujer dentro de la relación sexo afectiva heterosexual	56
4.2. Arquetipos relacionales de las personas que aparecen en las canciones	57
4.2.1. Arquetipos relacionales masculinos y femeninos	57
4.3. Relaciones entre los sexos de las personas que aparecen en las canciones	59
4.3.1. Relaciones entre sexos	59
4.4. Modelos relacionales	61
4.4.1. Vinculación	61
4.4.2. Modelos sexo-afectivos	62
Conclusiones	69
Referencias	73

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación tiene como objetivo realizar un análisis, desde la perspectiva de género, los modelos relacionales y sexuales de pareja que aparecen en las canciones de *Trap* nacional más escuchadas desde 2010 hasta 2019. Utilizando para ello la metodología cualitativa, fundamentalmente el análisis del discurso.

La idea de esta investigación surge al pensar en la música como agente socializador y de posible transformación social. De entre todos los géneros musicales que existen el *Trap* ha sido escogido por ser un género muy actual, sobre el que todavía no hay muchos estudios, que está muy presente tanto en fiestas como en redes sociales y medios de comunicación, además de ser un género recurrente entre la población joven.

Dentro del *Trap* lo que se quiere analizar concretamente son los modelos relacionales y sexuales que se fomentan, ya que la hipótesis de la que se parte es que este género no promueve relaciones sanas ni respetuosas, las cuales pueden ser “copiadas” por las personas oyentes. Por lo que se pretende con esta investigación es problematizar, en el caso de que tengan lugar la promoción de desigualdades de género, para poder en otros trabajos posteriores abordar el impulso de relaciones basadas en la igualdad y en los cuidados.

Este Trabajo de Fin de Grado (TFG) ha sido estructurado en diferentes apartados todos ellos necesarios para alcanzar el objeto de la investigación:

El primero, es la introducción en la que se recoge la presentación del trabajo, así como su finalidad, justificación y estructura.

El segundo apartado es del marco teórico, el cual se ha construido a través principalmente de la revisión bibliográfica. En él, se contextualiza tanto el modelo de pareja y sexual hegemónico y sus consecuencias; como se abordarán otros modelos sexo afectivos alternativos. Además, dentro de este marco teórico se ha realizado un acercamiento teórico al *Trap*, sus representaciones y características de género.

El tercer apartado, es el relativo a los objetivos, tanto el general como los específicos, y a las hipótesis.

El cuarto apartado, recoge la metodología, principalmente cualitativa; así como la herramienta principal utilizada, además de la revisión bibliográfica, el análisis del discurso y su correspondiente parrilla de análisis, ya que, dado el objeto de estudio planteado, se ha considerado lo más adecuado.

El quinto apartado, hace referencia al análisis de las canciones y videoclips de las canciones de *Trap* seleccionadas.

El sexto apartado, es el relativo las conclusiones obtenidas a partir del análisis realizado.

El séptimo apartado y último, la bibliografía utilizada para la realización de todo el trabajo teórico y de análisis.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. Perspectiva de género

Cuando utilizamos el término perspectiva de género, hacemos referencia al enfoque teórico y metodológico que, a través de estudios académicos feministas. “Responde a la necesidad de abordar de manera integral [...] la sexualidad humana y sus implicaciones económicas, políticas, psicológicas, [relacionales] y culturales en la vida social e individual de las personas” (Consejo Nacional de población, 2000, p. 1).

A su vez, esto supone dos intervenciones claves para nuestra investigación: por un lado, cuestiona los estereotipos de género y los modelos sexo-afectivos, ayudando a entender y contextualizar a los hombres y mujeres en un sistema patriarcal. Y por otro, crea nuevos contenidos para conseguir un cambio en el imaginario de la sociedad en la búsqueda de la igualdad y la equidad. (Unicef, 2019).

La perspectiva de género tiene principalmente tres aplicaciones de interés en relación con el objeto de estudio de esta investigación:

- La primera, trata de visibilizar la estructura social existente que genera y fomenta desigualdades y relaciones de poder entre hombres y mujeres (dominación vs. Sumisión) (Unicef, 2017). Y así, como dice Gamba (2007), poder mostrar que estas relaciones son constructos sociohistóricos transversales y que se relacionan con otras características como son las de clase, etnia, edad, preferencia sexual y religión.
- La segunda, distinguir que una cosa es la diferencia sexual (sexo) y otra el imaginario que socialmente se construye con relación a dicha diferencia sexual (género).

“Todas las sociedades estructuran su vida y construyen su cultura en torno a la diferencia sexual. Esta diferencia anatómica se interpreta como una diferencia sustantiva que marcará el destino de las personas. Lo lógico, se piensa, es que, si las funciones biológicas son tan dispares, las demás características –morales, psíquicas– también lo habrán de ser” (Lamas, 1995, p. 5).

- La tercera y última, busca visibilizar la existencia de un modelo sexual y de pareja normativo, que establece no solo la heterosexualidad como hegemónica y

obligatoria; sino que al mismo tiempo excluye otras identidades, practicas, etc. sexuales y/o afectivas (Unicef, 2017).

Además de todo lo anteriormente señalado, cabe decir que la perspectiva de género no se centra específicamente en cuestiones asociadas a las mujeres, sino que principalmente aborda la existencia de una estructura social, así como las relaciones que dentro de la misma tiene lugar, entre hombres y mujeres. Por lo que toda la información que se obtiene con relación a dichas mujeres revela información sobre dichos hombres, ya que ambos interactúan en una misma realidad. Por todo ello, la situación de las mujeres no podría entenderse si no es en contraste con la de los hombres y viceversa (Novoa, 2012).

Pese a utilizar la perspectiva de género a la hora de llevar a cabo este trabajo se mantendrá el orden habitual a la hora de mencionar a “hombres” y “mujeres” mencionando primero a estos ya que en el en el *Trap* son los que más representación tienen.

1.2. La música *Trap* como herramienta social de transformación e instrumento de cambio

1.2.1. Música como herramienta de socialización

La música lleva presente en la vida de las personas años, siglos más bien. Esta no solo ha sido de gran importancia, sino que también ha sido influyente en las diferentes sociedades del mundo de diversas formas y maneras. Cada periodo histórico ha tenido un sonido característico que a lo largo del paso por diferentes culturas y lugares se han ido creando y mezclando diferentes sonidos. Además, va unida al ámbito social, económico, político y cultural de cada sociedad; siendo importante tener esto presente cuando se quiere saber: qué es lo que se quiere expresar a través de la música en una época concreta (Hormigos, y Cabello, 2004). En palabras de Franca Neto (2014) “la música como un fenómeno intrínseco al marco social, y en todo caso de ninguna cultura particular, sin rechazar el papel universal que cada cultura pueda añadir a la música” (p. 291).

La música en su relación con la cultura crea un hecho social innegable por varias razones, como ya explicaron Hormigos y Cabello (2004):

Los modelos relacionales y sexuales en las canciones de *Trap*.

- La música se ha ido creando y amoldando a lo largo de la historia a unos fines concretos en cuanto a la esfera pública.
- Como fenómeno cultural es creada por y para grupos que ocupan distintos papeles sociales en la relación a la música.
- La música va dirigida a un público en concreto al que se concibe como grupo social con gustos determinados que divergen en función de los rasgos culturales de la sociedad donde se encuentran.

Por todo esto se puede decir que la música tiene un carácter social inmerso en una cultura; siendo un producto social condicionado por el contexto.

La música no solo sirve para entretener, sino que, además, como dice Iturbe (2009) transmite mensajes y estos contribuyen a formar valores, ideas, sentimientos, etc. que entran y se quedan en la conciencia. Estos mensajes comunican de una forma directa describiendo la sociedad, expresando realidades sociales, costumbres, estilos de vida y cultura entendiendo así la música como acción humana dentro de la cultura (Hormigos, y Cabellos, 2004).

1.2.2. Trap

Todo género musical tiene una base cultural que justifica sus inicios por tanto es oportuno analizarla en relación con el momento histórico que atraviesa la sociedad (López, 2019). Recogiendo lo que dicen Hormigos y Cabello (2004):

“Para poder comprender un tipo de música concreto es necesario situarlo dentro del contexto cultural en el que ha sido creado, ya que la música no está constituida por un agregado de elementos, sino por procesos comunicativos que emergen de la propia cultura. La música tiene como finalidad la expresión y creación de sentimientos, también la transmisión de ideas y de una cierta concepción del mundo” (p. 260).

- ¿Qué es?

El *Trap* es un género musical considerada del “bajo mundo”. El nombre de este género proviene de aquellos lugares en donde se almacenan armas y drogas; siendo el contenido principal, la violencia en cuanto a dicho tráfico y consumo de drogas y al

ambiente callejero. También se suma a este contenido el sexo, principalmente asociado a la prostitución y el dinero (Platt, 2018):

“Productores musicales, cantantes y seguidores forman parte por lo general, de distintas marginalidades juveniles que encuentran puntos de identificación en una particular representación de esa situación, a partir de la exacerbación de posturas consumistas: consumo de drogas, pero también de ropa, de marcas exclusivas, de internet, de música, de imágenes y de cuerpos [...] el Trap desafía a replicar y representar -de manera abierta y por momentos ficcionalizada- la lógica capitalista” (Bravo, 2018, p. 1400).

La música *Trap*, para conseguir su particular ritmo, usa secuencias repetitivas obteniendo así ritmos pegadizos. Además, para su composición musical se ayuda de diferentes aparatos electrónicos como los sintetizadores (instrumento musical electrónico que imita el sonido de diferentes instrumentos musicales, junto a diversos efectos sonoros); cajas rítmicas (instrumento musical electrónico que permite componer, programar y reproducir patrones de ritmo); subgraves (altavoz diseñado para reproducir sonidos graves), etc. Con esto se consigue una estética oscura y triste (Saldaña, y Víbora Reyes, 2019).

Aunque el *Trap* sea un género musical, que como recoge Castro (2019).va más allá de la música, ya que tiene un contexto social y una actitud concreta ante este.

- Historia del *Trap*

El *Trap* surge en los 90 en las esferas marginales del sur de Estados Unidos, pero bebe de otros géneros musicales predecesores que según Simón López (2019) son:

Por un lado, el *Hip hop*, cuya época dorada se encuentra en los 90. Este género tiene un carácter reivindicativo, especialmente en cuanto a la segregación y al racismo, haciendo alusión constante al día a día de sus cantantes. Este género está anclado a “lo real”.

Por otro lado, nos encontramos con el *Gangsta rap*, que es una derivación más callejera del hip hop. En sus letras destacan temas marginales tales como la violencia, el narcotráfico y el proxenetismo. También hay un interés por “mantener lo real”, por ello muchos/as de los artistas que han sufrido dificultades a lo largo de su vida son

reconocidos/as como auténticos. Aunque comenzó en los 80, fue en los 90 cuando empezó a ser más comercial

Por último, tenemos el *Dirty south* es un estilo de ritmos llenos de vitalidad cuyas letras tratan generalmente sobre joyas coches lujosos y mujeres. Este obtuvo popularidad a finales de los 90. El *Hip Hop* se fue alejando de los grandes núcleos de producción (Los Ángeles y Nueva York), dejando así alcanzar las listas de éxitos a artistas procedentes de ciudades como Atlanta, Miami, Nueva Orleans o Memphis.

Todos estos géneros ayudaron al *Trap* a abrirse camino, género que surgió en Atlanta, y que tiene una gran influencia del *Dirty South* y música electrónica. Este género está enfocado en temas relacionados con las drogas, violencia y sexo.

Con el paso del tiempo se empezó a fusionar con diferentes géneros urbanos, distanciándose así del *Hip Hop* y consolidándose como nuevo género. Hay que destacar que, aproximadamente en 2010, es cuando este género empieza a tomar protagonismo.

A la hora de hablar del *Trap* en el Estado español hay dos cosas que destacar: por un lado, que la historia de su origen es diferente a la estadounidense y, por otro lado, que esta está relacionada con la crisis del 2007.

En el caso del *Trap* español, son importantes tal y como recoge Ernesto Castro (2019), tres géneros musicales previos:

El primero, el *Hip hop* que llegó a el Estado español en 1984, y que entró en crisis dos años más tarde por la falta de referencias musicales a nivel nacional.

El segundo, el *Rap* que hasta finales de los 90 no tuvo canciones españolas, ni referentes nacionales. Es en el año 1989 cuando sellos discográficos publicaron dos discos recopilatorios de la movida madrileña de hip hop y rap; lo que abrió el camino a que diferentes artistas crearan dentro del rap. Sin embargo, al año siguiente (1990), se censuraron letras de una canción de Jungles Kings y Mc Randy, provocando así que las discográficas dejaran de producir rap y se centraran en otros estilos musicales.

En 1992 cuando, en una discoteca que se utilizaba de refugio para personas migrantes, entraron disparando cuatro encapuchados. El rap español afín a la cultura negra se unió al movimiento antifascista sustituyendo su estética funk original por una más oscura y militar. A raíz de esta unión de autodefensa y marginalidad nació *Madrid, zona bruta*

(1994), considerado el primer disco auténticamente *callejero* en el Estado español. Esto marcó el camino de lo que ahora es la forma predominante del rap en el Estado español; contra la cual, según este autor, se ha revelado el *Trap*. Siendo este, un estilo que antepone las letras sobre la música, letras que tratan sobre cuestiones sociales o sobre el acto de rapear.

Frente a este rap de mensajes y virtuosismo lírico, a mediados de la década de los 2000 aparece en el Estado español el *Gangsta rap*, el tercer género musical a abordar. Además de diferenciarse del rap en las letras, para acabar con la monotonía del rap en directo añadieron strippers y modificaron el ritmo en sus canciones ralentizando la velocidad (usaban la misma velocidad que el *Dirty South* predecesor inmediato del *Trap*).

El *Gangsta Rap* trata del mundo de la compraventa de drogas desde la perspectiva del vendedor (a diferencia del *Trap* que habla desde el punto de vista del consumidor). En el Estado español hubo músicos/as que siguieron esta tendencia traduciendo, al castellano, los códigos callejeros., sonaba americano y utilizaban “spaninglis”.

En 2013 continúa el *Rap* virtuoso y el *Gangsta Rap*. Fue en este contexto cuando surgen los primeros grupos de *Trap*, que se diferenciaba con respecto: al rap, en que no pretendían representar modelos de virtud; y respecto al gangsta rap, en que la parte melódica y bailable de sus canciones no era solo la base instrumental, sino también la voz gracias al *auto-tune*. El auto-tune rompió con muchos moldes del rap virtuoso como la autenticidad, la sobriedad y la inteligibilidad. La voz se convirtió en un instrumento más de la canción, y la letra ya no tenía tanta importancia. El *Trap* surgió frente a la seriedad del rap y del gangsta rap con ironías objetivas, creando un lenguaje propio.

Como ya se ha dicho, el *Trap* apareció en 2013 en un contexto de crisis, el año más duro para la población joven, la cual es la que más se volcó con este género, ya que más de la mitad de las personas jóvenes estaban desempleadas.

En este contexto de deflación económica, el *Trap* se mostraba como una vía de escape para las y los más jóvenes. Las personas que escuchaban *Trap* se expresaban a través de las redes sociales y necesitaban algún vínculo identitario que utilizar como apoyo en este contexto de futuro inseguro. El *Trap* se convirtió en la metamúsica de la crisis, sobrepasó lo musical para penetrar en todas las esferas del debate público (López, 2019).

Los modelos relacionales y sexuales en las canciones de *Trap*.

- Momento actual con especial atención en el Estado español

Hoy en día el *Trap*, tanto estadounidense, latino y español, se ha convertido en unos de los géneros musicales representativos de una generación (generación millennial) con un fuerte alcance en todo el mundo (Saldaña y Víbora, 2019).

2017 fue el año dorado para el *Trap* ya que alcanzó su máxima expansión tanto en el Estado español como en el mundo. Actualmente, la música mainstream (música que está de moda) esta indudablemente influida por el *Trap* (López, 2019). Es por esto por lo que Castro, en una entrevista al culturplaza (2019), afirma que en el Estado español el *Trap* nace en 2013 y muere en 2019, se queda obsoleto, puesto que ha perdido su esencia. Este mismo, en su libro (2019), habla de la aparición del *Postrap*, un género que surgió una vez el *Trap* se convirtió en mainstream. El *Postrap* no es música que se hace frente a el *Trap* sino a partir y más allá de él. El *Postrap* surge cuando el *Trap* ya no es algo nuevo sino trivial. Esto es un canon sonoro a partir del cual artistas urbanos pueden explorar nuevos caminos musicales mezclando el *Trap* con diferentes estilos musicales.

1.3. La estructura de género

En este apartado abordaremos qué es el sistema sexo-género dentro de la macroestructura patriarcal y cómo esto ha afectado en las relaciones de las personas, objeto de esta investigación.

1.3.1. Patriarcado

El patriarcado es una de las estructuras de dominación y subordinación más antiguas arraigada en nuestra sociedad y en la organización de esta; y está cimentado en la desigual relación de poder entre hombres y mujeres, lo que favorece el dominio masculino cuyo agente casual fue la biología, elevada hasta la categoría política y económica (Arriazu, 2000).

Dentro de este hay dos conceptos claves para esta unidad didáctica que se deben de tener en cuenta: el contrato sexual y la heterosexualidad obligatoria.

- El contrato sexual

Para hablar del contrato sexual nos basaremos en los escritos de Carol Pateman (1995). Con el contrato sexual nos referimos a la exclusión política de las mujeres del concepto de sujeto social, lo que significa no solo la falta de capacidad para negociar las relaciones y las reglas que vitalmente deben seguir, sino que también obliga a la mitad de la población a someterse bajo el pacto masculino. Un pacto no pacífico acordado entre hombres para distribuirse el acceso al cuerpo femenino; el cual genera relaciones de dominación y subordinación pues se establece el derecho político de los hombres sobre las mujeres.

Así mismo, este contrato crea dos esferas: la del ámbito público y la del ámbito privado. El público es el que pertenece a los hombres y el privado a las mujeres, pero los hombres también abarcan este último. El ámbito privado es considerado “natural” pues en este se da el matrimonio, el sexo y la familia, siendo por ello por lo que no se considera necesario intervenir pues “existe en el estado de dicha naturaleza”. Sin embargo, este ámbito si es parte de la sociedad civil, pero como ya hemos dicho, queda apartado de esta y es considerada “irrelevante”.

- Heterosexualidad obligatoria

Según Fontenla (2008), la heterosexualidad obligatoria es un sistema de dominación hacia las mujeres dentro de la pareja, así como hacia las mujeres en general. Este sistema es indispensable para el sustento del patriarcado puesto que mantiene a los hombres y mujeres emparejados de una manera equilibrada.

Este equilibrio como bien dice Hernando (2012), se basa en la complementariedad de identidades con sus correspondientes funciones. Los hombres tienen la identidad de la individualidad dependiente mientras que las mujeres tienen la relacional. Es la identidad femenina la que garantiza el mantenimiento de los vínculos, los cuales los hombres no saben mantener, pero a su vez no pueden prescindir de ellos. Esto ha hecho que la heterosexualidad se convierta en obligatoria para así poder garantizar la complementariedad de ambas identidades.

1.3.2. *Sistema sexo-género*

El sistema sexo-género es un sistema social dinámico y relacional que socializa tanto a hombres como a mujeres. Este sistema jerarquiza en base al sexo biológico y lo que este significa social y culturalmente.

- Sexo

Con este término se designa las características y diferencias físicas, anatómicas y fisiológicas de mujeres y hombres (Esteban, 2009).

- Género

Construcción social y cultural de los comportamientos, actitudes y sentimientos de hombres y mujeres, los cuales se adquieren a través de un proceso individual y social en función al sexo de la persona. Entorno a esta construcción, se crea una jerarquización y ordenación en la sociedad de desigualdad en favor al género masculino (Esteban, 2009).

1.3.3. *La importancia del contexto en la construcción, contenido y prácticas de las relaciones de pareja*

Como ya hemos dicho, en función del sexo biológico estructuralmente se atribuyen diferentes identidades, competencias y autoridades a hombres y mujeres, dando lugar a desigualdades entre unos y otras. Dichas desigualdades no solo están a nivel social, sino que también se trasladan a las relaciones de pareja (Talego, Florido del Corral y Cantó, 2012).

Dichas relaciones de pareja, tal y como relata Esteban (2009) se construyen a través de procesos dinámicos donde se van creando y modificando, en función del contexto social. Esto es importante, ya que, con la implantación del sistema capitalista, se transforman elementos preexistentes y se generan otros nuevos y transgresores, buscando acomodar las relaciones humanas a los nuevos contextos sociales y económicos. Lo que supuso la transformación social de las relaciones, creando cambios en la vida económica, social, política, personal y relacional. Desembocando en “la cultura del amor romántico”, no solo legitimada, sino que además convertida en hegemónica (Iturbide, 2015).

1.3.4. *Interseccionalidad*

Tal y como dice Artigas (2018), la interseccionalidad es la suma de situaciones de desventaja social en alguna persona y/o colectivo unidas a variables de jerarquización social (edad, origen, clase social, diversidad funcional, etc.) que, inciden de forma directa en el aumento de la vulnerabilidad, creando desventajas en cuanto a sus oportunidades económicas, políticas y sociales. Esta unión de factores de discriminación en una misma persona y/o grupo supone, no solo experimentar las discriminaciones correspondientes a cada factor, sino que también da lugar a discriminaciones específicas. Un ejemplo de esto sería la discriminación que sufriría una mujer inmigrante y con discapacidad que es diferente y mayor, por ejemplo, a la que sufriría un hombre con las mismas características.

1.4. Representación y características de género en el *Trap*

La representación de género en el mundo de la música y más concretamente en el *Trap* (en relación con los/as cantantes y las personas que aparecen en los videoclips) es un elemento que analizar en esta investigación ya que esta es un reflejo del contexto social en el que vivimos. Para esta investigación se analizarán los factores de sexo, edad, orientación sexual y cuerpo y apariencia física.

1.4.1. *Sexo*

A lo largo de la historia y más concretamente de la historia musical las mujeres siempre han estado más invisibilizadas que los hombres durante siglos. Es en el siglo XX cuando la presencia de las mujeres en el ámbito musical ha empezado a ser notorio (Soler, 2016).

Actualmente en el Estado español el *Trap* cuenta con muchas *Traperas*. Sin embargo, entre estas las más famosas y escuchadas son un número reducido (Castro, 2019)

1.4.2. *Edad*

Se piensa que la música expresa y refleja identidades generacionales homogéneas haciendo de esta por ejemplo “música para jóvenes” o “música para adultos”. Esto no

es del todo cierto ya que los gustos son heterogéneos y no necesariamente dependen de la edad de las personas (Spataro, 2012).

Esto no solo pasa con las personas que escuchan música sino también con las que la crean ya que en el panorama musical nacional hay artistas de todas las edades produciendo todo tipo de géneros.

1.4.3. *Orientación sexual*

Sexo hacia el que una persona se siente atraída sexual, emocional y afectivamente. Dentro de la orientación sexual se pueden encontrarse diferentes deseos que van desde la completa atracción hacia personas del sexo opuesto (heterosexualidad), continuando por la atracción hacia ambos sexos (bisexualidad), hasta la atracción por personas del mismo sexo (homosexualidad) (Guardarrama y Alfonso, 2012).

1.4.4. *Cuerpo y apariencia física*

Tras haber visto que los hombres y las mujeres están socializados de formas diferentes se hablara de cómo afecta a las mujeres la apariencia física algo que a los hombres afecta en menor medida.

- *Cánones de belleza*

Los cánones de belleza como dice Cardona (2015), son un conjunto de criterios estéticos establecidos y aceptados por la mayoría de la sociedad. Estos van cambiando a lo largo del tiempo y también cambian según las culturas. En el caso actual de occidente el canon de belleza ideal en mujeres es la delgadez y a su vez estar atractiva y deseable. (Barros-Rodríguez, 2020). Mientras que el de los hombres son cuerpos delgados, atléticos o musculosos (Parejo, 2006).

Teniendo en cuenta que la sociedad es androcentrista se deduce que son los hombres, en su mayoría, quienes dirigen las grandes industrias como puede ser la industria de la belleza. Es por esto por lo que los cánones femeninos son creados desde la visión masculina, decidiendo ellos el ideal de belleza femenino a seguir (Barros-Rodríguez, 2020).

- Importancia del atractivo físico y sexual hegemónico

La belleza y el atractivo sexual en ocasiones se presenta como un recurso que tienen las mujeres. Si estas siguen y cumplen los cánones de belleza obtienen valor y beneficios a nivel social (Cardona, 2015). Este apartado se desarrollará más extensamente dentro de los requisitos del modelo hegemónico.

- Sexualización-hipersexualización

Ya desde que nacen, a las mujeres, se les crea la idea de que para conseguir éxito social hay que ser atractiva. Esto provoca que se le dé más importancia al físico que a otros aspectos hipersexualizando así el cuerpo de la mujer llegando a aceptar que ellas están para gustar a los hombres (Barros, 2020). Esta hipersexualización de las mujeres es un hecho social de gran importancia en el imaginario colectivo, así como en la estructura social (Bedia, 2015).

A raíz de esto se han creado mujeres que no son reconocidas en la sociedad patriarcal como sujetos, sino que se han convertido en objetos en un estado permanente de inseguridad en cuanto al físico (Cardona, 2015). Por ello las mujeres “crean” su cuerpo en función al agrado de los hombres por lo que la sexualidad es relevante en la representación de lo femenino (Bedia, 2015).

Esta imagen hipersexualizada de la mujer es incentivada por diferentes medios como lo son el cine, la televisión, la música (*Trap*)... “*envían continuamente mandatos socializadores a fin de reproducir un modelo de feminidad centrado en el atractivo físico y sexual*” (Bedia, 2015, p. 13).

Pero no solo la imagen de estas está hipersexualizada por su apariencia, sino que además a esto se une la forma de bailar y moverse, tema muy recurrente en el *Trap*. Dos bailes que destacar son el *twerking* y el *perreo*.

El *twerking* es un baile provocativo que consiste en la realización de movimientos de cadera de dentro afuera consiguiendo así el movimiento de culo al ritmo de la música y de forma continuada (Castellanos, 2015). Mientras que el *perreo* es un baile de dos donde principalmente se pone un hombre detrás de una mujer mientras ella mueve el culo. Es un baile que pretende imitar la postura sexual del “*perro*” (Ubilluz, 2005).

1.4.5. *Sustantivos para nombrar tanto al hombre como a la mujer dentro de la relación sexo afectiva heterosexual.*

Si consideramos que el tiempo necesario para que una lengua se modifique es un periodo de tiempo largo, es comprensible que en algún momento la lengua no evolucione junto a la sociedad (Ramos, 2015). Por ello es necesario reflexionar acerca de este desde la perspectiva de género ayudara no solo a evitar el uso sexista, sino que también a producir cambios en la percepción del significado de algunas palabras de forma más rápida (Ferrera, 2015).

En cuanto al género gramáticas de los sustantivos y adjetivos, una palabra no significa lo mismo cuando está en femenino que cuando lo está en masculino. Siendo en femenino algo negativo y en masculino algo positivo. Un ejemplo de esto sería la palabra “zorro” que significa que un hombre es astuto y “zorra” que denotaría que una mujer se ha acostado con muchos hombres (Wagner, 2018).

1.5. Arquetipos relacionales masculinos y femeninos

El término arquetipo aparece en la antigua Grecia en donde los griegos/as entendían el mundo en el que vivían a través de formas y categorías formando la realidad dándole orden y sentido (Imbriaco, 2009).

Estos han llegado hasta la actualidad y han arraigado en el inconsciente colectivo a través de los mitos en los cuales aparecían imágenes prototípicas tanto de los hombres como de las mujeres. Podría decirse que son los antecesores de los estereotipos (Guil,1999).

Los arquetipos han tenido y tienen un importante papel a la hora de la formación de la identidad de género ya que han ayudado a relacionar y diferenciar valores y características como buenas o malas y oponiendo a los sexos ya que sus características son contrarias. Lo masculino fue considerado lo bello, lo racional, lo dominador... mientras que lo femenino se consideró lo sensual, lo irracional... (Guil,1999).

Para este trabajo de investigación se hablará de diferentes arquetipos de hombres y mujeres que se pueden apreciar en las canciones de *Trap*.

1.5.1. *Arquetipos masculinos*

- *“Sad boy”*

Son hombres que un día lo pasaron mal o sufrieron por una mujer y desde entonces no confían ni en el amor ni en las mujeres. No quieren volver a sufrir por tanto dicen no tener sentimientos y que no van a volver a querer a una mujer. Lo único que les interesa de las mujeres es el sexo y así lo hacen saber (Herrera, 2018).

- *“Fuck boy”*

Estos tampoco buscan relaciones, solo sexo, son muy parecidos a los anteriores a diferencia de que estos no son tan sinceros a la hora de decir lo que buscan y pueden llegar a engañar a las mujeres con sentimientos falsos para obtener lo que quieren, sexo.

- *“Men in love”*

Hombres románticos y sensibles que incorporan rasgos tradicionalmente femeninos como lo son la capacidad para expresar sus sentimientos y no tienen miedo al compromiso (Iturbide, 2015).

1.5.2. *Arquetipos femeninos*

- *Caza fortunas*

Son mujeres que se aprovechan de los hombres para quitarles su dinero. Primero los conquistan y una vez se han gastado su dinero les dejan y buscan a otro para repetir el proceso.

- *Mujer objeto*

Son mujeres hipersexualizadas con cuerpos muy erotizados exhibidas como objetos de deseo sexual para los hombres. Su apariencia física es su único recurso y su belleza el único motor de impulso para la atracción sexual. Sirven únicamente para producir placer y satisfacción de los hombres (Iturbide, 2015).

- *“Bad bitch”*

Es un nuevo termino con el que se utiliza para nombrar a las mujeres que son “malas” las cuales no tienen sentimientos, son egoístas, frías, solo piensan en ellas y son promiscuas, utilizan a los hombres para calmar su deseo sexual. Para conseguir lo que se proponen en cuanto a los hombres, suelen utilizar su atractivo físico.

Este arquetipo sería “supuestamente” equiparable al de *Fuck boy* de los hombres, puesto que no se toma en cuenta la desigual posición estructural de las mujeres en comparación los hombres, ni tampoco los mandatos de género relacionales tanto para unas y como para otros. Esta idea de igualación tiene que ver con el denominado *falso velo de la igualdad* el cual crea una falsa idea de libre elección, pero en verdad estas elecciones están construyendo posiciones desiguales y reproduciendo la desigualdad patriarcal (Amigot, Iturbide, y Méndez, 2017).

Una vez vistos los arquetipos que se dan dentro de las relaciones se hablará de estas relaciones.

1.6. Relaciones entre los sexos

Entre las personas se pueden dar diferentes tipos de relaciones ya sean positivas como lo es la amistad o negativas como la rivalidad. Además, estas varían si se dan entre mujeres, entre hombres o entre hombres y mujeres. Las relaciones sexo afectivas serán tratada en el siguiente apartado.

1.6.1. Amistad

La amistad es un sentimiento de amor hacia otra persona, un amor recíproco. En esta relación destaca la sinceridad, la amabilidad y el respeto cuya base es la confianza. Hay un interés mutuo por procurarse bienestar. Es desinteresada (Sellés, 2008). Este amor a diferencia del amor de pareja no está tan valorado por la sociedad pese a que la amistad es necesaria para la sociabilidad de las personas además de ser un punto de apoyo en los momentos difíciles de la vida (Nascimento, 2015).

A la hora de hablar de amistad masculina podemos encontrar rasgos característicos que la diferencian de la amistad entre mujeres y de la amistad entre hombres y mujeres. La idealización de la virilidad entre los hombres hace que estos controlen su forma de demostrar amistad suprimiendo el contacto reduciendo el nivel de efusividad, no expresando emociones.... para así no parecer frágiles o menos masculinos. Esto en una amistad entre mujeres no pasa ya que la afectividad y las emociones están relacionadas con lo femenino y en la amistad entre hombres y mujeres estos aspectos no les hace parecer “homosexuales” (Nascimento, 2015).

1.6.2. Rivalidad

En las diferentes relaciones que se pueden dar entre hombres y entre mujeres la rivalidad es una característica que se suele dar. La rivalidad es entendida enfrentamiento, oposición competencia entre personas que aspiran a lo mismo. La rivalidad no es algo natural y tampoco es algo inevitable por tanto esta se puede evitar si se cambiasen los procesos de socialización (Alborch, 2011).

Esto es algo que sucede entre las mujeres y entre los hombres, pero no de la misma forma ni por las mismas aspiraciones.

La rivalidad de los hombres se da para alcanzar el poder hegemónico no solo sobre las mujeres, sino que también sobre otros hombres (Iturbide, 2015).

En cuanto a las mujeres se da exclusivamente frente a otras mujeres. Esta rivalidad se traduce en competencia por ocupar un lugar en el mundo (Alborch, 2011). Una de las áreas en las que más rivalidad se da es en la del amor, viéndose obligadas a competir por ser la más atractiva, la más deseable y la mejor (Iturbide, 2015).

1.7. Modelos relacionales de pareja y sexuales

1.7.1. Modelos sexo-afectivo

Una vez abordado el concepto de *perspectiva de género* y sus implicaciones en relación con el objeto de la investigación, a continuación, es necesario aproximarse a otro elemento clave en este trabajo, el modelo sexo-afectivo hegemónico y otros posibles “modelos” alternativos a este.

A lo largo de este apartado se hablará sobre la existencia de diferentes modelos sexo afectivos, y con especial hincapié en el hegemónico - requisitos, mitos, consecuencias y modelo sexual asociado-; pero además también se recogerán otros modelos denominados por las expertas “alternativos”.

- Modelo de relación de pareja hegemónico

El modelo de pareja hegemónico occidental, se construye tal y como lo conocemos actualmente, bajo el nacimiento de los estados modernos, es decir, enmarcado en una estructura socioeconómica e histórica concreta (Iturbide, 2015). Este modelo es un subsistema ideológico y político, que sirve al sistema principal (patriarcado), y se impone

Los modelos relacionales y sexuales en las canciones de *Trap*.

tanto cultural (con el denominado “amor romántico”) como legalmente. Por lo tanto, dicho subsistema, perpetúa dicho patriarcado (Sánchez, 2017).

- Amor romántico

El amor romántico occidental, ha sido asumido tanto social, cultural e históricamente como un sentimiento universal, eterno e inmutable (Pascual, 2016). A través de este sentimiento se idealiza y erotiza a la persona deseando la unión con ella y creando un espacio de intimidad y expectativas de futuro (Galarza y Távora, 2008).

Buscamos alcanzar dicha utopía romántica, la cual se presenta de forma ideal y deseable, pese a tener una “*gran carga machista, individualista y egoísta*” (Herrera, 2007, p. 12). Este amor romántico apoyándose en diferentes mitos perpetua el patriarcado promoviendo la desigualdad entre hombres y mujeres (Pascual, 2016), además de funcionar como mecanismo de control social (Herrera, 2007).

“A través del amor romántico se nos enseña a relacionarnos, a reprimir nuestra sexualidad y orientarla hacia una sola persona.” (Herrera, 2007, p. 12).

Este amor romántico o modelo de pareja hegemónico occidental tiene una serie de requisitos los cuales serán desarrollados de forma minuciosa a continuación:

- Requisitos del modelo de pareja hegemónico occidental

- La preeminencia de la pareja sobre otras relaciones, sobre otros “amores”:

En nuestras sociedades la pareja es una institución pilar, no sólo porque es el amor, entre todos los amores (filial, maternal, de amistad, a los propios valores, a una deidad, etc.), al que más importancia se le da; sino también porque que entorno a dicha pareja y dicho amor se crean leyes e influye tanto en la vida política como social (Esteban, 2011). Esto hace que se deje en un plano secundario todo lo que no sea amor de pareja como por ejemplo el amor familiar y la amistad (Marroquí, 2014).

Es por todo ello, por lo que, en nuestras sociedades, encontrar pareja pasa a ser algo “necesario”, y normativo. Cumpliendo así con el modelo socialmente establecido y las expectativas, también sociales, interiorizadas de forma “naturalizada”. Evidentemente de forma diferenciada entre hombres y mujeres (funciones, mandatos, objetivos de la relación de pareja, etc.). Ya que es en las mujeres donde esta “necesidad” de formar una

pareja es mayor puesto que son percibidas como incompletas y dependientes. Mientras que los hombres son vistos como completos e independientes (Esteban, 2011).

- La preeminencia La pareja debe ser heterosexual:

Cuando hablamos de parejas, la heterosexualidad es lo que predomina, privilegiando socialmente la orientación del deseo hacia personas del sexo contrario (hombres con mujeres o mujeres con hombres) puesto que socialmente se establece que esto es lo "normal y correcto" y así existe una complementariedad.

"la heterosexualidad como institución organiza las sociedades produciendo determinados modelos socioeconómicos, incluso cohesionando y rompiendo el propio sistema de organización sexo-genero" (Coscolluela, 2017, p. 198).

- Importancia del atractivo sexual:

La sexualidad en nuestras sociedades ha estado asociada a dos fenómenos que destaca Illouz (2012): por un lado, la legitimación normativa de la misma. Es decir, que esta se haya convertido en un valor social, que aumentan si se cumplen además ciertas características como son: tener determinados cuerpos que necesariamente tienen que cumplir con el canon estético (delgadez en ellas, fortaleza y músculos en ellos, por ejemplo), formas de movimiento (más delicadas en ellas, más rudos en ellos), prácticas sexuales, etc. que resultan, bajo el modelo, más atractivas que otras.

Por otro, el consumismo asociado a dicha sexualidad, ya que el atractivo sexual se establece dentro de una estructura económica y cultural concreta, que la fomenta (por ejemplo, las ventas asociadas a prácticas bondages tras el éxito del libro 50 sombras de Gray de E. L. James).

Esta sexualización no ha afectado de la misma manera a mujeres y a hombres ya que tanto unos como otros son socializados de manera diferente. esta socialización. También tiene rasgos específicos en relación con el atractivo sexual complementario entre unas y otros. Además, este atractivo sexual tiene un lugar importante en los criterios de elección de pareja a lo que podría denominarse "consumo de belleza", bajo el canon establecido (Illouz, 2012).

En las mujeres, la importancia del atractivo sexual es más visible, ya que hay más exigencias, tanto sociales como personales, derivando esto en su cosificación. Las

Los modelos relacionales y sexuales en las canciones de *Trap*.

mujeres desean despertar amor, *“empleando todo su esfuerzo en mejorar su aspecto – inspirar amor-, [...] nacidas para ser contempladas, pero no contemplativas”* (Fernández, 2019, p. 8-9).

- La elección de la persona adecuada:

La elección de la persona adecuada tiene lugar dentro de lo que se denomina el “mercado matrimonial”, en el que al igual que en otros mercados, tiene lugar una competición en la que entran en juego varios criterios como, por ejemplo: la clase social (estatus, riqueza, nivel educativo) criterio clave en el mantenimiento de grupos de cooptación (“matrimonios socialmente concertados”), pero también el atractivo. Es un campo de competición sobre distintos recursos tanto económicos, sociales como sexuales, que se adquieren a través de un mejor posicionamiento en las variables claves de jerarquización social (sexo, edad, clase social, renta, nivel de estudios, etc.). Son los hombres quienes mayoritariamente tienen más recursos; por la división sexual del trabajo donde gracias a esta obtienen más dinero, por la identidad de género que les otorga una mejor posición estructural y por tanto más poder y sexual los cuales pueden utilizar este recurso a diferencia de las mujeres a las que les denominarían malas mujeres si lo utilizarasen.

Por tanto, la tendencia de las mujeres como bien dice Herrera (2018), es encontrar a un hombre con más estatus y dinero que ellas puesto que por lo general, ellos pueden optar a puestos más altos y mejor remunerados y es una forma de salir de la pobreza o tener una vida más cómoda. Mientras que ellos buscan a mujeres más jóvenes con una belleza normativa.

Todo esto, además, se apoya en una serie de mitos que ayudan a perpetuar y fortalecer este modelo hegemónico de pareja.

▪ Mitos románticos

El modelo de relación amorosa romántica, además de las características y requisitos anteriormente recogidos para que este se considere como tal (heterosexual, duradero, en el que la monogamia y la fidelidad es básica, etc.), se construye además sobre una serie de mitos.

Según Coral Herrera (2007), un mito es una narración tradicional en donde se cuentan hechos y acciones ejemplares, estos son de interés puesto que explican aspectos de la vida social; además de apoyar y perpetuar el orden social establecido. También, dan y crean modelos de conductas y actitudes. Al mismo tiempo que son utilizados para socializar a los niños y niñas facilitando así, su integración en la sociedad.

En lo referido a los mitos románticos, estos están impregnados de ideología patriarcal; se basan en la división de roles sexuales y estereotipos de género que generan un ideal romántico alejado de la realidad vivenciada por mujeres y hombres en las parejas heterosexuales.

- El mito del amor como lo más importante en la vida de las personas

Este mito está estrechamente relacionado con la preeminencia de la pareja donde, como ya hemos dicho, esta es una aspiración ya que el amor es supuestamente “la única forma” de conseguir la felicidad, puesto que nos completa, nos salva (Iturbide, 2015).

- Mito del amor como algo espontáneo y que no requiere esfuerzo

Tenemos la idea de que el amor es algo espontáneo, que llega de repente y que no necesita esfuerzo, ni trabajo. Además, pensamos que todas las personas saben amar de forma natural, sin necesidad de aprender a hacerlo, pese a que esto, es como cualquier adquisición de competencias o habilidades, necesario. (Iturbide, 2015).

- Mito del libre albedrío

Cuando hablamos del libre albedrío y, de acuerdo con lo que dice Vagalume (2017), en la elección de pareja hacemos referencia a la creencia de que nuestros sentimientos de amor son “libres” y por tanto no estructuralmente condicionados; además de que no se ven influidos por ningún elemento externo (biológico, psicológico o social); ya que son íntimos y nacen de nuestra voluntad.

Aceptar esto supone no reconocer la realidad de que si existen condicionantes tanto externos como internos por los cuales tendemos a enamorarnos de personas con nuestras mismas características como lo son la clase social, el origen o la edad (Ferrer, Bosch y Navarro, 2010).

- Mito de la perdurabilidad

Este mito va de la mano al del “amor eterno”, el amor “para toda la vida”. Además, de que dicho amor, debe ser pasional, todo el tiempo que dure la relación (Vagalume, 2017); pese a que las relaciones, no solo no duran “para siempre”, sino que dicha pasión, con el paso del tiempo se va adaptando a la relación, incluso llega a desaparecer, transformándose en otra cosa (Marroquí, 2014).

- Mito de la omnipotencia del amor “el amor todo lo puede”

El amor, supuestamente, nos cambia la vida, nos libera, nos salva (Herrera, 2018). Es decir, es un instrumento clave, ya que no solo triunfa sobre las adversidades, sino que nos hace “mejores personas”. Además, se le supone ser un motor muy importante de cambio “por amor”: cambio yo misma/o porque estoy enamorada/o, cambio para que me quieran más, cambio a la otra persona para así poder quererla (Iturbide, 2015).

Pese a ello, no puede obviarse, que tal y como recogen algunas autoras como Herrera (2018), en ocasiones esta idea del amor como omnipotente, puede llegar a dar lugar a que la interiorización de dicho mito nos mantenga pasivas, dependientes y a la espera ya que el cambio va a llegar sin que nos tengamos que esforzar.

- Mito del amor incondicional

Este mito se asocia a varias creencias, dos principalmente: por un lado, que, en las relaciones de pareja, la otra persona tiene que amarte “sin requisitos, ni condiciones”, como lo haría en su constructo patriarcal “una madre”, que sería el amor más asociado al término de “incondicionalidad”. Por otro lado, este amor incondicional también da por hecho, que la otra persona tiene que querernos de la misma forma en la que la queremos, con la misma intensidad, bajo los mismos criterios, etc. (Iturbide, 2015).

- Mito del amor asociado al sufrimiento y el sacrificio

El mito del amor asociado al sufrimiento y sacrificio, parte de la premisa de que dicho dolor es algo inevitable y necesario (Iturbide, 2015). Mito que, además, posibilita binomios contradictorios como dañar a la pareja a la par que amarla; lo que legitima según Marroquí (2014), los comportamientos violentos por amor.

- Mito de la pareja como algo esencial y obligatorio

Unido al mito anterior está el de la pareja como algo esencial y obligatorio, en la mayoría de las culturas; lo que hace que socialmente tenerla sea algo “necesario”, suponiendo un mandato para todas las personas, incluso para aquellas que no “cumplen” este fin de tener pareja o no lo desean (Marroquí, 2014).

- Mito de la media naranja

El mito de la media naranja está relacionado con la búsqueda del alma gemela (Marroquí, 2014). Como señala Ruiz (2016), la idea principal es que las personas estamos incompletas y pasamos gran parte de nuestra vida buscando a aquella “media naranja” que nos completará y de la cual no queremos separarnos puesto que somos dependientes, a la par que complementarias.

- Exclusividad

“El amor tan solo puede sentirse por una persona al mismo tiempo.” (Vagalume, 2017, p 20).

- Solo hay un amor en la vida

En relación con el mito anterior tenemos este mito basado en la creencia de que solo se llega a amar “de verdad” una vez en la vida (Ruiz, 2016).

Tanto la construcción social modélica de las relaciones de pareja (modelo hegemónico), así como los mitos románticos generan importantes situaciones de frustración y sufrimiento por no poder llegar al cumplimiento de los mismos, pues la realidad es mucho más amplia y variada, así como las formas y estructuras cómo las personas nos relacionamos. Además, de que tienen una serie de consecuencias que desarrollaremos en el siguiente apartado.

- Consecuencias del modelo de pareja hegemónico

Este modelo amoroso basado en la idea del “amor romántico”, nos ofrece una imagen mágica de estabilidad, felicidad, llena de promesas de cambio, etc. (Herrera, 2017). Pero la realidad es muy diferente a este:

Primero, como ya se ha recogido en anteriores apartados, colabora en el mantenimiento de las desigualdades de género; además de generar malestares en las personas al tener

que moverse dentro de unos parámetros socialmente establecidos, que no recogen la diversidad existente. Sin embargo, esto se nos presenta como algo socialmente “deseable” y a la vez alcanzable (Iturbide, 2015).

“El amor es un potente mecanismo de control social y político que sirve para que todos y todas adoptemos voluntariamente un estilo de vida basado en la desigualdad [...]” (Herrera, 2017, p 128).

Segundo, este amor juega un papel importante dentro del patriarcado ya que este modelo de pareja genera “familias tradicionales”, que a su vez son las que, estructuralmente, mantienen el sistema. Antes, años atrás, porque ellos trabajaban remuneradamente y ellas se quedaban en casa (antigua división sexual del trabajo); hoy en día, porque ellos siguen trabajando remuneradamente y ellas hacen la doble jornada (trabajar dentro y fuera del hogar: no remunerado vs. remunerado). Las parejas son piezas indispensables en las estructuras: económica capitalista y social patriarcal.

Tercero, además, las autoras consideran que al centrarnos en esta utopía individualista deriva en otras cuatro consecuencias principalmente:

1. Por un lado, nos alejamos de cualquier utopía social de cambio y mejora (Herrera, 2018): *“Mucho romanticismo en nuestra cultura, pero poco amor”* (Herrera, 2017, p. 131).
2. Por otro, obliga a la competencia entre mujeres por el bien socialmente deseable “el hombre”: *“El patriarcado nos quiere entretenidas en la utopía romántica, rivalizando con las demás por enamorar al macho alfa de la manada y soñando con el príncipe azul”* (Herrera, 2018, p. 24).
3. La búsqueda de la pareja no afecta de igual medida a los hombres y a las mujeres. Como plantea Lagarde (2001), en nuestra cultura el amor y el encontrar pareja es más importante para las mujeres que para los hombres, ya que es algo determinante en la identidad de género de las mujeres: *“Las mujeres hemos sido configuradas socialmente para el amor, hemos sido construidas por una cultura que coloca el amor en el centro de nuestra identidad”* (Lagarde, 2001, p.13).
4. A lo que se une la anteriormente recogida, heterosexualidad obligatoria, que es otro de los requisitos del modelo de pareja hegemónico, y como expresa

Cosculluela (2017) invisibiliza y censura a personas con una orientación sexual diferente a esta, generando sufrimiento.

Por último, otra de las consecuencias de este modelo es la violencia de género de la cual ya hemos hablado.

Por todo esto, es necesario *deconstruir el modelo amoroso hegemónico*, acabar con las desigualdades de género, con los mandatos de género, romper las estructuras de dependencia (Herrera, 2018) y crear nuevas formas de relacionarnos. En este sentido, Coral Herrera (2018) propone el amor compañero. Es un amor cuyos pilares son la solidaridad, empatía, respeto, ternura y cuidados y su base es la igualdad de derechos. Es la unión libre de dos personas para compartir su vida mientras dure su amor, se vive en el aquí y ahora y se disfruta como se disfruta de la amistad. Una vez este amor compañero se acaba, tras la ruptura, sigue quedando amor.

- Modelo sexual hegemónico

Este modelo sexual hegemónico es un modelo sexual que, supuestamente se acerca a las necesidades tanto de hombres como de mujeres, en verdad responde y representa a las necesidades del modelo masculino patriarcal, dirigido al placer de los hombres (Bilgune feminista, 2016). Además, este modelo relaciona la sexualidad masculina a las necesidades biológicas, fállicas y los impulsos, mientras que a la femenina la relaciona con lo emocional y afectivo (Bilgune feminista, 2016).

El modelo sexual hegemónico occidental tiene una serie de características las cuales desarrollaremos a continuación:

- Heterosexual

Al igual que como se ha visto en el modelo de pareja hegemónico, la heterosexualidad es lo que predomina también en el modelo sexual hegemónico, son más legítimas las prácticas sexuales heterosexuales.

- Genitalidad

La parte del cuerpo que más importancia cobra a la hora de mantener relaciones sexuales son los genitales, quedando en un segundo plano las demás (Bilgune feminista, 2016). Además, el sexo es falocéntrico está centrado en el falo del hombre (Rebels,

2018). Es por esto por lo que la penetración se supone “la culminación” de una relación sexual sin tener en cuenta otras formas de tener placer.

– Cuantitativo

A través de la cantidad de encuentros sexuales que los hombres tienen se va obteniendo experiencia y “mayor valor” sexual, siendo por ello por lo que se le da importancia al tener muchas relaciones sexuales y si es posible tenerlas con diferentes personas. En el caso de las mujeres esto no es así, ya que mantener relaciones sexuales con “muchas personas” hace que se las considere o tilde de “putas, fáciles, etc.”, sin embargo, en los varones este valor asociado a la acumulación de relaciones sexuales no importa si son o no de calidad, les otorga cierto valor sobre todo en la competición con otros hombres, no tanto en relación con las mujeres (Iturbide, 2015).

Esta acumulación de encuentros sexuales se lleva a cabo a través de los campos sexuales. El campo sexual es el espacio social donde la sexualidad pasa a ser un espacio de la búsqueda de pareja, en el que los hombres y las mujeres cuentan con una serie de recursos para conseguir la pareja buscada. Las mujeres y hombres cuentan con desiguales recursos a la hora de encontrar pareja (Illouz, 2012).

Estrategias sexuales en los hombres: Acumular experiencias sexuales con diferentes mujeres y que estas sean recreativas y seriales, separando de estas sentimiento, amor y matrimonio (Iturbide, 2015).

Estrategias sexuales en las mujeres: sexualidad supeditada a la reproducción matrimonio y dominio emocional. Esto provoca que las mujeres necesiten cierto grado de compromiso antes de mantener relaciones sexuales y si no es así son tildadas de “malas mujeres” (Iturbide, 2015).

Esto provoca que los varones son los que más acumulan más recursos por lo que tiene más poder mientras que las mujeres acumulan así menos experiencias lo que desemboca en la falta de poder por la menor acumulación de recursos (Illouz, 2012).

– La existencia de una sexualidad femenina basada en el obligado despertar del deseo en los otros

De acuerdo con Simón (2008), la exposición del cuerpo joven para despertar el deseo en todos los hombres y a su vez conseguir felicidad agrado del propio cuerpo. Este está

heterodesignado para provocar deseo y aprobación especialmente en hombres. Colocando a las mujeres como objetos sexuales, siendo ellas también participes en esta sexualización atraídas por imágenes supersexualizadas que ofrecen los diferentes medios como puede ser el *Trap*.

Este apartado está muy relacionado con el de la importancia del atractivo sexual en el modelo de pareja hegemónico.

- Consecuencias del modelo sexual hegemónico

Este modelo sexual, que como ya se ha dicho antes, es modelo de sexualidad que en realidad es masculino pero que se promueve a las mujeres. tiene diferentes consecuencias

Primera, la sexualidad está socialmente regulada e influenciada a pesar de ser considerada como un asunto privado en donde las personas tienen “libertad de elección”. Además, la sexualidad es social y está marcada por los condicionantes de su contexto (Iturbide, 2015).

Segunda, la práctica del sexo heteronormativo cumple y reproduce estructuras sociales y culturales. Mantiene la desigualdad entre hombres y mujeres, ya que es una práctica institucionalizada. Este modelo perjudica tanto a mujeres como a hombres (Iturbide, 2015).

Tercera, El sexo femenino sigue siendo tabú, las mujeres no tienen la misma libertad que los hombres, ya que hay un contexto que reprime y separa entre “buenas” y “malas”. Se las critica sobre todo por practicarlo, pero también por no hacerlo (Vagalume, 2017). Teniendo en cuenta esta situación las mujeres pueden optar por tres opciones diferentes:

- Imitar a los varones: acercamiento a las preferencias sexuales de los hombres
- que favorece el cumplimiento del deseo sexual masculino (Vagalume, 2017).
- Aceptar el sistema: jugar en el campo sexual del mercado matrimonial obteniendo así menos recursos ya que las prácticas sexuales están asociadas al amor y fuera de este son juzgadas (Illouz, 2012).

- Conseguir un desapego propio: es decir negociar con una misma qué es lo que se quiere, cómo se quiere, con quién se quiere... lo que supone mejorar la relación con una misma, y también negociar los criterios relacionales con “el/los otro/s” para disfrutar más con la relación.

Por último, los hombres, para mostrar su masculinidad, tienen que demostrar constantemente que son mejores que los demás, gana quien más experiencias tenga y quien no las tiene, mentirá o perderá estatus. Además, este modelo dificulta crear vínculos afectivos. La educación patriarcal enseña a los hombres a separar el sexo de lo afectivo dificultando el acercamiento e interés de los hombres por las mujeres, para así no mostrar vulnerabilidad (Herrera, 2018).

Por tanto, como plantea Vagalume (2017) es de vital importancia darles un nuevo significado a las relaciones sexuales para acabar con la desigualdad de estas. Además, en las relaciones sexuales ya sean afectivas como no, es necesario buscar el beneficio de ambas partes a través de la comunicación, emociones, sentimientos, etc.

1.7.2. Modelos sexo-afectivo alternativo

Al margen del modelo hegemónico o incluso en coexistencia con este, tiene lugar diferentes modelos de pareja y/o sexuales denominados “alternativos”. Estos apuestan por la ruptura de la monogamia y por construir algo nuevo en donde poder amar de forma diversa y a la diversidad. Romper la monogamia socialmente obligatoria en el modelo hegemónico occidental, no acaba con el amor, ya que este ni empieza ni acaba obligatoriamente en pareja (Vasallo, 2017).

En este apartado expondremos diferentes alternativas amorosas que se dan en mayor o menor medida en nuestra sociedad.

- Amor libre

Se basa en tres aspectos recogidos por Iturbide (2015):

El primero es la libertad como objetivo del acuerdo amoroso, donde además de salvaguardar la libertad personal hay una responsabilidad de cuidar y conservar la ajena.

“El segundo, la negación de la existencia del binomio sufrimiento – amor en sí mismo y como único posible en las relaciones de emparejamiento.” (Iturbide, 2015, p 245).

Y el tercero, el reconocimiento de la diversidad sexual.

- Poliamores

El poliamor como explica Aldana (2018), es una forma de relacionarse contraria al modelo hegemónico de pareja. Consisten en el establecimiento de varias relaciones a la vez, ya que se puede amar a diferentes personas al mismo tiempo de forma “*consensuada, ética, responsable, honesta y no-posesiva*” (Aldana, 2018, p. 188).

Dentro de este poliamor hay tres subtipos, los cuales Miguel Ayuso (2017) nombra:

- Poliamor jerárquico

En este nos encontramos una relación afectivo-sexual principal y el resto de las relaciones giran en torno a esta.

- Poliamor no jerárquico

No existe una relación principal, no existen privilegios entre las distintas relaciones.

- Anarquía relacional

No hay jerarquía entre las personas con las que te relacionas, ya sea de forma romántica o no. No hay exclusividad en las relaciones románticas ni tampoco en el sexo.

Una vez vistos los diferentes modelos relacionales y sexuales, hablaremos de la violencia de género como una de las consecuencias del modelo de pareja heterosexual a destacar.

1.8. Violencia de género

1.8.1. Concepto

Como señala Fiol (2000), la violencia de género es un tipo de violencia ejercida contra las mujeres por el hecho de serlo y que tiene como resultado un daño o sufrimiento tanto físico, psicológico y/o sexual.

La violencia de género tiene un contexto social, cuya base son las desigualdades de género. Estas desigualdades las sustenta una socialización diferencial entre hombres y mujeres en la cual las mujeres son las que se encuentran en una peor posición. Además, dicha socialización sigue manteniéndose generación en generación, pero adaptándose al contexto en el que se encuentra. Al mismo tiempo la utopía romántica se torna como

Los modelos relacionales y sexuales en las canciones de *Trap*.

un instrumento imprescindible a la hora de convertir comportamientos de dominación estructural en algo deseable (Asociación Colectivo Alaiz, 2017).

Esta violencia es compleja ya que en ella influyen elementos estructurales, sociales e individuales (Iturbide, 2015). Además, esta violencia es transversal ya que la pueden sufrir todas las mujeres (Asociación Colectivo Alaiz, 2017).

1.8.2. Tipos de violencia

Entre los tipos más destacados de violencia de género se recogen los siguientes, y con relación a esta investigación son preferentes:

- La violencia simbólica

A través de esta violencia los grupos dominantes imponen sus saberes y valores otorgándoles una validez universal y a su vez deslegitimando los de los grupos subordinados. (Bourdieu, 2002). En consecuencia, se crean y perpetúan desigualdades que no son percibidas como tales y son aceptadas socialmente. (Fernández, 2005). Además, este tipo de violencia naturaliza y normaliza la inferioridad de las mujeres su desigualdad y por tanto la violencia de género (Ruth, 2015).

Un ejemplo de esto sería la violencia que se ejerce sobre todo aquello que simboliza lo femenino (valores como empatía y solidaridad, actividades como cuidados, tareas domésticas) (Bourdieu, 2002).

- La violencia psicológica

Con esta hacemos alusión a acciones y comportamientos que están dirigidos a hacer daño a nivel subjetivo (insultos, humillaciones, desprecios, etc.) produciendo desvaloración, sufrimiento y generando desconcierto e inseguridad (Larrosa, 2010).

Este tipo de violencia es la primera que aparece en las relaciones de pareja, es la más común y a la vez la menos visible, ya que la misma está altamente naturalizada.

- La violencia social

Es un proceso en el cual las mujeres que sufren violencia son separadas de sus vínculos familiares y sociales por parte del agresor limitando así sus redes de apoyo (familia, amigos, vecinos, ...). Es un proceso de aislamiento el cual aumenta la vulnerabilidad de estas mujeres (Asociación Colectivo Alaiz, 2017).

- La violencia sexual

Está relacionada con todas aquellas conductas sexuales no consentidas ni deseadas tales como abusos, acoso, violaciones, tocamientos, etc. Ramos, Saltijeral, Romero, Caballero y Martínez (2001), explican que esta violencia es ejercida mayoritariamente por hombres cercanos a la mujer, sin olvidarse de los casos llevados por desconocidos. Esta situación sumada al contexto sociocultural que normaliza y minimiza esta violencia provoca que algunas mujeres que la han sufrido no la identifiquen como tal.

- La violencia física

Dentro de este tipo de violencia encontramos, heridas, golpes, escupitajos, tortazos, ... Esta es la más fácil de reconocer (Asociación Colectivo Alaiz, 2017).

- La violencia económica

Hace alusión a toda acción de la persona agresora enfocados a limitar, controlar o impedir el uso o ganancia de dinero (impidiéndole trabajar de forma remunerada) o de recursos necesarios para el bienestar físico o psicológico de manera intencionada y no justificada legamente (López, 2017).

- Femicidio

Asesinato de mujeres por razones de género, sexismo u odio hacia estas (Laurenzo, 2012).

1.8.3. Dinámicas

Dentro de las relaciones de violencia que tiene lugar en la pareja, entendida esta como la violencia que ejerce el hombre hacia la que es o fue su esposa o mujer con la que ha tenido relaciones similares de afectividad, ya sea con o sin convivencia, tiene lugar diferentes dinámicas, que fomentan la permanencia dentro de relaciones violentas y dentro de las que destacan principalmente tres:

- Circulo de la violencia

la violencia contra las mujeres tiende a presentarse de una forma cíclica alternando tres etapas en las que se dan diferentes situaciones (Asociación Colectivo Alaiz, 2017). Gómez, Hormigos y Perelló (2019) explican estas etapas:

- Acumulación de tensión:

En esta etapa se puede ya percibir futuras situaciones violencia física.

Los modelos relacionales y sexuales en las canciones de *Trap*.

- **Violencia:**

Es aquí cuando el agresor lleva a cabo actos de violencia, como puede ser el uso de violencia provocando lesiones o daños físicos en la mujer, o violencia sexual a través de chantajes, amenazas o similares.

- **Luna de miel:**

Es aquí donde el agresor muestra arrepentimiento y se dan periodos de afecto o reconquista.

- **Fomento del miedo a la soledad**

La violencia de género se apoya en la necesidad estructural de las mujeres de ser amadas. En muchos casos se mantienen en la relación violenta por el miedo a la soledad en la que han sido socializadas. El maltrato se articula sobre el fomento de ese miedo a la soledad para que las mujeres no abandonen la relación. (Asociación Colectivo Alaiz, 2017).

- **Dinámica relativa a la utopía romántica**

El modelo y ejercicio amoroso actual, en cuanto a la idealización del amor de pareja busca crear aspiraciones sobre encontrar en la pareja el complemento necesario para completarnos. Dicho modelo crea en las mujeres una dependencia relacional estructural, lo que dificulta la salida de las mujeres de una relación de violencia. (Asociación Colectivo Alaiz, 2017).

1.8.4. Consecuencias

La violencia de género tiene numerosas consecuencias que afectan en todas las áreas vitales de las mujeres como lo son el ámbito social, subjetivo, personal, etc.

- **Daños psicológicos:**

Como son la depresión o síntomas depresivos, ansiedad, baja autoestima, estrés, cambios en la personalidad incluso ideas de suicidio (Rico, 1996).

- **Sociales:**

Deterioro o pérdida de redes sociales y/o familiares (Asociación Colectivo Alaiz, 2017).

- Daños físicos:

Como pueden ser fracturas, quemaduras, hematomas, heridas, dolores de cabeza, invalidez temporal o permanente, problemas ginecológicos, etc. (Rico, 1996).

2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

2.1. Objetivo general

Analizar, desde una perspectiva de género, los modelos relacionales y sexuales de pareja que aparecen en las canciones de *Trap* nacional más escuchadas desde 2010 hasta 2019, para cuestionar el modelaje hegemónico y sus consecuencias en el caso de que este exista; y poder así, y en posteriores trabajos, fomentar la diversidad sexo-afectiva y la construcción de relaciones basadas en la igualdad y cuidados.

2.2. Objetivos específicos

- Estudiar los modelos relacionales y sexuales que aparecen en las canciones de *Trap*, tanto en las letras como en los videoclips, conociendo así las características de estos, para ver si predomina el modelo hegemónico o no.
- Analizar qué consecuencias puede tener el modelo hegemónico en las relaciones de pareja y/o las relaciones sexuales.
- Observar si existen buenas prácticas dentro del *Trap* respecto a la presencia y fomento de otros modelos y/o prácticas sexo-afectivas.

2.3. Hipótesis

1. El *Trap* es un género mayoritariamente masculinizado
2. En la mayoría de las canciones de *Trap* el modelo de relación y sexual que aparecen es el heterosexual hegemónico.
3. Canciones en las que se puede encontrar diversidad en los modelos de relaciones y sexuales son menos populares y por tanto son menos escuchadas y tienen menos impacto.
4. El papel principal de las mujeres en el *Trap* es el de estar representadas como meros objetos sexuales.

3. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo este trabajo de investigación y cumplir con el objetivo de analizar con perspectiva de género los modelos relacionales y sexuales de pareja que aparecen en las canciones *Trap* y sus videoclips, y ver si estos siguen el modelo hegemónico sexo afectivo o si al contrario rompen con este, y qué consecuencias puede tener lo uno u lo otro; se utilizará la metodología cualitativa. Además, de diferentes herramientas metodológicas como son la revisión bibliográfica y el análisis del discurso (análisis del discurso y estrategia discursiva); que se complementarán entre sí, obteniendo de esta manera resultados más completos y complejos.

Por metodología cualitativa se entiende, como bien dice Binda (2013), aquella metodología que muestra y comprende diferentes sucesos, ya que proporcionan una mayor comprensión de los motivos que generan la acción de las personas y como esto conforma simbólicamente la realidad.

Esta es utilizada a la hora de estudiar fenómenos los cuales, únicamente con técnicas cuantitativas, no se podrían comprender (Binda, 2013) *“puesto que la misma supone no sólo un análisis de la configuración simbólica de la realidad, sino que, además, pone el foco en la irreductibilidad de las características de dicha realidad a elementos cuantitativos.* (Iturbide, 2015, p. 305). Esto es así ya que estas técnicas son explicativas y exploratorias y son más abiertas y flexibles. Por tanto, los datos conseguidos son ricos y amplios. Además, es aplicable a fenómenos cambiantes o que permanecen en el tiempo (Binda, 2013).

Cuando aplicamos estas técnicas lo que conseguimos es generar teorías a través de las cuales podremos comprender realidades sociales (contextos) y los procesos que tienen lugar dentro de ella (sucesos). Estas también ayudan a ver la unión entre hechos y acciones y conocer la interpretación de las personas sobre esta interacción y sobre la interacción de estas con su contexto (Binda, 2013).

Es por esto, por lo que esta metodología se ha considerado imprescindible para el objetivo de este trabajo de fin de grado, ya que permite analizar los discursos y los significados simbólicos de la realidad que se encuentran plasmados en las canciones de *Trap* en cuanto a los modelos relacionales y sexuales de pareja.

3.1. Herramientas metodológicas

3.1.1. *Revisión bibliográfica*

La revisión bibliográfica, dentro de los proyectos de investigación, es un proceso metodológico por el que se seleccionan diferentes documentos a cerca de un tema concreto (revistas, investigaciones, etc.) sobre el objeto de estudio planteado. Este proceso tiene como fin encontrar toda aquella información necesaria con relación al proyecto de investigación (Gálvez, 2002); permitiendo así, cumplir con el objetivo de profundizar en el saber y construir conocimiento (Molina, 2015).

La revisión bibliográfica es necesaria, no solo para aproximarse al objeto de estudio, como se ha recogido previamente, sino también para la construcción del marco teórico y la metodología y para llevar a cabo el análisis de los resultados y las conclusiones (Iturbide, 2015)

La revisión bibliográfica ha sido un requisito indispensable para desarrollar este Trabajo Fin de Grado, ya que ha permitido obtener información sobre el tema objeto de estudio. Para ello, se han buscado y leído diferentes artículos, libros, investigaciones, etc. clave. Toda esta información recogida a lo largo del trabajo ha permitido llevar a cabo todos los apartados de esta investigación, tales como el marco teórico la metodología con su parrilla de análisis, los resultados, las conclusiones, y los anexos.

3.1.2. *Análisis del discurso*

El análisis del discurso *“es una perspectiva de análisis interdisciplinar que estudia las producciones textuales en relación con su contexto y su función subjetiva y social.”* (Amigot, Iturbide, y Méndez, 2017, p. 67) a través de la cual se construyen sentidos y significados de la realidad. Además, este análisis tiene una importante capacidad heurística, esto quiere decir que es una buena herramienta a la hora de descubrir o crear conocimiento (Santander, 2011).

Es decir, dicho análisis del discurso estudia la relación entre texto, contexto y su función subjetiva y social. Lo que supone, tratar de conocer a través de los textos, el efecto que tiene en el contexto y en la reproducción o transformación de realidades sociales (Urra, Muñoz y Peña, 2013).

El análisis del discurso en este trabajo ha sido empleado para analizar las canciones y videoclips de *Trap*; ya que como dice Santander (2011), los discursos no necesariamente son el reflejo de la realidad, sino que estos son síntomas de esta. Por ello gracias a esta herramienta se podrá ver qué se dice y cómo se dice en respecto a las relaciones sexo afectivas. Ver si estas están influidas por el modelo hegemónico de pareja o si por el contrario en ellas aparecen alternativas amorosas. Para conseguir esto se utilizarán dos técnicas de análisis: el denominado *análisis de contenido* (qué se dice) y *las estrategias discursivas* (cómo se dice).

- **Análisis de contenido**

El análisis de contenido es una técnica de investigación interpretativa de textos (escritos, grabados, filmados, etc.) (Abela, 2002); que tiene como finalidad, analizar los mensajes de estos (Iturbide, 2015) para conocer los diferentes aspectos y fenómenos de la vida social (Abela, 2002).

Este análisis es utilizado para descomponer los textos en diferentes categorías, cuyo contenido sea relevante, para su posterior análisis (Ruiz, 2009). Es distintivo en esta herramienta de análisis, el hecho de que *“se trata de una técnica que combina intrínsecamente, y de ahí su complejidad, la observación y producción de los datos, y la interpretación o análisis de los datos”* (Abela, 2002, p. 2).

En concreto en este trabajo, este análisis ha sido utilizado para llevar a cabo una descomposición del contenido de las canciones seleccionadas en unidades relevantes, para después clasificarlo mediante un sistema de categorías y poder así analizar: *qué se dice en el Trap* (Ruiz, 2009).

Con esta técnica lo que se pretende estudiar son las ideas expresadas en las canciones de forma sistemática; para ello es necesario situar el contenido a analizar en un contexto concreto (López. F, 2002).

Para llevar a cabo esto, se ha utilizado una parrilla de análisis, cuya función era la de categorizar y facilitar el tratamiento de la información más relevante para el objeto de esta investigación.

Esta parrilla de análisis, parte de dos investigaciones previas tituladas: *“Utopía romántica contemporánea, género y ficción audiovisual. Un estudio de caso: “El Barco”*

(Iturbide, 2015) y “Neomachismos ante las noticias sobre mujeres: análisis de la participación del público en los foros mediáticos de la comunidad autónoma de Euskadi (CAE)” (Amigot, Iturbide y Menéndez, 2017); y cuya metodología, ha servido como base para la generación de una nueva parrilla de análisis específica para analizar desde la perspectiva de género las canciones de *Trap* más actuales y con mayor impacto, y que se presenta a continuación

- Estrategias discursivas

La estrategia discursiva es una técnica de investigación analítica del discurso (Van Dijk, 1999), que muestra especial atención a la forma en la que los discursos crean versiones hegemónicas de la realidad (Amigot, Iturbide, y Méndez, 2017); principalmente en al modo en que el abuso del poder social y las desigualdades son plasmadas en el contexto político y social (Van Dijk, 1999).

Dicha estrategia discursiva, es utilizada para estudiar cómo a través del lenguaje se legitima y naturaliza diferentes órdenes sociales, a través de la construcción de interpretaciones hegemónicas de la realidad (Amigot, Iturbide, y Méndez, 2017) “*Ellas son el principio de explicación e interpretación del funcionamiento sociohistórico de los discursos*” (Menéndez, S. M, 2016, p. 65).

Lo que demuestra que las palabras están repletas de ideologías, intenciones, valores, etc. Que, al ser reproducidas por la interacción social, influyen en los comportamientos de las personas. Ya que quien produce un discurso busca convencer y cambiar la mentalidad de quien recibe esa información a través de diversas estrategias discursivas (González y Bermúdez, 2009).

Para este trabajo este análisis de las estrategias discursivas se ha utilizado para ver cuáles son las implicaciones sociales del *Trap* en los/as jóvenes y ver, en qué medida, pueden influir en estos/as a la hora de tener relaciones sexoafectivas.

Para ello nos centraremos en dos estrategias discursivas:

- Estrategia nominativa

Categorización de las personas o grupos que aparecen en las canciones. Sustantivos para nombrar tanto a los hombres como a las mujeres dentro de la relación sexo afectiva heterosexual.

- Estrategia predictiva

Atribuciones estereotipadas y valorativas de las características tanto positivas como negativas de unas y otros (Van Dijk,1999). Además, de las imágenes que de mujeres y hombres se construyen a propósito de las acciones que se dicen a través de las letras de las canciones, que narran dichas relaciones sexo afectivas heterosexuales.

3.2. Parrilla de análisis

Tabla 1. Parrilla de análisis

Niveles de análisis	Análisis de ámbitos	Variables	Elementos de análisis
I. Representación y características de género en las canciones y videoclips	Características generales de los/las cantantes, y de las personas que participan en los videos musicales	Sexo	- De las y los cantantes - De los personajes secundarios (coros, bailarinas, etc.)
		Edad	- Edad predominante: Presencias y ausencias en función de sexo
		Orientación sexual	- Heterosexualidad como orientación sexual prioritaria - Homosexualidad: visibilizada o no visibilizada - Bisexualidad: visibilizada o no visibilizada
		Cuerpo y apariencia física	- Atractivo físico y sexual hegemónico: <ul style="list-style-type: none"> ○ Importancia del cumplimiento de cánones de belleza según sexos junto a, elementos estéticos asociados al <i>Trap</i> (ropa, peinado, maquillaje, etc.) ○ Interacción entre atractivo y sexualización-hipersexualización. (Formas de moverse, forma de vestirse, maquillaje, etc.)
	Sustantivos para nombrar tanto al hombre como a la mujer dentro de las relaciones	Mujer	- Connotación positiva - Connotación negativa
		Hombre	- Connotación positiva - Connotación negativa

II. Arquetipos relacionales de las personas que aparecen en las canciones	Arquetipos relacionales masculinos y femeninos	Arquetipos femeninos	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Caza fortunas</i> - <i>Mujer objeto</i> - <i>“Bad Bitches”</i>
		Arquetipos masculinos	<ul style="list-style-type: none"> - <i>“Fuck boy”</i> - <i>“Sad boy”</i> - <i>“Men in love”</i>
III. Relaciones entre los sexos de las personas que aparecen en las canciones	Relación entre sexos	Hombre- hombre	<ul style="list-style-type: none"> - Amistad + compañerismo - Rivales: competencia, superioridad, ...
		Mujer- mujer	<ul style="list-style-type: none"> - Amistad “súper amigas” + compañerismo - Rivales: competencia, superioridad, ...
		Hombre- mujer	<ul style="list-style-type: none"> - Modelo hegemónico de pareja - Modelos alternativos de pareja - Odio cuando lo dejan - Amistad entre hombres y mujeres: se contempla o no - Violencia contra las mujeres
IV. Modelos relacionales	Vinculación	Parejas y género	<ul style="list-style-type: none"> - Presencia o ausencia de pareja - Vínculo emocional y/o sexual - Jerarquía o no del amor (amor sexual sobre amor de amistad)

	Modelos sexo afectivos	Hegemónico: utopía romántica	<ul style="list-style-type: none"> - Modelo hegemónico: <ul style="list-style-type: none"> ○ La preeminencia de la pareja sobre otras relaciones, sobre otros “amores” ○ La pareja debe ser heterosexual ○ Importancia del atractivo sexual ○ La elección de la persona adecuada - Mitos amor romántico: <ul style="list-style-type: none"> ○ El mito del amor como lo más importante en la vida de las personas ○ Mito del amor como algo espontáneo y que no requiere esfuerzo ○ Mito del libre albedrío ○ Mito de la perdurabilidad ○ Mito de la omnipotencia del amor: “el amor todo lo puede” ○ Mito del amor incondicional ○ Mito del amor asociado al sufrimiento y al sacrificio ○ Mito de la pareja como algo esencial y obligatorio ○ Mito de la media naranja ○ Exclusividad ○ Solo hay un amor verdadero en la vida
--	------------------------	---------------------------------	--

		Alternativos	- Dinámicas amorosas alternativas o transgresoras: <ul style="list-style-type: none">○ Amor libre○ Poliamores<ul style="list-style-type: none">▪ Jerárquico▪ No jerárquico▪ Anarquía relacional
--	--	--------------	--

Fuente: elaboración propia

3.2.1. Categorización y configuración de la parrilla

La parrilla establece tres apartados básicos de análisis con perspectiva de género de las canciones y videoclips de *Trap* nacional más escuchadas en España, entre 2010 y 2019. Dichos apartados son los siguientes:

1. Representación y características de género en las canciones y videoclips

El objetivo de este apartado es la elaboración de una foto descriptiva de los/as cantantes, así como de las personas que aparecen en los videoclips recogiendo información sobre ellos/as (sexo, orientación sexual, edad, cuerpo y apariencia física, etc.). Así como los sustantivos, junto a su connotación, que se utilizan para designar tanto a las mujeres como a los hombres

2. Arquetipos relacionales de las personas que aparecen en las canciones

En este segundo apartado, se recogen las construcciones simbólicas hegemónicas relacionales; así como la imagen que se proyecta de las mujeres y los hombres en las canciones; principalmente respecto a las acciones, que llevan a cabo dentro de sus relaciones sexo afectivas heterosexuales.

3. Relaciones entre los sexos de las personas que aparecen en las canciones

En este apartado se analizarán la forma de relacionarse: a) hombres y mujeres, b) hombres entre ellos y c) las mujeres entre ellas.

4. Modelos relacionales

En este tercer apartado se analizarán las relaciones sexo afectivas que aparecen en las canciones de *Trap*, tanto si estas cumplen los requisitos de pareja del modelo hegemónico, como si son dinámicas amorosas alternativas.

En cuanto al amor romántico se estudiará la construcción social de la pareja, las características de ésta y sus mitos amorosos. Además de las consecuencias que tiene en hombres y en mujeres el modelo hegemónico de pareja actual, y la violencia de género contra las mujeres.

Una vez visto las herramientas metodológicas que se van a utilizar, lo siguiente es ver *qué* se va a analizar.

3.3. Selección de los/as cantantes a escuchar

El género musical que se va a analizar, como ya se ha dicho, es el *Trap*. Este ha sido elegido por ser un género novedoso y de gran calado entre las personas jóvenes. Además, de que ha creado a nivel popular, debates tales como el feminismo, la libertad de expresión, el apropiacionismo musical, etc. Dichos debates han trascendido el ámbito de la música, haciendo que el mismo aparezca en diferentes medios de comunicación y redes sociales (López, 2019).

Para poder realizar este análisis se ha acotado los/las cantantes a escuchar. Para ello se ha utilizado la plataforma musical de los 40 principales; la cual, según los datos del estudio general de medios (EGM) en 2020, es la cadena radiofónica que más crece y lidera la radio musical en España, acercándose a los tres millones de personas oyentes de lunes a viernes. Siendo esta razón y su impacto cuantitativo prevalente entre grupos jóvenes, los criterios de su elección. A lo que se suma que, esta plataforma en 2019 escribió un artículo donde se habla de los/as artistas de *Trap* más relevantes del panorama nacional "*Las estrellas del Trap en España*". La lista recoge a los/as 11 cantantes más relevantes de este género formada por: Los Santos, Yung Beef, C Tangana, Dellafuente, La Zowi, Kinder Malo, Pimp Flaco, Cecilio G, Bad Gyal, Kidd Keo y Sodamantina.

Por todo ello, se ha establecido como criterio cuantitativo de número de oyentes y criterio cualitativo materiales técnicos especializados en ámbitos musicales, que las/os cantantes seleccionados para el análisis son los recogidos en la siguiente tabla, a excepción de *Sodamantina*, puesto que tiene un número de visitas muy inferior al resto, por lo que ha sido excluida.

Tabla 2. Selección de cantantes y canciones

Cantante	Canciones/videos más escuchados y número de visitas.						
Kidd Keo	Touchdown (101M)	Drakukeo (80M)	IGOT (50M)	Let M· Xplain (48M)	Superstars (47M)	Trap life (45M)	Lollypop (43M)
C Tangana	Booty (266M)	Mala mujer (43M)	Llorando en la limo (31M)	No te debí besar (28M)	Pa' llamar tu atención (28M)	Un veneno (22M)	Bien duro (21M)
Bad Gyal,	Fiebre (34M)	Zorra (19M)	Santa maría (17M)	Hookah (14M)	Jacaranda (11M)	Candela (8,3M)	Mercadona (7,6M)
Kinder Malo	Lado B (17M)	La ley de Eddie Murphy (17M)	De una (9,1M)	Baumschulenweg (7,4M)	A veces (7,1M)	Sombra y luz (4,2M)	Chulo flaco (3M)
Dellafuente	Consentia (10M)	Me pelea (9,6M)	13/18 (8,4M)	Cuéntamelo (7,5M)	Dile (6,7M)	La vida es (5,6M)	Tenamoras (5,1M)
Pimp Flaco	Haters (17M)	Wáter boy (5,1M)	Me da igual (4M)	Puto (4M)	Porfi (3,7M)	No te panikees (3,6M)	Chulo flaco (3M)
Yung Beef	27. (10M)	Beef boy (9,8M)	Dinero en la ola (4,6M)	Yes indeed (2,9M)	Empezar de 0 (1,5M)	Ni sepo ni sapo (1,5M)	Heroína (1,4M)
Cecilio G	Intro (2,7M)	Gracias gucci mane (2,4M)	Pikete espacial (1,9M)	Millón dollar baby (1,3M)	From darkness with love (1M)	Ceegeetcp (1M)	247 (881.807)
La Zowi	Bitch mode (2M)	Empezar de 0 (1,5M)	Random hoe (1,4M)	No lo ves (1,2M)	Putas (1,1M)	Tu o yo (1,1M)	Pussy poppin (550.997)
Los Santos	Trappin en el vaticano (1,8M)	Kes ke se (796.750)	2K14DPG (788.310)	The fall (460.636)	Worldstarhiphop (333.408)	Josiador (293.759)	6 pecados (131.893)

Fuente: elaboración propia a partir de datos de You Tube y Los 40 principales.

Una vez seleccionadas las personas cantantes a analizar; a través de la plataforma musical de You Tube se seleccionaron, por del número de reproducciones que tenían el 24 de agosto de 2020, las canciones a estudiar. Escogiéndose las 7 canciones más escuchadas de los/as artistas previamente mencionados/as.

3.4. Fases de la investigación

Esta investigación se ha estructurado en varias fases:

La primera, fue la escucha de diferentes canciones de *Trap* nacional con el objetivo de realizar un primer acercamiento a este género musical y realizar un primer mapeo de aquellos temas o cuestiones que con relación al análisis con perspectiva de género de las dinámicas sexo afectivas, teniendo lugar y son más recurrentes dentro el mismo.

La segunda, supuso la escucha y análisis de las canciones seleccionadas para este trabajo centrándonos exclusivamente en la letra.

La tercera, la escucha y el análisis de los videoclips, y de la conjunción entre letra y videoclips.

La cuarta, la construcción de los resultados a través de la información obtenida mediante la escucha de las canciones y visionado de sus videoclips. Par ello se utilizará la parrilla de análisis y sus diferentes apartados consiguiendo así abarcar todos los puntos de la investigación.

4. ANÁLISIS

El análisis, con perspectiva de género, que se realiza en este apartado tiene el objetivo de estudiar en las canciones de *Trap* nacional más escuchadas en el Estado español desde el 2010 hasta el 2019, los modelos relacionales y sexuales de pareja que se muestran en estas canciones y sus videoclips. Este análisis gira principalmente en relación cuatro niveles:

El primero, la representación y características de género en las canciones y videoclips principalmente con relación a dos cuestiones: por un lado, las características generales de los/las cantantes, y de las personas que participan en los videos musicales respecto a cuatro variables que se han considerado claves para el objeto de estudio como son: *el sexo, la edad, la orientación sexual y el cuerpo y/o apariencia física* de las personas que cantan y que aparecen en dichos videoclips. Y, por otro lado, *los sustantivos* utilizados por los/as cantantes en sus canciones para nombrar a hombres y/o mujeres con los/as cuales tienen una relación.

El segundo, arquetipos relacionales de las personas que aparecen en las canciones y los videoclips, bien sean estas mujeres – *Caza fortunas, Mujer objeto y, Bad bitch* -u hombres – *Fuck boy, Sad boy y Men in love*.

El tercero, las relaciones que tienen las personas que aparecen en las canciones y los videoclips, *mujer con mujer, hombre con hombre o mujer con hombre*. Además de la naturaleza de dichas relaciones: *amistad, rivalidad, dinámicas dentro de las relaciones de pareja* (modelo hegemónico, amistad intersexos, violencia de género, etc.)

Y el cuarto, los *modelos relacionales* que aparecen en las canciones y los videoclips, dentro de los que se trabajarán tres cuestiones centrales para este TFG como son: por un lado, *la vinculación* que tiene lugar en las interacciones heterosexuales entre hombres y mujeres (pareja o no, vínculo emocional y/o sexual o jerarquización o no del “amor de pareja” sobre otros amores). Por otro lado, los *modelos sexo-afectivos* (hegemónico vs. alternativos y modelos sexuales). Y, por último, si en las canciones y/o en los videos clips tiene lugar o no la *violencia de género* (tipología, dinámicas y estrategias).

4.1. Representación y características de género en las canciones y videoclips

4.1.1. Características generales de los/las cantantes, y de las personas que participan en los videos musicales

- Sexo

A pesar de que en el ámbito nacional existan muchas mujeres *traperas*, este género sigue estando muy masculinizado, algo que estructuralmente se repite en otros ámbitos. Quienes más visitas acumulan en sus canciones son ellos, por lo que en esta investigación y siguiendo la metodología, se ha estudiado a más *traperos* (8) que a *traperas* (2).

A lo que se suma, además, el hecho de que, dentro de estas canciones, se encuentran diferentes colaboraciones con otros/as artistas del panorama *Trap*; en concreto dieciocho de las canciones analizadas, de las cuales, solo cinco son colaboraciones con mujeres.

En cuanto a la aparición de hombres y mujeres en los videoclips la presencia de hombres o mujeres varía en función, no sólo de quien cante (hombre o mujer); sino también sobre qué se cante.

En este sentido, decir que no hay un patrón fijo establecido, pero sí que se aprecia una pauta; por un lado, cuando son los hombres los que cantan, y cantan sobre temas personales -sobre lo que han conseguido o cantan a sus rivales- aparecen en los videoclips solos o con amigos (26). Pero cuando cantan sobre amor, sexo y mujeres son ellas las que aparecen en dichos videoclips (20). Y, por otro lado, cuando cantan las mujeres suelen aparecer rodeadas de otras mujeres (7) y, en ocasiones, aparecen también rodeadas de algunos hombres (4). En algunos videos aparecen solas, pero no es lo habitual (2).

En cuanto a la representación femenina en las canciones y videoclips, ya sea bailando o cantando, de las 70 canciones solo hay representación en 38, sin embargo, representación masculina hay en 65 de las canciones.

- Edad

Todas las personas que cantan y/o aparecen en los videoclips, salvo contadas excepciones, son jóvenes. Estas personas y/o menores son muy mayoritariamente hombres.

- Orientación sexual

La heterosexualidad prima sobre cualquier orientación sexual y del deseo. De las 70 canciones analizadas, únicamente en dos de ellas aparecen mujeres bisexuales, y en uno de los casos se hace pasar por bisexual a las dos mujeres para excitar a los hombres. Es más, la imagen de estas dos mujeres ha sido utilizada como miniatura del video en YouTube, probablemente para conseguir más visitas.

- Cuerpo y apariencia física

Los cánones de belleza hegemónicos están presentes tanto en hombres como en mujeres. Pese a ello, estos no afectan de la misma manera a unas como a otros.

Los hombres que aparecen en los videoclips cumplen el canon de belleza hegemónico, tanto a nivel corporal, ya que la mayoría de ellos se encuentran, mayoritariamente, dentro de la normatividad: cuerpos delgados, atléticos o musculados, como por ejemplo se recoge en la canción de Yung Beef-27 *“ca’ día más delgado”*; pero también a nivel *“de género musical: traperos”*. Es decir, siguen la estética del *Trap*: destacan los tatuajes en la cara y las fundas de dientes con colores metálicos. También la ropa ancha, de deporte y de calle. Algunas vestimentas rozan lo ridículo (una cabeza de oso de peluche, sudaderas en la cabeza, telas mal puestas por la ropa, ojo de cristal...).

“chándal, cadenas, soy un hortera” Yung Beef- Beef boy.

“Me llegan paquetes de Puma. Me llegan paquetes de boxers. Me llegan paquetes de Armani” Yung Beef- Dinero en la ola



Figura 1. Yung Beef- Heroína

Con respecto a sus movimientos, los hombres cantantes y/o que aparecen en los videos, se mueven de manera brusca, chulesca. Bailan poco y cuando lo hacen, es para darle mayor fuerza al mensaje que están queriendo transmitir en sus canciones, para trasladar los contenidos de lo que quieren comunicar.

Además, en sus videoclips no buscan el despertar deseo o aparecer como alguien sexy, situación que sí ocurre de forma mayoritaria con las mujeres como se recoge más adelante, y que está relacionada con la identidad de género femenina –“ser seres para los demás”- y con los mandatos del modelo sexo-afectivo hegemónico. Un ejemplo, de esta transgresión respecto al buen comportamiento o al no importante mucho lo que piensen las demás personas de ti (identidad de género masculina: “ser para sí mismos”, es el de Kidd Keo que parece que busca el efecto contrario puesto que aparece eructando, comiendo incluso orinando.



Figura 2. Kidd keo – IGOT

En cuanto a las mujeres, decir que estás aparecen no sólo en menor medida, sino que además cuando lo hacen, siguen el canon de belleza establecido – cuerpos delgados, pechos grandes y/o culos grandes- y en todas ellas su cuerpo es normativo, ya sean las cantantes o las participantes en los videoclips; siendo todas ellas consideradas “atractivas” dentro de la norma, tal y como se recoge en la letra de la canción de La Zowi - Bitch mode en el que no sólo hace alusión al tamaño del trasero de su “chica” sino también a la adjetivación sexista sobre ella, algo que se trabajará en profundidad en los siguientes apartados: *“Mi puta tiene el culo gordo”* .



Figura 3. Bad Gyal- Santa María

Además, pese a que todas ellas tienen “caras bonitas”, para resultar más atractivas van maquilladas, utilizan pestañas postizas, llevan un pelo muy cuidado (productos varios: alisadores, rizadores, lacas, etc.) y uñas muy largas -esto último entraría dentro del “canon *trapero*”-. Es decir, la presión para la consecución y cumplimiento del canon estético es más intensa en el caso de ellas; resultando complicado bajo estas normativas tener, no sólo una relación “de aceptación” con el propio cuerpo, sino también la necesidad de una compra capitalista que utiliza complementos varios, que ocultan la belleza “natural” de las personas o más bien generan un canon “construido” (maquillaje, pestañas postizas, uñas de gel, etc.).



Figura 4. Bad Gyal- Zorra

En cuanto a la ropa que utilizan, en el caso de las mujeres, pese a que pudiese parecer que diversas opciones - ropa ajustada, ropa que deje al descubierto gran parte del cuerpo, bañadores o directamente lencería-, todas ellas las sexualizan. Es decir, en todos los casos es ropa que enseñar o exponer el cuerpo, algo que no sucede con ellos, que suelen ir vestidos con ropas lejanas a la desnudez. Dicha forma de vestir, además, fomenta la hipersexualización de las mujeres, cuando no la violencia contra estas.

“Leggins apretaos pa' que se marque el culo” La Zowi- Bitch mode

“Con el vestido marco pompita” Bad Gyal- Candela

“Mira esa puta que freca' que va Me molan sus pintas le daba en verdad” Pimp Flaco- Puto

Pese a ello, decir que, en este sentido, pese a que esta dinámica es mayoritaria, encontramos algunas excepciones como son las vestimentas que utilizan las mujeres en los videos de Dellafuente.

Dellafuente a lo largo de este análisis será destacado por no seguir el modelo *Trap*, pero esto no quiere decir que su música sea rupturista con el modelo hegemónico.



Figura 5. Dellafuente- Cuentamelo

Con respecto a la forma de moverse, en las mujeres aparecen movimientos y bailes muy sexualizados. Dentro de estos, el que más destaca y el que más se repite es el *movimiento de culo, tipo perreo o twerking*. También se repiten en varios videoclips, tocarse los pechos o los genitales mientras bailan con intenciones de provocar. Una excepción de este tipo de bailes, de nuevo, son los que aparecen en los videoclips de Dellafuente en el cual las bailarinas bailan de una forma menos sexualizada, y que no busca la excitación, sino sumar al videoclip el arte de la danza.



Figura 6. La Zowi- Bitch mode



Figura 7. Dellafuente- Me pelea

En este sentido, es sorprendente el nivel de hipersexualización de las mujeres; llegando incluso en muchos casos a servir como objetos que decoran los videoclips; ya que en cantidad de ocasiones aparecen bailando en situaciones en las que no encaja un baile o con un estilo de ropa que no concuerda con el contexto.

Si realizamos un análisis sobre la interacción del atractivo físico con el sexo, la edad y/o la clase social, cabe decir que no hay grandes diferencias, ya que tanto hombres como mujeres en los videoclips, cantan sobre el hecho de que tienen dinero y fama.

4.1.2. *Sustantivos para nombrar tanto al hombre como a la mujer dentro de la relación sexo afectiva heterosexual.*

- Sustantivos para nombrar al /a los hombre/s

La forma de nombrar a los varones puede analizarse en dos sentidos: el primero, en el momento en que los hombres se dirigen a otros hombres, el segundo, situaciones en que las mujeres se dirigen a los hombres.

Cuando los hombres se dirigen a sus pares, otros hombres, lo hacen de una manera agresiva por tanto los sustantivos que utilizan también tienen ese mismo tono: *primo, loco, bobo, colega, puto*, etc. y la connotación es negativa; resultando la competencia una relación muy visible entre los varones. Pese a ello, también en los videos aparece la fraternidad intragénero, dentro del sexo masculino, utilizándose principalmente el sustantivo "*hermano*".

"Que no ere' alcapone puto subnormal" Pimp Flaco- Puto

"No me separo de mi hermano hasta que no me muera" Kinder Malo- De una

Cuando las mujeres se dirigen a los hombres, lo hacen de una manera más cariñosa utilizando derivaciones de la palabra papá y bebé: *papi, papito, bebesito, bebe, baby*, etc. Y que está fuertemente relacionada, no sólo con la identidad de género femenina basada en los cuidados/servicios, sino también las funciones de las mujeres dentro del modelo relacional hegemónico (sostén "emocional" de la pareja vs. sostén sexual en ellos). La connotación en este caso es positiva.

"El alcohol está paga'o, mi baby a mi la'o" Bad Gyal- Candela

"Me pinto labios de rojo, papi, y te hago venir" La Zowi- No lo ves

Los modelos relacionales y sexuales en las canciones de *Trap*.

- Sustantivos para nombrar a la/s mujer/es

En el caso de dirigirse a las mujeres, al igual que sucedía con los varones, tenemos dos situaciones: que los hombres se dirijan a las mujeres o que las mujeres se dirijan a otras mujeres.

Cuando un hombre se refiere a una mujer, en la mayoría de los casos suelen darse dos circunstancias: por un lado, que lo haga de manera cariñosa utilizando, al igual que ellas utilizan con los hombres, sustantivos derivados de la palabra “bebé” y “mamá”: *mamá, mami, baby, bebé, etc.*; con una connotación positiva. Por otro lado, que lo haga refiriéndose a las mujeres como objetos donde conseguir placer, para lo que utilizan principalmente sinónimos de “puta”: *puta, zorra, guarra, bitch, etc.* con una connotación negativa.

“Mami, con ese culo no se vale” C Tangana- No te debí besar

“En el Albaicín con una bitch que le parece a Jasmine” Yung Beef- Beef boy

Cuando una mujer se refiere a otras mujeres, ya sea estas amigas o competencia utiliza los mismos sustantivos, prioritariamente aquellos que son sinónimos de “puta”. Incluso los utilizan para ellas mismas. Por tanto, esta misma palabra puede tener diferentes connotaciones dependiendo del contexto en el que se use, mayoritariamente negativo, pero también en ocasiones de reconceptualización, aunque estas son las mínimas, excepcionales podría decirse. En este sentido, hay que destacar la violencia simbólica presente en estos resultados, ya que tal como se recoge en el marco teórico, Bourdieu problematiza la interiorización del discurso de opresión, por parte del grupo oprimido.

“Soy una puta básica, estoy contando el dinero” La Zowi- Random hoe

“Mis zorras son influencers, pa' que compres droga te convencen” La Zowi- Bitch mode

4.2. Arquetipos relacionales de las personas que aparecen en las canciones.

4.2.1. Arquetipos relacionales masculinos y femeninos

- Arquetipos masculinos

Los arquetipos masculinos que más se repiten en el *Trap* son los recogidos en el marco teórico, principalmente dos: el *Fuck boy* y el *Sad boy*.

El *Fuck boy*, es el arquetipo que prima en la mayoría de las canciones. Hombres que utilizan solo quieren a las mujeres para acostarse con ellas, eso es exclusivamente lo que les interesa, cuantas más mejor y, además, les resulta más satisfacción cuando esta, “se la han robado” a otro hombre, es decir, “el macho alfa” se “la ha ganado” en la competencia sexista intragénero. Además, estos *Fuck, boys*, se supone son hombres “sin sentimientos”, que huyen de las relaciones, porque es algo que no les interesa. En ningún momento se problematiza la instrumentalización de las mujeres, ni tampoco la discapacidad emocional para vincular de este “tipo” de hombres.

“Si me tenías en tus planes mejor que lo revises” Yung Beef- 27

“Fuckboy, yo no tengo feelings” Yung Beef- Heroína

“Tengo putas, solo necesito una llamada” Kidd Keo- IGOT

El *Sad boy* también está bastante presente en los videos, su dinámica es muy parecida a la de los *Fuck boys*, pero estos se respaldan por el hecho de que como a ellos les han hecho daño, no quieren volver a enamorarse. Algo que se supone “justifica” en lo simbólico, su comportamiento en relación con las mujeres.

Otro arquetipo que aparece, y que estaría en contraposición a los dos anteriores, sería el de “Man in love” dentro del que destaca Dellafuente.

“Te veo to' lo que a mí me gustas” Dellafuente- Cuentamelo

“Yo no maldigo quererte” Dellafuente- tenamoras

- Arquetipos femeninos

Los arquetipos femeninos que aparecen en las canciones son tres principalmente, tal y como se ha recogido en el marco teórico:

Bad bitch, Mujer objeto y Caza fortunas. Las dos primeras son las más prevalentes, la última, en la cata realizada, apenas tiene presencia.

En el caso de las *Bad bitch*, son mujeres que no quieren saber nada de relaciones ni de amor, únicamente tener sexo con hombres y pasarlo bien. Como ya se ha explicado en el marco teórico este arquetipo sería “supuestamente” equiparable al de *Fuck boy* de los hombres, puesto que no toma en cuenta la desigual posición estructural de las mujeres en comparación con estos últimos, ni tampoco los mandatos de género

Los modelos relacionales y sexuales en las canciones de *Trap*.

relacionales para unas y para otros. Esta idea de igualación tiene más que ver con el denominado *falso velo de la igualdad* y por tanto la copia de las mujeres de muchos de los comportamientos de los hombres.

"Te voy a chingar a ti y también tu friend" La Zowi- No lo ves

"Le hablo de amor y me dice "de eso no sé nada"" Kinder Malo - La Ley de Eddie Murphy

El arquetipo de *Mujer objeto* está presentes en casi todos los videoclips, fundamentalmente bailan y a provocan. Los hombres, en reiteradas ocasiones cantan sobre ellas, y las tratan como meros objetos de disfrute, llegando incluso a reduciras a un "pussy" (vagina).

"Tú ere' un pussy, te estaba chingando" Los Santos- Josiador

"Llama a una zorra y que se traiga más" Los santos -Worldstarhiphop

Como ya se ha recogido previamente las *Cazafortunas* apenas aparecen, pero cuando lo hacen, son descritas por los hombres como malas mujeres que se han llevado su dinero. Siendo el ejemplo de Tangana, con su canción titulada "Mala mujer", paradigmático:

"Te has llevado mi corazón, mi orgullo, mi pasta, mi paz, mi vida" C Tanagana- Mala mujer

4.3. Relaciones entre los sexos de las personas que aparecen en las canciones

4.3.1. Relación entre sexos.

- Hombre- Hombre

Cuando hablamos de las relaciones que existen entre los hombres dentro de las canciones de *Trap* solo hay dos opciones: amistad y compañerismo vs. rivalidad.

La amistad y el compañerismo se da únicamente dentro del grupo de amigos, si no se pertenece a este, ya se es competencia y por ende rival.

"Tengo mi gang, no necesito amigos" Kidd Keo- IGOT

"Ya mi círculo está cerrado" Yugn Beef- Ni sepo ni sapo

Esta rivalidad se materializa también en la competitividad por el mercado musical, por las mujeres y por demostrar quién es el mejor y el más auténtico, es decir "el macho

alfa". Dicha rivalidad fomenta que, el que el cantante, exprese su superioridad frente a "los otros".

"La mayoría está pisando dónde yo ya he pisado A esa zorra ya nos la hemos follado" Los santos- 2k14dpg

"Estáis todos escocios porque tengo el primer puesto" Kidd Keo- Trap life

"Y pregúntate por qué cojones tus putas canciones no tienen visitas" Pimp Flaco
– Water boy

Ninguna de las canciones de la cata realizada, recoge una orientación del deseo homosexual masculina o el cantante presente la posibilidad/existencia de relaciones sexo-afectivas homosexuales entre hombres. La homofobia como mandato de género masculino estructural, sigue estando muy vigente, como se ve en este tipo de análisis.

- Mujer- mujer

Al igual que con los hombres, en las relaciones entre mujeres solo se contemplan dos opciones: amistad vs. rivalidad.

En este sentido, se dan dos dinámicas a destacar: la primera, que al igual que sucede con los hombres, las amigas son las del grupo, el resto son rivales. La segunda, que en comparación con los varones el motivo de rivalidad de las mujeres es su competencia por hombres y por quien es más atractiva.

"Ay dios mío te quité a tu papi" La Zowi- Pussy poppin

"Ellas quieren tus caricias, están vacías" La Zowi- Bitch mode

Hay que destacar como excepción la canción Bien duro de C tangana, en la que se contempla la relación sexo-afectiva entre dos mujeres, aunque a nivel numérico no sea significativa, si es interesante en lo simbólico que haya canciones rupturistas con los modelos hegemónicos prevalentes.

El análisis que puede hacerse en este sentido es doble: por un lado, la mayor invisibilidad y, por ende, permisividad de las mujeres para tener orientaciones sexuales divergentes "no contamos, puede permitírse nos". Y, por otro lado, la utilización del sexo entre mujeres, no para el placer de estas, sino para el deleite masculino, siendo esta una fantasía muy presente en los varones. Lo que volvería a ser una instrumentalización

como objeto sexual para el placer masculino del sexo entre mujeres, incluso si estas son lesbianas.

- Hombre- mujer

Las relaciones que de forma aplastantemente mayoritaria se dan entre hombres y mujeres dentro del *Trap*, son las relaciones sexuales. También se habla de relaciones sexo-afectivas, pero son minoritarias y no recogen muchos detalles respecto a sus características. Pero lo que sí se recoge es la enemistad que aparece cuando dichas relaciones se acaban, ya sean estas sexuales o también sexo-afectivas.

Por último, hay que añadir que la amistad entre mujeres y hombres no se contempla, algo muy relacionado tanto con las identidades de género masculina y femenina, como con la división sexual del trabajo, entendida esta en su sentido más amplio y no sólo adscrita a los empleos, que también.

“y Fornique, fornique [...]”

“Con tanto amor que he dado a mujeres y muerto que me quieren ver” Kidd Keo-
Let Me Explain Freestyle

Este contenido se desarrollará más detenidamente en el apartado de modelos relacionales.

4.4. Modelos relacionales

4.4.1. Vinculación.

- Pareja y género

Como se ha recogido previamente, destaca la ausencia de parejas en las canciones de *Trap*, predominando las relaciones sexuales, esporádicas y sin ningún compromiso emocional.

Pese a ello, en algunas canciones sí que aparecen deseos asociados al cumplimiento del modelo hegemónico, como por ejemplo el matrimonio o la descendencia en común:

“Tenemos nombres pa' los críos” Dellafuente – Cuéntamelo

“No quería estar atada, pero a ti te casaba” Bad Gyal- Fiebre

En el *Trap*, frente a la preeminencia de amor de pareja sobre otros amores, que aparece en otros insumos culturales (series, películas, o canciones de otro género), se establecen

otros amores que se consideran importantes por pertenencia “al clan” como es el amor de familia. Hay canciones cuya temática principal son ambos amores, pero, además, el amor familiar también aparece mencionado en párrafos de diferentes canciones. El amor de amistad sin embargo es el menos mencionado.

“Que voy a cuidar de mamá” Cecilo G – Intro.

“Gracias a la mamá (Te quiero)” Cecilio G- Gracias Gucci Mane

“No me separo de mi hermano hasta que no me muera” Kinder Malo- De una

En este sentido, destacar la importancia de la figura de la madre, en muchas de las ocasiones en competencia con el amor que prodigan otras mujeres, rearticulándose el binomio de la virgen (madre) y la puta (novia, la que no me quiere, etc.).

4.4.2. Modelos sexo afectivos.

- Hegemónico: utopía romántica

Cuando aparecen relaciones de pareja, no se detallan mucho las características que estas tienen, por lo que no en todos los casos se puede apreciar si cumplen o no con el modelo de pareja hegemónico. Es por esto por lo que, en este apartado, se han analizado aquellas canciones en las que sí que se contaba con información suficiente sobre la relación.

Como ya se ha recogido en apartados anteriores, pese a que en el *Trap* el amor de pareja no tiene una preeminencia sobre otros amores, cuando aparece y se canta sobre él, se le da un gran valor. Todas las relaciones de pareja que aparecen son heterosexuales.

“La alegría a mi casa llama, mi mujer vestí'a de Prada” Dellafuente- Dile.

Al igual que en las relaciones sexuales, el atractivo físico y sexual en las relaciones de pareja sigue siendo muy relevante, afectando especialmente a las mujeres, debiendo atender en mayor medida “el cuidado” corporal que ellos.

“Con lo guapa que tú eres” Dellafuente- Consentia

La elección de la persona adecuada, pese a ser estructural (sexo, género, clase social, origen, etc.), aparece en las canciones como “irremediable”, y que, pese a que dicha

elección pueda traer sufrimiento, es algo que se asume, ya que no quiere perder a esa persona.

“Quizá tú me traigas pena, pero no puedo perderte” Bad Gyal- Fiebre.

“A lo es mejor que no es muy sana esta relación” Los santos- 6 pecados

– Mitos del amor romántico

De todos los mitos del amor romántico, en las canciones y videoclips analizados, se encuentran principalmente dos:

El mito del amor como lo más importante en la vida de las personas; ya que, en las canciones en las que se canta sobre la pérdida de la pareja, se muestra una gran infelicidad.

“Sólo porque tú te has ido, quiero perder el sentido” C. Tangana – Mala mujer

“Me olvidé de que tú eras la única” Dellafuente- Consentía

El mito del amor asociado al sufrimiento y al sacrificio; ya que, en las letras se recoge que, a pesar de saber que hay posibilidades de pasarlo mal o de que la otra persona te haga daño, se sigue queriendo formar una pareja y/o tener una relación. Lo que está asociado al mayor valor social de las personas emparejadas y de la lectura negativa de la soltería, recogida previamente en el marco teórico.

“Tu cariño es como un mal dolor” C. Tanga- No te debí besar.

“Estoy peleando por lo nuestro igual que un boxeador” Kinder Malo- A veces

▪ Alternativos

De entre todas las canciones de la cata realizada como ya se ha dicho, solo una recoge un modelo de relación de pareja diferente al hegemónico ya que se contempla una relación sexo-afectiva entre dos mujeres. Pese a que a proporción no es representativo. Sí que es interesante destacar que haya una canción rupturista con los modelos hegemónicos prevalentes y que además esta sea del segundo artista más escuchado de los seleccionados, por lo que ha llegado a más personas.

Como ya se ha dicho el análisis que puede hacerse en este sentido es doble:

El primero, la mayor invisibilidad y, por tanto, permisividad de las mujeres para tener orientaciones sexuales diferentes. Incluso en la visibilización de una orientación sexual rupturista hay un tratamiento desigual entre hombres y mujeres puesto que aún existen algunos elementos discriminatorios.

El segundo, la utilización del sexo entre mujeres para el placer masculino, ya que esto como ya se ha dicho previamente, es una fantasía muy recurrida en los varones. Lo que corresponde con la imagen estereotipada de la erotización de dos mujeres besándose para despertar el deseo de los Hombres, incluso si estas son lesbianas. No es casualidad que esta excepción se haya hecho con mujeres, ya que la masculinidad está construida, principalmente, sobre el rechazo a la homosexualidad y hoy en día esto sigue, como puede verse en el análisis, presente.

- Sexuales

Con respecto al modelo sexual se cumplen todos sus requisitos recogidos tanto en el marco teórico como en la parrilla de análisis:

Es heterosexual, la genitalidad está muy presente, siendo especialmente destacable la de ellos. Ya que, pese a que se hable o se haga referencia tanto a los genitales masculinos como a los femeninos, la referencia más central es la de los varones. Asimismo, de ellas no únicamente se habla de genitales, también se habla de otras partes de su cuerpo como por ejemplo el culo, pero dichas partes siempre están sexualizadas.

En los ejemplos, además puede verse no sólo las prácticas sexuales más actuales asociadas a la pornografía como la penetración anal, sino también la importancia de vaginas “prietas” que hacen alusión a la virginidad o a apartados sexuales lo menos “cedidos” posibles. Es decir, jóvenes, lozanos y lejanos por ejemplo a la maternidad.

“Mi-mi polla es tu flauta y tu culo mi tambor” Pimp Flaco – Porfi

“Porque mi coño está apretado como el primer día” Bad Gyal- Santa María

El modelo sexual presente en el *Trap* también se basa en lo cuantitativo, tanto para los hombres como para las mujeres, ya que cuantas más relaciones tengas con personas

diferentes, más estatus tienes. Dicho estatus aumenta cuando tienes relaciones sexuales con las parejas de los/as rivales.

“La Zowi, hoe, lo hago con tres a la vez” La Zowi- No lo ves

“Pa' qué follar con una si pue' follar cuatro” Kinder Malo- De una

La existencia de una sexualidad femenina basada en el obligado despertar del deseo en los otros, como ya se ha recogido previamente, se hace visible en las ropas que visten y los movimientos en los bailes, buscando en prácticamente en todo momento cumplir con el mandato establecido.

- Violencia de género

La violencia de género está muy presente en las canciones de Trap, de hecho, la misma está altamente naturalizada dentro del género, tal y como puede verse en el desarrollo de este apartado. De hecho, la encontramos a lo largo de las diferentes canciones, y en ningún caso problematizada, lo que supone el fomento de un modelo relacional heterosexual, con consecuencias muy negativas sobre todo para las mujeres, pero también para los hombres, aunque evidentemente no en la misma medida: ellas convertidas en objetos sexuales, ellos en *fuckers*.

- Tipología

Los tipos de violencia de género que encontramos de forma más prevalente en las canciones de *Trap*, es la violencia simbólica y la violencia sexual.

En relación a la violencia simbólica, decir que esta se encuentra presente en muchas de las canciones seleccionadas, en las que los discursos de los hombres transmiten y reproducen las desigualdades de las mujeres y la discriminación de estas, naturalizando su subordinación estructural social. Esto se puede ver por ejemplo en la frase *“Mira como el Keo lo disfruta”* de Kidd Keo en su canción *Lollypop*, en el que la mujer debe subordinarse al placer masculino.

Otro ejemplo sería el mostrar preferencialmente interés, por las características físicas de las mujeres, y no por las características personales o psicológicas. En el fragmente que a continuación se recoge, la palabra *“cola”* hace alusión al culo de la mujer: *“Tiene la cola gordota”* Yung Beef- *Dinero en la ola*

Se suma también a todo ello, la frase “*¿En serio es tu novia?, preséntamela*” de Pimp Flaco en la canción Puto, que hace alusión a que las mujeres pueden ser intercambiables; siendo esta una de las estrategias para la cosificación, despojándolas de su individualidad como sujetos. En este caso, se realiza a través de la presentación de la chica como “la novia de alguien” y por tanto algo que es de otro, pero que él quiere hacer “suyo”.

Al ser nuestra sociedad, para el conjunto de todas las personas que la integran, patriarcal; las mujeres también han reproducido al igual que los varones, aunque en menor medida, dichos discursos hegemónicos, tal y como puede observarse en sus canciones: “*Tengo muchas putas, puta soy un chulo*” La Zowi- Bitch mode

Respecto a la violencia sexual, comentar que la misma es la más prevalente y que está presente en la mayoría de las canciones; principalmente objetualizando a las mujeres despojándolas de ese ser “sujetos”, utilizándolas para el placer masculino sin contemplar sus deseos, querencias o preferencias, incluso violentándolas. La intensidad de dicha violencia va desde el “orden y mando” de Kidd Keo en su canción de título Lollypop “*Ponte a cuatro, bájalo y chupa*”;



Figura 8. Kidd Keo- Dracukeo

Hasta “la amenaza” de agresión física en la canción de Yung Beef- Heroína “*Si agarro a tu bitch la destrozo*”



Figura 9. Yung Beef- Heroína

y/o la presentación irónica de la agresión física y sexual anal, a varias mujeres “intercambiables”, así como la puesta en riesgo de la salud no queriendo utilizar condones, por ejemplo, tal y como se recoge en la canción de Kinder Malo-Sombra y Luz: *“Perdón por romperos el culo y correrme dentro sin ponerme condón”*.



Figura 10. Kinder Malo- Sombra y luz

En este sentido, recoger que puede sospecharse que si el cantante pide perdón por el no uso del preservativo, es o bien porque en el momento del coito se pidió que se usase o bien porque al menos sabe, que no haberlo hecho, no era lo que las mujeres querían o le habían solicitado. Al margen de la conducta de riesgo que esto suponer para la propia salud, muy habitualmente llevadas a cabo, preferentemente, por varones con masculinidad hegemónica (consumos, conducción temeraria, etc.).

– Dinámicas

Dentro de la cata realizada es difícil encontrar dinámicas asociadas a la violencia de género como el círculo de la violencia, el fomento de la soledad en las mujeres o la utopía romántica. Siendo esto así, por la naturalización, prevalencia e intensidad de la violencia contra las mujeres recogidas en la mayoría de las canciones de *Trap* analizadas;

y que va desde la cosificación de las mujeres, hasta la violencia física y sexual. Por lo que, hace difícil, encontrar canciones en las que, por ejemplo, él le pida perdón por haberla violentado y le solicite volver con él, como suele suceder en la fase de luna de miel del círculo de la violencia. Ya que, no tiene una vinculación con esa mujer y puede encontrar otras que la “sustituyan”, para “follárselas, penetrarlas, romperles el culo” o lo que, en cada letra de canción y video, ellos estimen oportuno.

– Estrategias

La estrategia que más se repite a lo largo del análisis es la normalización de la violencia de género, presentándola no solo de una forma muy explícita sino también banal, como por ejemplo en la canción Sombra y luz de Kinder Malo *“En mi cuerpo hay más marcas que una maltratada”*.

CONCLUSIONES

Las relaciones de pareja se construyen a través de procesos de socialización e interacción dinámicos, mediante los cuales estas se van creando y modificando, en función de los contextos social, político y económico. En la actualidad, la cultura relacional prevalente es “la cultura del amor romántico”, no solo legitimada, sino además, convertida en hegemónica. Este amor romántico occidental facilita la perpetuación de la estructura social, patriarcal y de género, promoviendo las desigualdades entre hombres y mujeres, además de funcionar como mecanismo de control social. Estas desigualdades se trasladan también al modelo sexual hegemónico que, supuestamente atiende a las necesidades tanto de hombres como de mujeres, pero en realidad es un modelo androcentrista masculino en sus dinámicas, prácticas, relaciones de poder, etc. De hecho, la vigencia de la estructura de género y su máxima expresión -la violencia contra las mujeres- está permeando el *Trap*, resultando especialmente destacable varios puntos que hacen esta afirmación visible:

El primero, que el *Trap* es un género musical muy masculinizado; es por esto por lo que los discursos más escuchados son los de los *traperos*. Algo asociado al androcentrismo, es decir la ocupación por parte de los hombres de “los centros”, quedando las mujeres relegadas a “los márgenes”. Lo que explica que dichas mujeres para abrirse camino dentro del *Trap* y llegar a triunfar, adquieran también dichos discursos y los conviertan “en suyos”. De hecho, según Castro (2019) y tal y como se recoge en el marco teórico, en el panorama nacional existen muchas *traperas* las cuales no han triunfado, principalmente por no tratar en sus canciones los temas básicos del *Trap* (droga, sexo y dinero) y/o no tener videoclips. Ya que, la falta de mujeres bailando y/o con ropa ajustada, reduce las visitas; pues hace perder el interés en parte de los seguidores de esta música. Algo que se ha podido visibilizar en el análisis realizado.

El segundo, que dentro del *Trap* se construye una imagen de las mujeres muy concreta, y en la que se da un estricto cumplimiento del canon de belleza, como se ha visto a lo largo de este trabajo, y que, está impuesto casi exclusivamente a dichas mujeres.

Además, este canon de belleza está estrechamente ligado a la sexualización e hipersexualización de estas, ya no solo por la apariencia física; sino también, la forma de

vestir, sus bailes y movimientos. Esto no ocurre solo en las mujeres que aparecen en los videos de los cantantes, sino que esta estética y hipersexualización la han adoptado las propias cantantes, para conseguir una mejor posición dentro de la estructura social de género y patriarcal. Esto tiene que ver con lo que plantea Barros (2020) y que se recogió en el marco teórico, con relación a que a las mujeres se les enseña que el éxito social se encuentra en su atractivo, generando que estas, le den más importancia al físico que a otros aspectos, hipersexualizando así, estratégicamente su cuerpo.

El *Trap* supuestamente ha permitido que las mujeres se afirmen en su sexualidad, pero esto en realidad es una estrategia de empoderamiento problemática, puesto pese a que reiteran que hacen “lo que quieren”, dentro de sus canciones y sus videos ofrecen justo lo que se espera de ellas, tal y como hemos visto a lo largo del análisis; lo que nos remite de nuevo, a conceptos como la violencia simbólica de Bourdieu (2002).

El tercer punto que visibiliza la existencia del modelo social y relacional hegemónico patriarcal, aunque inicialmente parece contradictorio, no lo es. Es decir, supuestamente el *Trap* se aleja del modelo romántico hegemónico de pareja, no porque ponga en práctica la igualdad, sino porque supone la intensificación del modelo sexual acumulativo, prioritariamente masculino. El *Trap*, por tanto, pese a que se aleja de las relaciones de pareja y de vínculos emocionales, lo que en este género predomina sin lugar a duda, es el sexo sin compromiso, aquel en el que no existe responsabilidad afectiva. Además, se buscan muchas relaciones sexuales y a poder ser con personas diferentes. Esto es así tanto en hombres como mujeres, aunque más en ellos. No es casualidad que los arquetipos que más se den sean el de *Fuck boy* y el de *Bad bitch* ya que es esto lo que representan. Como se recoge en el marco teórico, las mujeres “han copiado” el discurso de los hombres y también sus dinámicas, acercándose según se abordó en el marco teórico en la referencia de Vagalume (2017), a las preferencias sexuales de estos, favoreciendo así el cumplimiento del deseo sexual masculino. Es por esto por lo que podemos decir que el modelo sexual que se da en el *Trap* no es otro que el hegemónico, que supuestamente se acerca a las necesidades tanto de hombres como de mujeres, pero en realidad responde y representa las necesidades del modelo masculino patriarcal, dirigido al placer de los hombres.

En este sentido, el hecho de que las relaciones entre hombres y mujeres giren en torno al sexo de: corte, prácticas, placer y relaciones de poder donde mandan los hombres, etc.; las mujeres son construidas como meros objetos de disfrute, lo que en lo discursivo se visibiliza en la utilización de sustantivos con connotación negativa de dichos hombres, para referirse a dichas mujeres; siendo los sustantivos más utilizados el de “puta” y sinónimos de este: “bitch”, “hoe”, etc.

Además, las relaciones que se dan dentro del *Trap*, ya sean afectivas o simplemente sexuales son heterosexuales, no hay diversidad sexual. Esto coincide con lo que dice Coscolluela (2017) referencia recogida en el marco teórico: la heterosexualidad es lo que predomina, privilegiando socialmente esta orientación; puesto que socialmente se establece que esto es lo “normal y correcto”.

El cuarto punto de visibilización en el *Trap*, de la estructura social hegemónica patriarcal, es que dicho género musical, fomenta la violencia de género, en especial la violencia simbólica y la violencia sexual. Dicha violencia como ha podido verse en el análisis y siguiendo la propuesta teórica de Fernández (2005), es tratada de forma naturalizada, obviando los problemas que esta conlleva a nivel social, y fomentando así la normalización de la misma. En este sentido, destacar la presencia y tratamiento de la violencia sexual, relacionada con todas aquellas conductas sexuales no consentidas ni deseadas, y en la que el placer de las mujeres, sus querencias, necesidades o deseos, no están presentes.

Pese a todo ello, y aunque de forma minoritaria, hay algunos ejemplos rupturistas en las dinámicas prevalentes del *Trap*. Fundamentalmente con relación a dos cosas: por un lado, *traperos* Della Fuente que en sus canciones principalmente hablan de las relaciones afectivas o sexo-afectivas, algo que puede considerarse “transgresor” en el *Trap*, pero que, pese a ello, seguirían cumpliendo la cultura de la utopía romántica. Y, por otro lado, la existencia de algunas *traperas*, especialmente La Zowi, que tiene en palabras de Castro (2019) un discurso “putofilico”. Con este lo que se pretende, siguiendo a las transfeministas, es invertir la carga valorativa de conceptos como por ejemplo el de puta; reapropiándose y utilizándolo como sinónimo de mujer empoderada. Es decir, aquella que tiene poder sobre sí misma y gana dinero con su cuerpo. Esta resignificación

es controvertida, debida al debate dentro de la teoría de género y feminista en cuanto al mismo.

Y finalmente, se ha considerado especialmente importante problematizar el hecho de que la población joven, a través de insumos culturales como el del *Trap*, puedan interiorizar discursos sexistas, clasistas, homófobos, racistas, que fomentan la violencia contra las mujeres, etc.; y convertirlos en modelos a seguir. Es por esto por lo que se ha realizado esta investigación, para que, con los resultados obtenidos, se pueda seguir trabajando en alguna propuesta de intervención social futura con población joven, en relación a la necesidad de cambio en el discurso, cuestionamiento o problematización del mismo, y generación de propuestas “alternativas” más igualitarias y que fomenten relaciones de calidad. Como por ejemplo el desarrollo de una Unidad Didáctica que aborde, a través de esta corriente musical, un trabajo no sólo de análisis desde la perspectiva de género de la estructura social de género existente, los discursos hegemónicos, las violencias contra las mujeres prevalentes que se “cantan”; sino también un cuestionamiento y desaprendizaje de dichos discursos y mandatos, proponiendo otras letras, otras temáticas, etc.

REFERENCIAS

Referencias bibliográficas

Abela, J. A. (2002). Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada.

Alborch, C. (2011). *Malas: Rivalidad y complicidad entre mujeres*. Aguilar

Aldana, A. (2018). Del poliamor y otros demonios. *Maguaré*, 32(2), 185-198.

Amigot, P., Iturbide, R. y Méndez, M.I. (2017). Neomachismos ante las noticias sobre mujeres: análisis de la participación del público en los foros mediáticos de la comunidad autónoma de Euskadi (CAE). Emakunde

Arriazu, A. D. C. (2000). El patriarcado, como origen de la violencia doméstica. *Monte Buciero*, (5), 307-318.

Artigas, A. H. (2018). Opresión e interseccionalidad. *Dilemata*, (26), 275-284.

Asociación Colectivo Alaiz. (2017). *Ellas lo cuentan. La violencia contra las mujeres a través de procesos grupales de empoderamiento*. Pamplona, España.

Ayuso, M. (2017). La revolución que cambiara el amor para siempre. En S. Cendal (Ed.), (h)amor1 (p. 161- 176). Madrid, España: Continta me tienes.

Barros-Rodríguez, F. (2020). Los cánones de belleza de la mujer occidental desde una perspectiva de género.

Bedia, R. C. (2015). El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad. *Investigaciones feministas*, 6, 7-19.

Bilgune feminista. (2016). Debate sobre la sexualidad.

Binda, N. U., & Balbastre-Benavent, F. (2013). Investigación cuantitativa e investigación cualitativa: buscando las ventajas de las diferentes metodologías de investigación. *Revista de Ciencias económicas*, 179-187.

Bourdieu, P. (2002). Lección sobre la lección. Barcelona: Editorial Anagrama S. A

Bravo, N. (2018) Música e identidades juveniles. El Trap como fenómeno global de juventudes marginalizadas. *EJE 3 Juventudes e Infancias: Narrativas Culturales y Hegemonías*, 1400.

Cardona, J. (2015). Cánones de la belleza: la alienación femenina. *Revista de Filosofía Ariel*.

Castellanos Fuente, C. (2015). Twerking: el “baile prohibido”. Análisis del auge del carácter pornográfico de clips musicales en 2014.

Castro, E. (2019). El Trap. Filosofía millennial para la crisis española. Madrid, España. Errata Naturae

Consejo nacional de población, (2000). *La perspectiva de género*. Guía para diseñar, poner en marcha, dar seguimiento y evaluar proyectos de investigación y acciones públicas y civiles. México.

Cosculluela, J. (2017). Sobre el amor, la heterosexualidad y la otra cosa. En S. Cendal (Ed.), *(h)amor¹* (p. 177- 220). Madrid, España: Continta me tienes.

Esteban, M. L. (2011). Crítica del pensamiento amoroso: Temas contemporáneos. Edicions Bellaterra, S. L.: Barcelona

Esteban, M.L. (2009). El feminismo como teoría y práctica. El concepto de género. II Jornadas de Trabajo social. Hacia una intervención con perspectiva de género. Gazteiz, Escuela de Trabajo social UPV-EHU

Fernández, B. (Ed.). (2019). Vindicación de los derechos de la mujer, España: Montena.

Fernández, J. M. F. (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica. *Cuadernos de trabajo social*, 18, 7-31.

Ferrer, V. A., Bosch, E., & Navarro, C. (2010). Los mitos románticos en España. *Boletín de psicología*, 99, 7-31.

Fiol, E. B., & Pérez, V. A. F. (2000). La violencia de género: de cuestión privada a problema social. *Psychosocial Intervention*, 9(1), 7-19.

Fontenla, M. (2008). ¿Qué es el patriarcado? *Gamba, Susana, Diccionario de estudios de género y feminismos. Buenos Aires: Biblos.*

França Neto, J. L. D. (2014). El papel de la música instrumental en los cambios de vida.

Galarza, M. L. E., & Távora, A. (2008). El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas. *Anuario de psicología/The UB Journal of psychology, 39(1)*, 59-73.

Gálvez Toro, A. (2002). Revisión bibliográfica: usos y utilidades. *Matronas prof, 25-31.*

Gamba, S. (2007). Estudios de género/perspectiva de género. Diccionario de Estudios de Género y Feminismos, Coord. Susana B. Gamba, Biblos, Buenos Aires.

Gómez Escarda, M., Hormigos Ruiz, J., & Perelló Oliver, S. (2019). El ciclo de la violencia contra las mujeres en las canciones de música popular en España. *Andamios, 16(41)*, 331-353.

González, M. T. S., & Bermúdez, L. C. R. (2009). El lenguaje como instrumento de poder. *Cuadernos de Lingüística Hispánica, (14)*, 35-58.

Guardarrama, J. G., & Alfonso, J. T. (2012). El significado de la experiencia de la aceptación de la orientación sexual homosexual desde la memoria de un grupo de hombres adultos puertorriqueños. *Eureka (Asunción) en línea, 9(2)*, 158-170.

Guil Bozal, A. (1999). El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer. *Comunicar (1999, p. 95-100).*

Hernando, A. (2012). La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno. Buenos Aires: Katz Editores

Herrera. C (2017). Otras formas de querer son posibles: lo romántico es político. En S. Cendal (Ed.), *(h)amor¹* (p. 119- 160). Madrid, España: Continta me tienes.

Herrera. C. (2018). Mujeres que ya no sufren por amor. Transformación del mito romántico. Madrid, España: Catarta.

Hormigos, J., & Cabello, A. M. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista española de sociología*, (4).

Illouz, E. (2012). Por qué duele el amor: una explicación sociológica. Buenos Aires: Katz Editores

Imbriaco, L. V. R. (2009). Una lectura arquetípica de los personajes femeninos de "Cien años de soledad". *Narrativas. La Rioja*, (12), 2-14.

Iturbe, B. (2009). Sexo, sexismo, música y amor. *Padres y Maestros/Journal of Parents and Teachers*, (325), 25-28.

Iturbide Rodrigo, R. (2015). Utopía romántica contemporánea, género y ficción audiovisual. Un estudio de caso: "El Barco".

Lagarde, M (2001). Claves feministas para la negociación en el amor. Managua: Puntos de Encuentro.

Larrosa, M. P. (2010). Violencia de género: violencia psicológica. *foro: revista de ciencias jurídicas y sociales*, (11), 353-376.

Laurenzo Copello, P. (2012). Apuntes sobre el feminicidio.

López Carballeira, S. (2019). El impacto del Trap en la cultura popular española.

López Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación.

López, O. C. (2017). La violencia económica y/o patrimonial contra las mujeres en el ámbito familiar. *Persona y Familia*, 1(6), 39-58.

Marroquí, M., & Cervera, P. (2014). Interiorización de los falsos mitos del amor romántico en jóvenes.

Menéndez, S. M. (2016). Multimodalidad y estrategias discursivas: un abordaje metodológico. *Revista Latinoamericana de estudios del discurso*, 12(1), 57-73.

Molina Barras, N. (2015). Una aproximación crítica al modelo amoroso hegemónico.

Nascimento, M. (2015). Improbables encuentros: un estudio sobre la masculinidad en el contexto de relaciones de amistad entre homo y heterosexuales en Brasil.

Los modelos relacionales y sexuales en las canciones de *Trap*.

Novoa, M. M. (2012). Diferencia entre la perspectiva de género y la ideología de género. *Díkaion: revista de actualidad jurídica*, 21(2), 337-356.

Parejo, R. P. (2006). El canon de belleza a través de la Historia: un método de descripción de personas para alumnos de E/LE. *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*. Recuperado (online).

Pascual Fernández, A. (2016). Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación.

Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Madrid: Anthropos.

Platt, S. V. (2018). Nociones de género, música urbana y cultura popular: Cómo el fenómeno Bad Bunny está redefiniendo la masculinidad.

Ramos, M. P. M. (2015). Lenguaje de género: ¿necesidad o necesidad?. *Entretextos*, 2007, 5316.

Ramos-Lira, L., Saltijeral-Méndez, M. T., Romero-Mendoza, M., Caballero-Gutiérrez, M. A., & Martínez-Vélez, N. A. (2001). Violencia sexual y problemas asociados en una muestra de usuarias de un centro de salud. *salud pública de México*, 43, 182-191.

Rico, M. N. (1996). Violencia de género: un problema de derechos humanos.

Ruiz Repullo, C. (2016). Los mitos del amor romántico: SOS celos. In *Mujeres e investigación. Aportaciones interdisciplinares: VI Congreso Universitario Internacional Investigación y Género (2016)*, p 625-636. SIEMUS (Seminario Interdisciplinar de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Sevilla).

Ruiz Ruiz, J. (2009). Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicas. *Forum Qualitative Sozialforschung*.

Saldaña Morales, D., & Víbora Reyes, I. (2019). La música urbana a través de los medios de comunicación: El País, El Mundo, Los 40, Cadena 100 y Vice.

Sánchez, I. (2017). Agamia. En S. Cendal (Ed.), *(h)amor¹* (p. 71-114). Madrid, España: Continta me tienes.

Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer análisis de discurso. *Cinta de moebio*, (41), 207-224.

Sellés, J. F. (2008). La educación de la amistad: una aproximación conceptual. *Educación y Educadores*, 11(1), 145-166.

Simón, M. E. (2008). *Hijas de igualdad herederas de injusticias*. Madrid: Narcea

Soler Campo, S. (2016). *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer*.

Spataro, C. (2012, September). "Señora de las cuatro décadas": un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad. In *E-Compós* (Vol. 15, No. 2).

Talego Vázquez, F., Florido del Corral, D., & Cantó, S. I. (2012). Reconsiderando la violencia machista. Patriarcado, relaciones de pareja y sadismo. *Revista Andaluza de Antropología*, 3, 2174-6796.

Ubilluz, J. C. (2005). El perreo: entre la perversión capitalista y el hedonismo posmoderno. *Revista Quehacer*, (154), 111-116.

Unicef. (2017). *Comunicación, Infancia y Adolescencia. Guía para periodistas*.

Urra, E., Muñoz, A., & Peña, J. (2013). El análisis del discurso como perspectiva metodológica para investigadores de salud. *Enfermería universitaria*, 10(2), 50-57.

Vagalume, M. (2017). Un traje a medida. En S. Cendal (Ed.), (h)amor1 (p. 17- 50). Madrid, España: Continta me tienes.

Van Dijk, Teun (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, 186, 23-36.

Vasallo, B. (2017). Ruptura de monogamia ¿reforma o revolución? En S. Cendal (Ed.), (h)amor1 (p. 9- 16). Madrid, España: Continta me tienes.

Wagner, C. (2018). Lenguaje y género. *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, (37).

Referencias web

(25 de abril de 2019). Las estrellas del trap en España. *Los 40 principales*. Recuperado de:

https://los40.com/los40/2017/01/16/album/1484576501_928106.html#foto_gal_11

[visto en 23/8/2020].

Devís, A. (2019, noviembre 1) Entrevista a Ernesto castro. Culturplaza. Recuperado de:

<https://valenciaplaza.com/ernesto-castro-sobre-las-entrevistas-yung-beef-y-la-muerte-del-Trap> [visto el 25/3/2020]

EGM (6 de abril del 2020) Los 40 y Dial, líderes en la radio musical. *Cadena Ser*. Recuperado

de https://cadenaser.com/emisora/2020/04/06/radio_zamora/1586193743_894056.html

[Visto 19-11-2020].

Ferrera, C. (1 de junio de 2015). Por qué ser una zorra es malo y ser un zorro es bueno (y otros ejemplos del lenguaje sexista). *El País*. Recuperado de:

<https://smoda.elpais.com/moda/por-que-ser-una-zorra-es-malo-y-ser-un-zorro-es-bueno-y-otros-ejemplos-del-lenguaje-sexista/> [Visto el 3/9/2020]

Herrera, C. (2007). Los mitos del amor romántico. *El rincón de Haika*.

<http://diversidadycoeducacion.com/2012/09/06/los-libros-de-coral-herrera/> [Visto el 10/6/2020]