



The cover features a large, stylized profile of a woman's face in a vibrant red color. Her hair is depicted with black, flowing lines. The face is partially obscured by a black shape that contains the title. The background is black, and the woman's body is filled with several handprints in a blue and yellow color scheme, suggesting a theme of identity or social impact.

TRAP LATINO

Premisas sexistas de
exponentes puertorriqueños
Keylor Robles Murillo

TRAP LATINO

Premisas sexistas de
exponentes puertorriqueños

Keylor Robles Murillo


EDITORIAL
UCR
2023

306.442

R297i

Robles Murillo, Keylor, 1994-

Trap latino : premisas sexistas de exponentes puertorriqueños / Keylor Robles Murillo. – Primera edición. – San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2023. xxviii, 177 páginas ; ilustraciones en blanco y negro, diagramas a color

ISBN 978-9968-02-050-3

1. SOCIOLINGÜÍSTICA. 2. ANÁLISIS DE CONTENIDO (COMUNICACIÓN). 3. SEXISMO EN EL LENGUAJE. 4. ANÁLISIS DEL DISCURSO. 5. TRAP LATINO (MÚSICA). 6. SEMIOLOGÍA Y MÚSICA. 7. CULTURA – ASPECTOS SOCIALES. 8. MÚSICA – ASPECTOS SOCIALES. 9. CRÍTICA MUSICAL. I. Título.

CIP/3809

CC.SIBDI.UCR

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Primera edición: 2023.

Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA), perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Corrección filológica: *Jessica López V.* • Revisión de pruebas: *Ariana Alpízar L.*
Diseño de contenido: *Raquel Fernández C.* • Diseño de portada: *Victoria Margarita Mora L. y Karen Wang Q.* • Diagramación: *Abraham Ugarte S.* • Control de calidad: *Grettel Calderón A.*

© Editorial de la Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.
Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN. Marzo, 2023.
Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.

CONTENIDO

Presentación	xiii
Introducción	xvii

CAPÍTULO I

Trap latino	1
Origen del trap latino	1
Aproximaciones al trap latino	9
Aspectos socioculturales del trap latino	11
Aspectos del trap latino desde la sociología del lenguaje	24
Puertorriqueñismos en el trap latino	25
Argot en el trap latino	28
Particularidades fonéticas en el trap latino	31
Aspectos sociomusicales del trap latino	36

Capítulo II

Violencia sexista contra las mujeres	41
Violencia psicológica	44
Violencia física	53
Violencia sexual	59
Violencia simbólica	73
Lenguaje y lógica falocráticos	75
Las representaciones de las mujeres	78

Apropiación simbólica del cuerpo de las mujeres	82
Clasificación moral de las mujeres: diablas, putas y brujas	84
Violencia feminicida	89

Capítulo III

Bad Bunny: entre “nuevas” masculinidades y la violencia contra las mujeres..... 97

La figura Bad Bunny dentro del trap latino	99
Semejanzas de Bad Bunny con los artistas de la muestra.....	99
Diferencias de Bad Bunny con respecto a los artistas de la muestra	103
Análisis del video “Soy peor” (2016)	105
Análisis del video “Mía” (2017)	108
Análisis del video “¿Quién tú eres?” (2018)	110
Análisis del video “Yo perreo sola” (2020)	112

Conclusiones	131
Anexos	139
Bibliografía	151
Índice de cuadros	173
Índice de figuras	173
Índice analítico	175
Acerca del autor	177



Capítulo I

Trap latino

Para desarrollar la intencionalidad de este capítulo se incluye una reseña histórica del surgimiento del trap en América Latina. Además, se incorpora una biografía de los artistas estudiados: Bad Bunny, Anuel AA, Darell, Noriel y Farruko. Sumado a estos dos aspectos, se considera importante señalar algunos de los elementos teóricos en tres ejes: a) sociología del lenguaje, b) sociocultural y c) sociomusical, los cuales caracterizan y diferencian este género musical de otros.

Origen del trap latino

En los últimos años, se han establecido clasificaciones de los géneros musicales a partir de criterios como la función, la instrumentación, la región, la cultura, el público meta, la religión y la época. Una de las principales clasificaciones corresponde a la música popular urbana. De acuerdo con Ceballos y Cremades (2015), es una traducción del término anglosajón *Popular music*, que suele asociarse con la marginalidad y se percibe en antonimia con la música clásica, la cual se ha vinculado históricamente a la perspectiva academicista y tradicionalista. Dentro de esta clasificación se contempla el pop, el reguetón, el *rock*, el trap, el *punk*, el vallenato, entre otros.

Nadales (2016) relaciona el origen de la música popular con tres escenarios: el salón, el teatro y las variedades. En primer lugar, la música de salón se produjo en el siglo XIX, al ser interpretada en salones

privados de la aristocracia y los hogares urbanos de las familias con poder adquisitivo. En segundo lugar, la música popular urbana formó parte de las representaciones teatrales en Estados Unidos y España. En tercer lugar, las variedades se encuentran vinculadas a las transformaciones que se presentan a partir de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), en donde aparece una nueva juventud urbana e industrial, la cual se rebela ante los convencionalismos y las imposiciones. Con ello reivindicaron su derecho a la diversión, al ocio y a la expresión mediante la música.

En lo que respecta al trap, este género musical surgió en los estados sureños de Estados Unidos: Georgia, Alabama, Texas, Tennessee y Virginia, principalmente en los suburbios. Una de las ciudades icónicas en este género es Atlanta, ya que varios de los primeros productores, por ejemplo, Shawty Redd, Drumma Boy, Mannie Fresh y Mike WiLL Made It, son oriundos de esta zona. Sus influencias musicales se relacionan con elementos rítmicos del *hip hop*, el rap y la música electrónica de baile. En esta misma línea, Reyes y Viera (2018) mencionan que los sonidos del trap comenzaron a ramificarse en relación con el sonido de la campana: *crunk*.

Leclerc y Mella (2018) agrupan la evolución del trap en cuatro momentos. En primer lugar, el *crunk* (1 de noviembre de 1991-15 de diciembre de 1993): es el sonido proveniente del sur de Estados Unidos. Es una mezcla del rap con la música electro. El término *crunk* es la unión de las palabras *crazy* [loco] y *drunk* [borracho]. En segundo lugar, los primeros pasos del trap (16 de diciembre de 1993-16 de noviembre de 1999): se identifican los primeros registros del trap y sus sonidos y melodías particulares. En tercer lugar, el trap de exportación (2000-2003): logra su reconocimiento en el rap. En cuarto lugar, manifestación del trap (2003-2007): se consolida con el lanzamiento del disco intitulado *Trap Muzik* del rapero T.I. (Estados Unidos, 1980).

Su nombre proviene del argot anglicista *trap house*, que se traduce como “trapicheo” en español, empleado para denominar a los sitios utilizados para almacenar y vender drogas y armas. Lo anterior ha

provocado que se asocie el género a la marginalidad, la ilegalidad y la exclusión por parte del sector conservador de la sociedad estadounidense. Por tal razón, como se mencionó, desde su origen el trap ha sido vinculado por parte de los grupos de poder a la violencia, la clandestinidad, el consumo de drogas y el uso de armas ilegales. Incluso, López (2019) concibe este género musical como el “hijo bastardo del *hip hop*”; esto demuestra la visión estigmatizadora que se manifiesta discursivamente en términos metamusicales, alusivos a un conjunto de prácticas excluyentes.

Al inicio, este género musical se definió por su carácter reivindicativo, al convertirse en un espacio artístico de denuncia frente a la segregación, la violencia institucional, la criminalización, la explotación laboral y la matriz racista preponderante en la cultura en Estados Unidos, que ha sido exacerbada por grupos políticos conservadores. Por ejemplo, por parte de Donald Trump (Estados Unidos, 1946), presidente de Estados Unidos (2016-2020). Esta visión racista también ha invalidado géneros como el *R&B*, el *hip hop*, el rap, el *reggae*, al ser considerados como “música de negros y negras”, con una carga peyorativa y discriminatoria. Dentro de este universo discursivo, la música “culta” proviene de Europa y los estados “no sureños” de Estados Unidos, cuyos exponentes son blancos, puesto que son las voces autorizadas para producir arte.

En este punto, resulta oportuno reflexionar sobre la apropiación cultural que se ha llevado a cabo en el trap. Subercaseaux (1988) plantea que el modelo de apropiación cultural se basa en un proceso de dominación exógena, en donde los elementos de la cultura que son “ajenos” se vuelven propios, o mejor dicho apropiados, por parte de otros sectores o grupos, mayoritariamente aquellos que representan el poder en las relaciones de dominación. Agrega que las condiciones socioculturales en que se instituya la legitimidad de la apropiación determinan la función de las élites.

Sumado a lo anterior, la apropiación cultural va de la mano con la noción del consumo cultural inscrito dentro de la lógica de acumulación y reproducción capitalista. Sunkel (2002) señala que este

tipo de consumo es una práctica específica generadora de productos culturales, que se convierten en mercancías y, por tanto, poseen valor de uso y consumo, los cuales permiten la expansión del capital a nuevos nichos. En esta misma línea, el consumo cultural se puede definir como la apropiación instaurada a través del uso de productos en los que el valor simbólico predomina sobre los valores de uso y de cambio, en su dimensión mercantil; o bien estos últimos emergen subordinados a la noción simbólica. Tomando en cuenta lo anterior, esta forma apropiadora define su “precio” (valor económico) a partir de su simbolización en la sociedad.

La apropiación cultural de los géneros musicales que forman parte de la cotidianidad de las poblaciones afrodescendientes no es una novedad, al contrario, es un ejercicio sistemático que tiene antecedentes. Un ejemplo notorio es el papel que juega Eminem (Estados Unidos, 1972) dentro del rap. Este género, proveniente de ritmos africanos, se originó en el sur de Estados Unidos, en la década de los setenta. Se volvió popular en los ochenta y noventa, a través de las letras de raperos negros. A finales de los noventa, Eminem lanza dos discos que lo transforman en un referente mundial de dicho género. Incluso, le permitió obtener premios y reconocimientos.

Eminem devela el funcionamiento de la dinámica de asimilación y el blanqueamiento. En primer lugar, la asimilación constituye una de las herramientas del etnocidio, entendido como la destrucción sistemática de la cultura autóctona mediante la penetración cultural. Dentro de los procesos de asimilación, media esencialmente una estigmatización de la cultura y del fenotipo étnico, lo que genera una pérdida de los valores culturales en el proceso de incorporación del individuo a la cultura dominante, aunque en posición subordinada y de subalternización. Se acepta a “las otras y los otros” en función de cuánto se asemeja al “nosotros y nosotras”.

En esta misma línea, Solano (2015) indica que la asimilación

Significa un modo de conformación o ajuste automático de los provenientes de otros marcos socioculturales al engranaje social en vigor en la sociedad de acogida, supone la renuncia a las

referencias culturales de la sociedad de origen consideradas bien como innecesarias en la nueva situación, bien como inferiores y poco útiles para la vida en las nuevas condiciones [...] representa una de las manifestaciones más notables de su fracaso, puesto que supone el establecimiento de un monoculturalismo impuesto sobre la base de la creencia (implícita o explícita) de la superioridad (pp. 135 y 167).

En el caso del blanqueamiento, se busca alcanzar los rasgos fenotípicos “blancos” para conseguir reconocimiento social (Solano, 2016). Al igual que la asimilación, ambos implican un “proceso de mezcla” sucesiva con el blanco, debido a que conlleva adoptar los patrones, los comportamientos, las prácticas y normas de la cultura hegemónica, la cual es distinta a la cultura en la que fue popularizado. Por tanto, se puede afirmar que ambos procesos son heredados de la Colonia y parten de una visión racista que niega el ser, el saber y el poder del otro.

Cuando un elemento de la cultura afrodescendiente, o de aquellas que son catalogadas dentro de la otredad, se somete a la asimilación y el blanqueamiento se transforma en algo propio. El rap empezó a sentirse como música cercana a las poblaciones blancas hegemónicas cuando uno de sus mayores exponentes fue un hombre, blanco, rubio, misógino y homófobo. Se rompe entonces esa línea divisoria entre el “nosotros” y los “otros”, que puede concretarse físicamente, por ejemplo, en el *apartheid*. Esta realidad se repite con el trap en América Latina, ya que la mayoría de sus principales exponentes han blanqueado y asimilado el género, pues no son personas afrodescendientes.

En América Latina,¹ los primeros artistas en incursionar en el trap fueron Arcángel, Yaga, Mackie, Randy y De la Ghetto. La primera

1 En el caso de España, el trap se consolidó como un género musical con menos dependencia al reguetón, específicamente, a partir de la aparición del grupo Kefta Boys en el año 2013 (López, 2019). Igualmente, hay exponentes que reproducen el sexismo, como es el caso de C. Tangana. En el 2019, el Ayuntamiento de Bilbao canceló su concierto por sus letras machistas. De igual manera, García (2018) y Castro (2019) también han profundizado en el origen del trap en este país europeo desde otras perspectivas más críticas y contemporáneas.

canción latinoamericana de este género, aunque no se definía como trap, fue “El pistolón” (2007), de Arcángel, junto con Yaga y Mackie, en la cual se menciona a un hombre que anda armado y está dispuesto a asesinar a quien le corresponda, solo para mantener su orgullo: “Saco el pistolón, ese fui yo / El que te puso a correr, ese fui yo / El que se hizo millonario, también fui yo / Te guillaste”² (“El pistolón”, Arcángel, Yaga y Mackie, 2007).

El auge del trap latinoamericano se generó en el año 2016, a partir de las canciones de los puertorriqueños Anuel AA, Bad Bunny, Bryant Myers, Brytiago, Darell, Farruko, Jhay Cortez, Lary Over, Miky Woodz, Noriel y Ozuna. Dentro de esta lista, se pueden incluir a Karol G, Maluma y Sech, quienes, a pesar de tener más producciones en el reguetón, también han incursionado en este género musical. Otros artistas latinoamericanos que han cobrado relevancia en otras regiones son los siguientes: Amenazzy, Kheo y Pvblo Chill-E.³ Sin embargo, el reconocimiento mundial de estos últimos no es tan amplio en comparación con los primeros, ya que no cuentan con tantas producciones.

En este libro se analiza una muestra de 150 canciones de los siguientes artistas puertorriqueños: Anuel AA (20), Bad Bunny (51), Bryant Myers (38), Darell (13), Farruko (12) y Noriel (16). Para contextualizar a estos cantantes, en cuanto a su vida personal y a su faceta como artistas, se incluye a continuación una biografía breve de cada uno.

Anuel AA nació en Carolina en 1992. Es hijo del empresario musical José Gazmey, exvicepresidente en Sony Music en Puerto Rico. Esto le permitió a Anuel AA iniciar su carrera en el 2010. Obtuvo reconocimiento internacional en el 2015 con el sencillo “Nacimos pa’ morir”.

2 En los anexos de este libro se incluye un breve glosario de los términos recurrentes en las canciones del trap latino.

3 Los nombres de estos cantantes son los siguientes: Enmanuel Gazmey Santiago, Benito Antonio Martínez Ocasio, Bryan Robert Rohena, Bryan Cancel Santiago, Osvaldo Elías Castro Hernández, Carlos Efrén Reyes Rosado, Jesús Nieves Cortez, Raymon Guevara, Miguel Ángel Rodríguez Rivera, Luis Emmanuel Oses Noel Santos, Juan Carlos Ozuna Rosado, Carolina Giraldo Navarro, Juan Luis Londoño Arias, Carlos Isaías Morales Williams, José Daniel Betances, Ivo Alfredo Thomas Serue y Pablo Acevedo, respectivamente.

En abril de 2016 fue arrestado por portación de armas, por lo que lo sentenciaron a treinta meses de prisión. A mediados del 2018, al salir de la cárcel, lanzó su primer disco *Real hasta la muerte*, que contiene la mayoría de las canciones estudiadas en esta oportunidad. En el 2019, fue galardonado con el premio Billboard de la Música Latina en la categoría de artista del año. Recientemente, publicó su segundo disco *Emmanuel* (2020).

Bad Bunny es considerado el mayor exponente del trap latino. Nació en San Juan. Su seudónimo artístico lo creó a partir de una foto de la infancia en donde tiene puestas unas orejas de conejo y una expresión de enojo en su rostro (Carrion, 2018). Estudió comunicación audiovisual en la Universidad de Puerto Rico, en Arecibo. Dejó su formación universitaria para seguir su carrera musical. Ha lanzado cuatro álbumes: *X100pre* (2018), *Oasis* (2019) en colaboración con J Balvin, *YHLQMDLG* (2020) y *Las que no iban a salir* (2020). Ha colaborado con artistas de diferentes géneros y países. En el 2018 fue ganador de la categoría de mejor artista en los Latin American Music Awards. En 2020 se presentó en el Super Bowl con Jennifer López, Shakira y J Balvin.

Bryant Myers nació en Carolina. Se considera uno de los primeros exponentes del trap latino, al menos en lo que respecta a la etapa de consolidación de este género. Se incorporó a la industria musical en el 2013. Su popularidad internacional inició con el sencillo “En otra dimensión” (2015) e incrementó a partir de su colaboración con Maluma y Noriel en la canción “Cuatro babys” (2016), la cual fue cuestionada por su visión sexista explícita. Fue arrestado cuando era menor de edad por el delito de portación de armas. A pesar de haber lanzado varios sencillos, solo ha producido un disco propio intitulado *La oscuridad* (2018).

Darell se trasladó a vivir a los Estados Unidos. Desde los 18 años comenzó a escribir letras de canciones para otros artistas. En el 2010 se integró al dúo Belto & Darell, quienes grabaron sencillos como “Entrega la maldad” y “Sateo”. Dos años después, este dúo se disolvió. En el 2014 firmó con el sello discográfico La Pompa Music, con quienes produjo la canción “La verdad”. Su reconocimiento se

fortaleció en el 2016, a través del contrato con la compañía discográfica Real G4 Life, de Ñengo Flow. Ese mismo año lanzó el disco *La verdadera vuelta*. En el 2019 ganó la categoría de mejor remix en los premios Lo Nuestro, organizados por la cadena Univisión.

Farruko nació en Bayamón. Es el artista de la muestra con más años de carrera artística. Inició en la industria musical en el 2007 con la canción “Bla, bla, bla”. En el 2008 firmó un contrato con el sello Double Dice Music, con quienes lanzó tres canciones “Escala a mi cama”, “Sata es” y “Sexo fuera del planeta”. Esta última canción fue la que le permitió alcanzar su fama mundial. En el 2010 produjo *El talento del bloque*. Dos años después, lanzó su álbum *The Most Powerful Rookie*. En el 2017 publicó el disco *TrapXFicante*. Dentro de su discografía también se encuentran *Los Menores* (2014), *Visi-nary* (2015), *Gangalee* (2019) y *Spectrum* (2020). La mayoría de las canciones analizadas son del disco producido en el 2017.

Noriel nació en San Juan. Es considerado una de las grandes promesas de la “nueva escuela” del trap latinoamericano. Ha colaborado con una gran cantidad de artistas reconocidos en este género musical. Su reconocimiento mundial se generó a partir del sencillo “Diablita”, del álbum *Trap Capos: Season 1* (2016). Junto a esta producción, en su discografía también se encuentra *Trap Capos: Season 2* (2018). Entre sus canciones más conocidas se encuentran “Karma”, “Suave, Piro” y “Pelemos mañana”.

La muestra de canciones se delimitó a partir de los siguientes criterios: a) que hayan sido producidas por hombres, b) que hayan sido promocionadas de enero 2016 a abril 2020 y c) que hayan estado posicionadas en algún momento de este periodo en las listas de las canciones más reproducidas en Costa Rica (“El Top 50 de Costa Rica” y “Los 50 más virales de Costa Rica”)⁴ en la plataforma musical Spotify.⁵

4 En los anexos se incluye la lista de todos los artistas contemplados en ambas listas durante dicho período.

5 Spotify es una aplicación, de origen sueco, empleada para la reproducción de música vía *streaming*. Se lanzó al mercado en el año 2008. Actualmente, tiene más de doscientos millones de usuarios en todo el mundo.

Estos criterios consolidaron una muestra conformada por artistas puertorriqueños, por lo tanto, se enfatiza en dicha zona geográfica. Queda pendiente para futuras investigaciones incorporar otras letras que no fueron contempladas.

Aproximaciones al trap latino

Castañeada (2018) y Cajamarca y Vásquez (2019) no diferencian el trap latinoamericano del reguetón, debido a que en ambos géneros se alude constantemente a temáticas sexuales. De igual manera, los cantantes de la muestra han lanzado sencillos en los cuales fusionan ambos ritmos. Por ejemplo, en “Duro y suave” (2018), de Leslie Grace (Estados Unidos, 1995) y Noriel se entrelazan estos dos géneros musicales:

Dale duro, que me gusta / Dale sin miedo que a mí no me asusta
/ Dale duro y suave, que nadie sabe / Lo que entre tú y yo va a pasar [...] Woah oh oh oh oh / Dame besitos de más / Woah oh oh oh oh / Como si el mundo se fuera a acabar

Baby tú eres medio indecisa / Te gusta lento, pero con prisa
/ Suave, cuando vaya a terminar me avisa / Entre el humo, el alcohol y la risa / Ma yo tengo el poder, para ver como tú cuerpo se te eriza [...] Yo no voy a amarte, pero tú eres mi p-(¡ay!)
 (“Duro y suave”, Leslie Grace y Noriel, 2018).

La primera estrofa cantada por Leslie tiene el tempo del reguetón, el cual es la base del *dembow*,⁶ utilizado en la mayoría de las canciones de este género. De acuerdo con Pérez (2008), este estilo musical se caracteriza por un bpm (*beats per minute*), o pulsos por minuto, más bajo que el trap, ya que su tempo estándar se ubica en 128 bpm.⁷ Asimismo, es más bajo en comparación con otros géneros latinos

6 El *dembow* corresponde al ritmo característico del reguetón latinoamericano, el cual es de origen jamaicano y representa la espina dorsal del género musical aludido (Negrón y Rivera, 2009).

7 Pérez (2008) concluye este dato a partir del análisis de 115 canciones de reguetón. En la muestra también contempló la siguiente cantidad de canciones: a) bachata, 129; b) chachachá, 98, c) merengue, 118; y d) salsa, 137.

como la bachata, el merengue, el chachachá y la salsa. Lo anterior demuestra que analizar musicológicamente los géneros latinoamericanos desde una visión unificada puede ocasionar sesgos investigativos en donde no se contemplen sus particularidades.

En el caso de la segunda estrofa, cuenta con el tempo propio del trap; aproximadamente 140 bpm. El tempo del trap, la gran cantidad de palabras mencionadas por minuto y la pronunciación de los artistas en algunos casos puede provocar que las letras de las canciones se tornen incomprensibles para la audiencia.⁸ Cabe aclarar que dicha incomprensión también se evidencia en el reguetón; sin embargo, sucede en mayor medida en el trap latinoamericano.

El trap latinoamericano y el reguetón no solo son disímiles en su herencia rítmica, sino también en su dimensión geográfica. El reguetón tiene una base latinoamericana, mientras que el trap posee una descendencia estadounidense; tal y como se muestra en la Figura 1:

Figura 1. Géneros musicales precedentes del reguetón y el trap

	Reguetón		Trap latinoamericano
Jamaica	Reggae (1960)	Estados Unidos	Rap (1970)
	Dancehall (1970)		Hip hop (1970)
	Dembow (1980)		House / Dub Music (1970)

Nota: Elaboración propia.

8 Lo anterior debe analizarse críticamente a partir de las siguientes interrogantes: ¿los cantantes desean que las personas entiendan el mensaje de sus canciones materializado a través de sus letras?, ¿o solamente les interesa producir sencillos que se vuelvan tendencia por su musicalidad más allá de su contenido?

Otra de las diferencias del reguetón con el trap reside en que el primer género emplea esencialmente una caja de ritmos en la percusión, que le otorga su ritmo característico. Mientras que en el trap no sucede así, ya que su proceso de producción musical se basa en una caja de ritmo programable. En síntesis, las disimilitudes entre ambos géneros se encuentran en cuatro aspectos centrales: a) el tempo de ambos géneros, b) sus orígenes musicales, c) las regiones geográficas en donde surgieron los géneros que les precedieron y d) la base rítmica en que se cimienta el proceso de producción musical.

Para desarrollar este apartado se incluyen los elementos característicos del trap latinoamericano agrupados en tres dimensiones: a) aspectos socioculturales, b) aspectos desde la sociología del lenguaje y c) aspectos sociomusicales. Cabe agregar que la última dimensión se desarrolla a grandes rasgos, pues la intención central del abordaje planteado en este libro no se relaciona con las características musicales de este género; sino más bien consiste en el estudio de los rasgos o huellas que evidencian el vínculo entre el trap y la estructura social, los determinantes contextuales y los sistemas de dominación, en este caso, particularmente el sexismo.

Aspectos socioculturales del trap latino

Los géneros musicales se circunscriben dentro del marco definido por la cultura en donde se generan los procesos de creación y consumo, los cuales mantienen una relación bidireccional. Por ejemplo, el *rock and roll* surgió en una época específica, fue producto de una cultura; sin embargo, al mismo tiempo, marcó dicho espacio cultural. De acuerdo con lo anterior, los géneros musicales tienen un valor cultural que los convierte en elementos configuradores de la vida social de las personas. Esto quiere decir que ninguna canción se desarrolla de espaldas a la cultura; al contrario, siempre se relaciona, ya sea para reproducir o cuestionar los patrones culturales hegemónicos. Asimismo, las personas artistas forman parte de una comunidad, un contexto y un escenario, tal y como señala Alvarado (2013):

Se debe entender la música como una práctica comunicativa y expresiva fundamental, cercana a cualquier individuo y habitual en cualquier cultura, sin exclusividad de ninguna clase social, siendo así parte de la vida cotidiana de todos los individuos [...] Entonces, la música es la práctica humana que, por medio de la construcción auditiva temporal, fomenta valores primarios como son el placer o el gusto, el auto crecimiento y el auto conocimiento. En esta línea, la música es inherentemente multicultural (pp. 2-3).

El primer elemento cultural identificado en las letras seleccionadas del trap latinoamericano es la presencia de elementos religiosos, mediante alusiones a deidades o símbolos. Es importante aclarar que la alusión a dichos elementos no se desarrolla igual que en las canciones religiosas o cristianas, en las cuales el tema central es un mensaje dirigido hacia Dios con la intención de expresar gratitud, arrepentimiento y pedir fuerzas ante las adversidades. En el trap se interrelacionan prácticas cotidianas con referencias religiosas: “Hoy se bebe, hoy se gasta / Hoy se fuma como un rasta / Si Dios lo permite” (“Safaera”, Bad Bunny, 2020).

Desde el saqueo y el genocidio llevado a cabo por los españoles en América Latina, la religión católica se impuso como la única fe. De la Torre y Martín (2018) estiman que un 67 % de la población latinoamericana es católica. Incluso, dos países de esta región siguen concibiendo la religión católica como la oficial del Estado: Costa Rica y Argentina. En el caso costarricense, se plantea lo siguiente: “La religión católica apostólica romana es la del Estado, el cual contribuye a su mantenimiento, sin impedir el libre ejercicio en la República de otros cultos que no se opongan a la moral universal ni a las buenas costumbres” (Constitución Política, 1949, Artículo 75).

En este porcentaje no se incluye el aumento de protestantes y todas sus ramificaciones: bautistas, luteranos, metodistas, evangélicos, pentecostales, anglicanos y calvinistas. En Brasil y Puerto Rico, la

9 Es similar a lo que canta Bad Bunny en la canción “Bellacoso” (2019), de Residente, en donde dice lo siguiente: “Que Dios me cuide, pero no me guarde” (“Bellacoso”, Residente y Bad Bunny, 2019).

cantidad de evangélicos se ha cuadruplicado desde 1960 (De la Torre y Marín, 2018). No obstante, a pesar de que el catolicismo y el protestantismo mantienen diferencias, la referencia a Dios es uno de sus elementos en común. Por tanto, se refleja en diferentes instancias; ya sea en política, cuando los diputados quieren gobernar según sus preceptos religiosos; o en canciones en donde los artistas se encomiendan a Dios antes de salir a beber, fumar o tener sexo.

A continuación, se presentan ejemplos en los que se hace referencia a Dios en las letras:

- “El volante el *stripper* no hay Dios de *flipper*” (“Como en los tiempos de antes”, Bryant Myers, 2017)
- “Pero *baby* tú estás con Dios o estás con el demonio” (“Háblame claro”, Bryant Myers, 2017)
- “Por eso solo creo en Dios y en mí” (“Chambea”, Bad Bunny, 2017)
- “Perdóname Dios mío porque yo he pecado” (“Brindemos”, Anuel AA, 2018)
- “Dios mío perdón, pero ese hijo de puta chotió y yo lo crucifiqué... amén” (“Na’ nuevo”, Anuel AA, 2018)
- “Que me perdone Dios, pero te odio” (“Odio”, Bad Bunny, 2018)
- “Yo le pido a Dios que un día vuelva y nos una” (“Te echo de menos”, Bryant Myers, 2019)
- “Y en el nombre de Dios se la meto los domingos” (“Te boté Remix”, Anuel AA, 2019)
- “Te voy a dar hasta que Dios diga” (“Hasta que Dios diga”, Anuel AA, 2020)

Llama la atención la forma como se alude a Dios constantemente, incluso en la misma frase en donde se mencionan sentimientos o acciones que no coinciden con el pensamiento cristiano. El extracto que sobresale es el cantado por Anuel AA en “Na’ nuevo” (2018). Se podría afirmar que el artista confiesa un asesinato en el cual imitó la crucifixión de Cristo. Lo anterior resulta paradójico, pues dentro de los

relatos bíblicos Jesús murió por ser hijo de Dios. Sin embargo, Anuel AA plantea la analogía de la muerte como castigo por “malas acciones”.

Esta presencia de discursos religiosos en escenarios de asesinatos y deshumanización es representada en la novela *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo (Colombia, 1942). En este texto se describe la devoción que tienen los sicarios colombianos hacia la virgen María Auxiliadora, a quien se encomiendan para no ser asesinados, mientras, irónicamente, ellos le arrebatan la vida a otra persona como un “encargo” remunerado. La mercantilización de la vida ha llegado a grados tan extremos que su eliminación también representa un negocio. Otra vez, la visión de mundo configurada desde la religión está intrínseca en contextos que se tornan contradictorios desde puntos de vista éticos y morales; el quinto mandamiento versa: “No matarás” (Éxodo 20, 13).

El segundo elemento cultural que predomina, vinculado al anterior, es la existencia de pandillas o grupos organizados. Es oportuno mencionar que en este libro no se estigmatizan, ni se criminalizan estos grupos desde posturas clasistas, ya que se dimensiona que la pauperización, la explotación y el deterioro en las condiciones materiales de existencia pueden conllevar a las personas a incorporarse en estas agrupaciones, con el propósito de garantizar su subsistencia. Por tanto, en esta ocasión se aborda la forma como algunos de los artistas estudiados hegemonizan la incorporación a las pandillas y el uso de armas de fuego.

Las actuaciones iracundas de algunas pandillas se pueden entender desde el concepto de violencia comunitaria. De acuerdo con Pérez *et al.* (2016), este se refiere

a diversos tipos de violencia que se dan a un nivel macro comunitario en donde se impacta la calidad de vida, seguridad y sana convivencia de sus constituyentes [...] La exposición a la violencia comunitaria está entre las experiencias más perjudiciales que pueden vivir los niños y jóvenes (p. 27).

En este escenario de marginalización y exclusión, las poblaciones más jóvenes son las que sufren las consecuencias directas, puesto que la

ausencia de oportunidades formativas, la escasez de ofertas laborales y el poco apoyo estatal les generan condiciones de vulnerabilidad.

En esta misma línea, Baird (2012) manifiesta que las pandillas juveniles de los barrios “marginalizados” en el contexto de América Latina son paradigmáticas y referenciales de dicha violencia, debido a que se perciben como epifenómenos perversos generados a partir de sistemas sociales donde la exclusión y la discriminación se encuentran arraigadas en la estructura de la economía política de las ciudades periféricas y las condiciones materiales de existencia de las personas. Sin embargo, en congruencia con lo mencionado en párrafos anteriores, aclara:

Sin caer en ningún romanticismo en torno a las pandillas como proyectos emancipadores, también han sido percibidas como movimientos sociales colectivos [...] Si bien durante mucho tiempo se han asociado las condiciones de exclusión socioeconómica con el surgimiento de las pandillas, su conformación, en sí misma, no se puede atribuir a un factor único o determinante [...] sino más bien a una serie de factores correlacionados –aunque no identificados con claridad–, tales como el crimen organizado, el tráfico de drogas, la proliferación de las armas de fuego, la debilidad del Estado y la urbanización acelerada (Baird, 2018, pp. 11-12).

La existencia de las pandillas en estos contextos se ha “institucionalizado y formalizado” a través de la definición de estructuras y la organización. Lo anterior se observa a través de los siguientes aspectos: a) requisitos para ingreso, para poder formar parte se deben realizar acciones que demuestren su compromiso y entrega hacia la pandilla, lo cual puede significar la consumación de delitos y crímenes; es importante aclarar que en la mayoría de los casos, las personas que ingresan son familiares o amistades de quienes ya se encuentran dentro de la estructura; b) el establecimiento de jerarquías: las pandillas se encuentran configuradas por dinámicas de poder, en donde este puede recaer en una sola persona o en un grupo reducido; y c) procesos de ascenso: a partir de las acciones realizadas, sus integrantes “pueden ascender”.

La violencia asociada con la narrativa de las pandillas se evidencia en el escenario escolar. En el caso de Puerto Rico, Reyes, Colón y Moscoso (2009) manifiestan que, desde el año 1999 hasta el 2005, los incidentes de violencia aumentaron un 370 %, es decir, se pasó de 821 incidentes a 3038. Reyes (2013) añade que el 16,1 % del total de la población escolar de los niveles intermedio y superior en este Estado han tenido un arma en su dominio. Esto nos lleva a reiterar la idea de que la música inscribe su proceso de creación en una cultura determinada y, paralelamente, incide en los patrones culturales.

De igual manera, se debe tomar en cuenta el incremento en los índices de violencia en Puerto Rico. En la década de los sesenta, se registró una tasa de 1410 delitos por cada 100 000 habitantes. Diez años más tarde, este Estado empieza a sufrir un aumento significativo, vinculado a las tendencias hacia el urbanismo y lo metropolitano, que alteraron el perfil puertorriqueño. Se calculó una tasa de 2451 incidentes en relación con la misma cantidad de habitantes indicada en líneas anteriores; la proporción subió en 21,3 %. Para 1980 se reflejó un aumento del 50 %, al contabilizar 3531 delitos. El cambio de siglo no cambió esta realidad; al contrario, se agravó debido a que se registraron más de 70 000 casos de algún tipo de violencia (Torres, 2002).

Según el Instituto de Estadísticas de Puerto Rico (2018), en el 2015 se registraron 592 asesinatos, el año siguiente aumentaron a 697. La etapa de consolidación del trap latinoamericano (2016-presente) se sitúa en un contexto en donde la violencia alcanza cifras alarmantes, con la presencia de grupos pandilleros violentos y la portación de armas. Incluso, desde la primera canción catalogada como trap latino: “El pistolón” (2007), de Arcángel, Yaga y Mackie, se identificaba la presencia de dichos grupos en la letra: “Busca tu combo completito yo me los como / De almuerzo y de cena sazonados con plomo”.

Uno de los ejemplos presentes en las canciones estudiadas, que devela el *modus operandi* de las pandillas, es el siguiente extracto:

Yo tengo chavos y soldados que están puestos para guerrear /
 Ustedes saben dónde yo me paso / Cabrón te estás buscando un
 fuletazo / Yo no voy con insecteria / Me cago en la madre de todo

el que se vira / Hablan de lealtad y ni siquiera saben lo que significa / Das la espalda y ya te quieren brincar la cuica / Por eso yo nunca cambio el sistema / Yo nací en la calle y me quedo hasta que me muera / Nada más me llaman si quieren problema / O bajen para la pongan para la goleen mocatillo o para cantera / Yo ando con una AK y le pongo un R / Después de nosotros dime quién puñeta manda aquí en Puerto (“Bajen pa’ acá”, Bryant Myers, 2017).

Myers abarca en sus letras los cuatro elementos que engloban los universos discursivos configurados desde las pandillas: a) aliados-grupos de pares, b) enemigos-antagonistas, c) uso de armas y d) el dominio de zonas o regiones. Revisemos la Figura 2 para entender su funcionamiento:

Figura 2. Elementos configuradores del accionar de las pandillas



A continuación, se profundiza en los cuatro elementos señalados. En primera instancia, se analizan los grupos de pares o aliados, los cuales están integrados por personas dispuestas a defender a otras

porque pertenecen a su misma pandilla: “Yo tengo chavos y soldados que están puestos para guerrear” (“Bajen pa’ acá”, Bryant Myers, 2017). Este cantante los concibe como soldados que deben acatar las órdenes de sus superiores, por tanto, la supuesta relación de lealtad, en ocasiones, se establece de manera coercitiva. En segundo lugar, los enemigos o antagonistas son quienes se perciben desde la otredad, cuando se acentúan las diferencias: “Me cago en la madre de todo el que se vira” (“Bajen pa’ acá”, Bryant Myers, 2017). Se considera contrincante a toda persona que piense y actúa de otra forma.

En tercer lugar, se utilizan armas de fuego como estrategias para intimidar: “Yo ando con una AK y le pongo un R” (“Bajen pa’ acá”, Bryant Myers, 2017). Es importante aclarar que esta canción no es la única en donde se identifican referencias a las armas, otros ejemplos: “Na’ nuevo” (2018) y Yeezy (2018) de Anuel AA y “Te vas a morir” (2017) de Farruko; ambos artistas han enfrentado procesos judiciales por la portación de armas. A partir de esto, se insiste en que los cantantes del trap latinoamericano no logran separar sus vidas personales y carreras como artistas en el contenido de sus letras.

Finalmente, cuando se habla del dominio de las zonas se refiere a los espacios compartidos en donde se imponen divisiones por la presencia de pandillas en un sector o en otro. En algunos casos, los espacios no se comparten, sino que tienen fronteras bien delimitadas. Esta conquista de territorios también se proyecta en otros productos socioculturales: cine, videojuegos, música y teatro.

En un país como Puerto Rico, en donde el 80 % de los homicidios suceden con armas de fuego (Reyes, 2013), se vuelve paradójico que los cantantes promuevan el uso de armas y las estructuras organizativas que han perpetuado esta violencia. Respecto a lo anterior, el dúo Calle 13 (Puerto Rico, 2004-2014) canta:

¿Qué vas a hacer cuando a tu hijo lo pillen en la disco / Y sin delicadeza con una AK le exploten la cabeza? / ¿O que le borren la cara a tu hermano de forma violenta? / ¿O que limpien a tu mai con la corta y la cuarenta? / Tú eres bruto cabrón rapeando sobre

cómo volar sesos / En un país donde te matan por robarte un peso
(*Adentro*, Calle 13, 2014).

Ese fragmento lleva a la siguiente interrogante: ¿cuál es el papel de los artistas y su responsabilidad en cuanto a la reproducción de discursos y acciones que inciden negativamente en las personas y la sociedad?

Relacionado con lo anterior, el otro aspecto que hace referencia a los elementos socioculturales identificados en el trap latinoamericano es la comercialización de drogas. Ante esto, el trap desde su origen, en el sur de Estados Unidos, se ha asociado con la venta de drogas por la carga simbólica y lingüística en su nombre.

Por su parte, Puerto Rico es una nación que ha logrado consolidar su propia identidad al reivindicar sus prácticas culturales endógenas o autóctonas, a pesar de enfrentar procesos históricos de dominación imperialista. Sin embargo, no se puede ocultar que en este territorio, al igual que en otros países latinoamericanos, existe un alto grado de comercialización de drogas. De acuerdo con Pontón (2013):

En América Latina mucho se ha hablado en la última década respecto al poder e influencia del crimen organizado en cada uno de los países que conforman la región. Un tema inobjetable frente a esta situación es que el poderío económico del crimen organizado proviene de los mercados ilícitos que regulan y controlan (p. 136).

Pontón asocia la consolidación de los grupos organizados, como las pandillas, con la comercialización y, por tanto, el tráfico de drogas en el mercado ilícito.

En algunas de las canciones estudiadas se hace alusión explícita a la marihuana: “200 MPH” (2018) y “Callaíta” (2019), de Bad Bunny; “Esclava” (2017), “Cadena” (2018), “Noche de fantasía” (2018) y “Ponle música” (2018), de Bryant Myers; y “De las dos” (2018) y “Pelamos mañana” (2019), de Noriel. El asunto no radica en que se hable de

la marihuana,¹⁰ el nudo problemático surge a partir de la legitimación de las estructuras solapadas que se encuentran detrás de la mercantilización de estas sustancias. El enfoque de las letras no es la reivindicación del cultivo y consumo como derecho,¹¹ sino que más bien se inscribe dentro de dinámicas interconectadas con violaciones de garantías y el marco normativo.

En este punto, se debe entender el narcotráfico como parte de la economía subterránea por su carácter de ilícito, mediante la generación de ingresos no registrados. Por tanto, se puede afirmar que las actividades económicas “ilegales”, subterráneas u ocultas se circunscriben dentro de la lógica del capitalismo subterráneo, el cual se define como la adaptación de las dinámicas acumulativas y reproductoras del capital a través de la instauración de las drogas como mercancías con valor de uso y valor de cambio. A su vez, existe un sector, con poder político y económico, que se apropia de la fuerza de trabajo de sus subordinados en el proceso de comercialización y de la plusvalía obtenida con esas ventas:

Me ven con todo lo que tengo y también quieren verse así / Subimos de cero a cien y de cien pasamos a los mil / Por eso es que yo ando con mi ganga / Al armero le compramos los AR y los AK / Setecientos en el cuello, te mueres si tratas [...] Quiero más botellas y más bitches [...] Yo los vendí en treinta y lo compré en quince [...] Yo sé quiénes son los míos (*Gan-ga*, Bryant Myers, 2019).

En el extracto anterior, Myers devela cómo las conductas violentas, el tráfico de drogas, la portación de armas y la cosificación de las mujeres están vinculadas intrínsecamente. En primera instancia, las redes de narcotráfico requieren de los aliados o grupos de pares, que forman parte de las agrupaciones pandilleras y presentan conductas violentas, para garantizar su reproducción y expansión. Del mismo modo, la portación de armas es el mecanismo utilizado para eliminar,

10 En la letra de la canción “Coco” (2014), O.T. Genesis habla de su amor a la cocaína: “Bakin’ soda, I got bakin’ soda / Whip it through the glass nigga” (*CoCo*, O.T. Genesis, 2014).

11 Para profundizar en el tema, se pueden revisar los aportes de Atilano (2017).

o exterminar, aquellos sectores que representan un riesgo para el negocio ilícito, cuyo fin es la monopolización. Por último, en la mayoría de las letras y los videos en donde se alude a las drogas, se evidencia la matriz cosificadora; así como las drogas asumen la ambivalencia uso-cambio, las mujeres se inmiscuyen dentro de esta lógica. Este aspecto se profundiza en el próximo capítulo.

Del mismo modo, resulta oportuno incluir el orgullo como un rasgo cultural que se evidencia en el trap latino. Este se enlaza con la exacerbación de la virilidad y la masculinidad hegemónica. Se debe señalar que existe una diversidad de masculinidades; no obstante, la hegemónica es aquella que se impone como única alternativa y, a su vez, crea un conjunto de rasgos arquetípicos sobre qué significa ser hombre en una sociedad patriarcal. La masculinidad hegemónica tiene dos dimensiones: a) externa, se refiere a las relaciones asimétricas entre hombres y mujeres; y b) interna, genera una relación jerarquizada entre los hombres.

La defensa del orgullo está latente dentro de las pandillas y el narcotráfico, puesto que al final se convierte en una dinámica organizativa y productiva que no escapa de las relaciones patriarcales de poder. Lo anterior se representa en el esfuerzo de los hombres por demostrar su poder adquisitivo y la expansión de su imperio. La masculinidad hegemónica, representada en este tipo de orgullo, cobra relevancia cuando es validada por otros hombres, es decir, en el momento en que se reconoce el poder por parte de la mirada masculina, se alcanza su objetivo. Mientras esto no suceda, esa necesidad de validación se vuelve constante. Sin embargo, no se reduce a que se valide una vez, sino que se continúe haciendo de manera permanente.

Este tipo de orgullo podría asimilarse con el “respeto” [*respect*] mencionado en las pandillas. Los hombres “adquieren respeto” cuando realizan aquellas acciones asociadas a la impulsividad, el control, la deshumanización, el dominio y la violencia:

Nosotros somos los capos [...] Yo tengo chavos y soldados que están puestos para guerrear [...] Cabrón te estás buscando un fuletazo / Bajen pa'ca que tengo una AK con dos peines de cien

para guerrear / Yo soy un hijueputa yo nunca me voy a dejar
(*Bajen pa' acá*, Bryant Myers, 2017).

Parece ser que algunos artistas del trap latinoamericano defienden la necesidad insaciable de demostrar el orgullo en el ámbito público. Por lo que se podría llegar a pensar que para ellos ser hombre implica cometer actos violentos que van en detrimento de otras personas o grupos, pues, como se plantea en la visión patriarcal y sexista, el ejercicio del poder necesita la presencia de un sector dominante y uno dominado para poder legitimarse ante la sociedad. La música es central en la construcción de la masculinidad y los ideales reforzados por una cultura patriarcal y capitalista; especialmente desde la generación de tres imágenes expuestas por Platt (2018):

La primera es la del macho latinoamericano rodeado de mujeres, promiscuo, heterosexual y cuyos encuentros sexuales son espontáneos y libres de compromiso. En este contexto, la sexualidad pasa a ser sinónimo de virilidad y la masculinidad, de heterosexualidad. La segunda imagen es la del hombre violento, un imaginario construido bajo la influencia del rap estadounidense. La tercera autoimagen reforzada por dicho género es la del hombre adinerado que goza de gran bienestar material y simbólico (p. 6).

En esta misma línea discursiva, el último elemento cultural analizado consiste en la incorporación masiva y explícita de elementos o referencias de gran contenido sexual en relación con la imagen y el cuerpo de las mujeres. En el marco de las sociedades basadas en el sexismo y el capitalismo, la sexualidad, en torno a las mujeres como objetos consumibles y apropiables, ha sido una temática recurrente en la generación y acumulación del capital. El cuerpo de las mujeres, concebido como otro escenario de apropiación y privatización capitalista, se transforma en una mercancía creadora de plusvalía que se inserta dentro de la lógica del valor económico y simbólico.

Uno de los elementos heredados por el trap latinoamericano del reguetón es el contenido sexual. En algunos estudios de corte académico (Martínez, 2014; López 2019) el trap y el reguetón se conciben como los únicos espacios de reproducción de la sexualidad

desde la mirada patriarcal. Esta perspectiva parte de posiciones clasistas en las cuales se instauro un vínculo entre el trap, como parte de los géneros musicales urbanos, y la marginalización. Por este motivo, otros géneros suelen pasar desapercibidos respecto a la identificación de dichos elementos. Aunque en este libro el análisis se restringe al análisis del trap, se reconoce que los aspectos sexuales están presentes en otros géneros musicales: bachata, pop, trova, balada, *rock*, vallenato, entre otros.

Respecto a lo anterior, una de las particularidades del trap latinoamericano sobre el tratamiento de los elementos de corte sexual, en comparación con el reguetón, es su carácter explícito y, por tanto, aún más violento. Por ejemplo, en la canción “Duro y suave” (2018), de Leslie Grace y Noriel, no se menciona la palabra “puta” en el siguiente extracto: “Yo no voy a amarte, pero tú eres mi p-(¡ay!)”; sin embargo, desde el sentido connotado se puede deducir que ese es el mensaje. A diferencia del trap, en donde no se repara en el uso de palabras como “puta”, “tetas” y “culo”, el reguetón esconde la noción objetivadora del cuerpo de las mujeres.

La mercantilización de la sexualidad de las mujeres forma parte de la realidad construida desde el sexismo, la cual se replica en diferentes partes del mundo. Por tanto, como se ha venido indicando, no se puede reducir a una problemática de un género musical, ni de un país o región geográfica. El sexismo es un sistema que domina y oprime en América Latina, así como lo hace en Europa, África o Asia; lo que se modifica son sus estrategias de actuación. Sin embargo, siempre supone una degradación y exclusión de las mujeres.

En esta misma línea, se debe resaltar la predominancia de una matriz en donde las mujeres se cosifican sistemáticamente, la cual se adecúa a los rasgos culturales de cada contexto particular. Desde las campañas publicitarias, las telenovelas, las revistas y otras producciones socioculturales, las mujeres se proyectan como “cosas”. Incluso, en las artes gráficas, históricamente se han concebido como musas, es decir, objetos que generan inspiración; se creía que no podían ser artistas ni mucho menos protagonistas de sus propias historias.

Es por este motivo que Frida Kahlo (México, 1907-1954) ha sido reivindicada como una artista que quebró paradigmas patriarcales.

Finalmente, respecto a los aspectos culturales señalados hasta este punto, es fundamental recalcar tres conclusiones: a) la cultura es un producto humano en el cual se genera una relación bidireccional entre los grupos sociales que la crean de manera colectiva y la individualidad subjetiva desde la que se ejerce, la cual a su vez se relaciona con el escenario en que se encuentra el sujeto; b) los patrones culturales pueden responder a la incidencia en las prácticas sociales que tienen los sistemas de dominación: racismo, clasismo, sexismo y otros que se han mencionado, por tanto, dicha incidencia no se puede entender de manera deshistorizada o descontextualizada, ya que se debe ahondar en las causas estructurales; y c) este carácter colectivo y estructural de la cultura plantea una paradoja, pues en primera instancia, es una creación que se puede modificar, sin embargo, su carácter estructural provoca que las transformaciones se lleven a cabo de manera paulatina a partir del trabajo articulado.

Aspectos del trap latino desde la sociología del lenguaje

Para efectos de este apartado, se parte de la sociología del lenguaje, debido a que esta rama de la sociología se enfoca en los hechos de la lengua en la medida en que permitan entender los hechos sociales (Corredor, 2018). Es adecuado enfatizar que este concepto engloba muchos significados según la arista teórica que se tome como punto de partida epistemológico y ontológico; no obstante, en esta oportunidad se incluye una conceptualización que cuenta con una aceptación significativa en el ámbito académico especializado en el tema.

La sociología del lenguaje insiste en rescatar el carácter social inherente dentro de las estructuras que conforman y operacionalizan el lenguaje en la cotidianidad. Además, parte de la idea de que las lenguas son sistemas organizados en el marco de un contexto social, el cual se encuentra determinado por aspectos generales (modo de producción económico, sistemas de dominio, historia) y específicos

(prácticas culturales, dialectos, relaciones económicas). De acuerdo con Fishman (1982), la sociología del lenguaje se enfoca en la interacción de dos elementos de la conducta humana: el uso del lenguaje y la organización de la conducta lingüística.

Desde los aportes de la sociología del lenguaje, que permiten comprender el lenguaje en relación con el marco cultural descrito, se amplían tres elementos centrales en la música analizada. En primer lugar, se identifica el uso de puertorriqueñismos en diferentes canciones de la muestra representativa que se estudia. En segundo lugar, se aborda el argot empleado por los artistas en sus narrativas. En tercer lugar, se detallan cuáles son las particularidades fonéticas: a) aspiración de la /s/, b) elisión de la /s/, c) elisión de la /d/, d) sustitución de la /r/ y e) acortamiento de palabras, reflejadas en el habla de los cantantes.

Puertorriqueñismos en el trap latino

Puerto Rico se caracteriza por ser una región que posee una lengua, una cultura y una tradición histórica que deben enmarcarse en el contexto de la expansión impuesta por Estados Unidos a través del dominio imperialista. La historia de esta isla, llamada en el plano formal Estado Libre Asociado (ELA), se ha visto profundamente marcada por su posición geográfica, la cual es considerada por parte de la nación imperialista como un factor decisivo en el tráfico comercial y el flujo de capital a los demás países latinoamericanos. Esta isla representa un punto estratégico en sus cartografías para mantener su dominio y expansión.

En este sentido, el poder soberano de Puerto Rico se encuentra reservado por el gobierno norteamericano: a) legislativo, la Corte Suprema de Estados Unidos decide sobre la constitucionalidad de las leyes emitidas en el Estado Libre Asociado; y b) judicial, las resoluciones son revisadas por dicha Corte Suprema. Cabe mencionar que la Constitución puertorriqueña permite la intervención estadounidense en asuntos considerados necesarios (Constitución Política de Puerto Rico, 1952).

La dependencia impuesta que se ha desarrollado hacia ese centro de poder geopolítico garantiza la consolidación de una hegemonía norteamericana en diferentes ámbitos.

Toda esta situación de dependencia y subordinación ha provocado una pérdida progresiva de la identidad y cultura puertorriqueña. Vale aclarar que esta imposición también abarca aspectos lingüísticos. Por ejemplo, Puerto Rico es el Estado con menor cantidad de hablantes de español de toda la región latinoamericana y, al mismo tiempo, es el territorio más pequeño de los estados hispanohablantes, posee 13 800 kilómetros cuadrados. Sin embargo, el pueblo puertorriqueño no se puede concebir como un sujeto pasivo o receptáculo ante su realidad, ya que la historia de opresión sufrida a raíz de procesos estructurales y sistemáticos de subordinación ha suscitado una lucha interesada en la reivindicación de sus elementos propios.

El abordaje del proceso histórico de dominación y subordinación al que se hace referencia debe ampliarse en cuanto a la ubicación y su origen, pues, desde el proceso de saqueo y colonización realizado por los españoles en el siglo XV, esta isla ha enfrentado intentos de eliminación de su lengua autóctona por parte de los grupos de poder.¹² Wood (2009) menciona que el léxico de la isla *Boriquén*, llamada así por los taínos y luego denominada Puerto Rico por los colonizadores, empleaba palabras como “batey”, “cabo” y “ceiba”, las cuales se han americanizado, sin tomar en cuenta su legado histórico, cultural y arqueológico intrínseco.

Ante la constante imposición de lenguas extranjeras, el gobernador Rafael Hernández Colón (Puerto Rico, 1936-2019) firmó una ley en 1991 en la cual se declaraba el español como única lengua oficial. No obstante, este tipo de acciones generan interrogantes, pues un sector de la población puertorriqueña intenta preservar la lengua taína.

12 Esta práctica recurrente se puede entender como una manifestación del etnocidio, entendido como la “negación de la diferencia, pertenece a la esencia del Estado, tanto en los imperios bárbaros como en las sociedades civilizadas de Occidente: toda organización estatal es etnocida, el etnocidio es el modo normal de existencia del Estado” (Clastres, 1996, p. 62). Los países de América Latina comparten una historia configurada alrededor del etnocidio.

Por tanto, se duda de que la homogeneización y oficialización de una lengua, producto de una imposición colonial histórica, sea una forma para defender la cultura. Además, a pesar de que el español se reconoció como el idioma oficial, los documentos del juzgado de distrito se emiten en inglés.

Castillo (2002) plantea que la mayoría de las comunidades en el mundo son multilingües, en ellas el contacto entre las lenguas produce modificaciones en el habla de modo directo e indirecto. El modo directo se genera cuando las poblaciones conviven en el mismo territorio; mientras que el modo indirecto se presenta mediante el contacto cultural, político o económico entre las regiones. Lo anterior depende del tipo de contacto y la proximidad de los territorios. En el ejemplo de Puerto Rico, al ser una isla, es indirecto, pues continúa teniendo relación con los demás países, a pesar de que no sean países limítrofes.

Existen dos formas en que los anglicismos forman parte del español puertorriqueño. El primer caso son los préstamos por adopción, en donde no existe ninguna traducción o cambio en el sistema de la lengua receptora. Algunos ejemplos son *software*, *hardware*, *short*. Estos mantienen la ortografía y gramática del inglés. El segundo caso son los préstamos por adaptación, en donde aquellas palabras que han penetrado al español se modifican desde su dimensión morfológica, fonética y modifican a la lengua receptora, el español, ortográficamente. Es conveniente mencionar que las palabras inglesas provenientes del latín que no se ubican en el español se consideran como parte de los anglicismos.

Otro aspecto por tomar en cuenta es que los anglicismos no solamente se evidencian en palabras aisladas; también aparecen en frases léxicas. Algunos de los ejemplos que resultan más cotidianos son:

“Puedo ver mucha gente” del inglés “I can see a lot of people” cuando es mejor decir “Veo mucha gente” o “Estoy viendo mucha gente”. Otro ejemplo de este concepto es la frase “Los exámenes están siendo calificados” en vez de decir “Se están calificando los exámenes” [...] “hacer una decisión” en vez de

“tomar una decisión”, “llamar para atrás” en vez de “devolver la llamada (Wood, 2009, p. 9).

Del mismo modo, los anglicismos han modificado el léxico puertorriqueño. Por consiguiente, muchos de estos términos han sido resemanizado y se han convertido en puertorriqueñismos. Un ejemplo, presente a lo largo de las canciones, que evidencia cómo se adaptan los anglicismos es el verbo “janguear” [*hang out*], el cual tiene el significado de “salir a divertirse” (Diccionario de Americanismos, 2010). Lo anterior demuestra la afirmación central de la sociología del lenguaje: la lengua es un producto vivo en donde interactúan procesos de resignificación y reinterpretación.

Argot en el trap latino

El término argot se refiere a una jerga, es decir, una lengua especial de un grupo social diferenciado, la cual es usada y entendida principalmente por sus miembros o la comunidad creadora. La jerga no se nutre de múltiples modos lingüísticos que les resultan útiles y expresivos a partir de sus objetivos definidos. Ninguna jerga se aísla del contexto en que se genera, al contrario, se encuentra permeada por este escenario, ya sea para interpelarlo o legitimarlo; sin embargo, siempre hay una relación estrecha.

Los puertorriqueñismos al ser culturales requieren procedimientos de creación y adaptación léxica, entre los que destacan aquellos en los cuales los sujetos impregnan sus visiones de mundo y subjetividad en los discursos. Vinculado con esto, Rodríguez (2006) señala lo siguiente:

En el presente siglo, y de una manera acusada en los últimos decenios, los préstamos de origen foráneo tienen un color predominantemente anglicista debido a la irresistible influencia tecnológica, cultural y política del mundo anglosajón, con los Estados Unidos a la cabeza (p. 24).

No obstante, los puertorriqueñismos y el argot del trap latino son conceptos diferentes, ya que, como se mencionó, este último solamente

es usado y comprendido por un sector de la población; el primero suele ser entendido por la mayoría de las personas que habitan en este territorio. Uno de los ejemplos más cotidianos de cómo los argots se encuentran presentes en diferentes ámbitos es el vocabulario utilizado por el cuerpo médico y demás profesionales del sector salud. Por ejemplo, PL refiere a punción lumbar. El argot médico tiene dos dimensiones: a) oral, se caracteriza por el uso de un lenguaje técnico que es interpretado por otras personas profesionales, habitualmente las personas que están fuera de este sector no lo comprenden en su totalidad; y b) ortográfico, los trazos, convertidos en símbolos, son entendidos por quienes tienen formación académica en esta área. Barzuna (2005) apunta que el argot puede representar una forma en que se “transgrede lingüísticamente la norma, no necesariamente en un intento por cambiar el mundo, sino como una modificación de los valores, una manera distinta de configurar su visión de las cosas” (p. 131). Respecto a lo anterior, se debe tener cuidado, pues no se trata de incurrir en visiones idealizadas del argot, ya que esta forma lingüística puede materializar universos discursivos basados en sistemas de dominación. Por ejemplo, Barzuna (2005) manifiesta que el piropo es una forma de expresar el malestar de una generación marginalizada y “satanizada” por los estatutos sociales. Sin embargo, lo que él llama “piropo” es en realidad una expresión de la violencia contra las mujeres, tal y como se profundiza en el siguiente capítulo.

Relacionado con lo anterior, otra expresión de los argots se visualiza en los grafitis. De acuerdo con Ramírez (2018), el grafiti:

Es un fenómeno juvenil y urbano que busca espacios y alternativas de expresión y comunicación en el sistema que les ha cerrado las puertas. En Europa fueron los estudiantes quienes se rebelaron contra el orden establecido por la burguesía. En Nueva York fueron los jóvenes latinos y afroamericanos marginados quienes se dedicaron a marcar y reclamar su propio espacio para ser reconocidos [...] Por cuestionar el orden vigente y reclamar su destrucción para crear uno nuevo que es el grafiti que ha sido prohibido, condenado y difamado (pp. 83-84).

En la misma línea de la aclaración anterior, se debe contemplar que si bien el argot, presente en diferentes medios y contextos, puede consolidarse como un espacio de denuncia ante la oficialidad de las voces hegemónicas, como se plantea en la cita previa; estas formas lingüísticas y verbales que se originaron desde la insurrección y la resistencia de los sectores excluidos no pueden desvincularse del análisis crítico respecto a los discursos opresores que pueden reproducir.

Algunos ejemplos de argot identificados en las canciones estudiadas se recogen en el Cuadro 1:

Cuadro 1. Ejemplos de argot en el trap latino

Término	Definición
A fuego	Se entiende como algo que es bueno.
Al garete	Situación fuera de control.
Bellaquear	Se asocia con la excitación sexual.
Bicho	Término empleado para referirse al pene.
Chambea	Acción de cargar un arma de fuego.
Guayar	Significa rozarse, bailar cerca.
Pichear	Verbo que significa ignorar a una persona.

Nota: Elaboración propia.

Finalmente, como mencionan Cundín y Olaeta (2004), las “barreras” entre el lenguaje coloquial reflejado en las variaciones lingüísticas de los países o regiones, en este caso los puertorriqueñismos, y el argot pueden llegar a ser indeterminables, ya que dichas barreras se disuelven. El argot debe ser entendido como un léxico vivo que se encuentra sujeto a la cultura. Es por este motivo que se modifica con rapidez en los escenarios. Generalmente, cuando suele ser comprendido por todas las personas, pierde su singularidad asociada con el uso por parte de un grupo específico.

ACERCA DEL AUTOR

Keylor Robles Murillo nació el 25 de octubre de 1994, en Pérez Zeledón. Es máster en Derechos Humanos y Democratización en América Latina y el Caribe por la Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Obtuvo el título de Bachiller en Trabajo Social por parte de la Universidad de Costa Rica. Es editor de la *Revista Campos Problemáticos* (Chile) y estudiante de la carrera de Enseñanza del Castellano y la Literatura en la Universidad de Costa Rica, Sede de Occidente. Asimismo, imparte cursos virtuales en la Corporación de Estudios Avanzados en Trabajo Social (CEATSO). Fue columnista en la revista *Zoozobra Magazine* de España y ha sido asistente de investigación en proyectos de la Universidad de Costa Rica vinculados con la regionalización de la educación superior, la diversidad sexual y las juventudes. Es autor de más de veinte artículos académicos publicados en Brasil, Costa Rica, Argentina, España, México y Colombia. Ha realizado investigaciones sobre la presencia del sexismo en la educación, la literatura, la música y la televisión.

Esta es una
muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la
Librería UCR Virtual.

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL

¿Cómo podemos diferenciar el trap latino de otros géneros musicales? ¿El trap latino es lo mismo que el reguetón? ¿Cuáles son esos elementos característicos de este género que ha crecido en la última década? ¿Cuáles son las posturas de los exponentes del trap frente a la violencia contra la mujer? ¿Es coherente cantar sobre sometimiento de mujeres y luego incluir consignas feministas en los videos? ¿Bad Bunny es aliado de las luchas de mujeres? Estas y otras interrogantes son abordadas en este libro a partir de una idea central: la música constituye un producto sociocultural que materializa los diversos sistemas de dominación.

Trap latino: premisas sexistas de exponentes puertorriqueños estudia cinco manifestaciones de la violencia contra las mujeres –psicológica, física, sexual, simbólica y feminicida– en las letras de las canciones. Además, se señalan las contradicciones que surgen en el discurso de Bad Bunny respecto del género, tanto en relación con las masculinidades como con la misoginia. Este primer acercamiento académico al estudio del trap latino pretende generar nuevas inquietudes, que pueden analizarse desde diferentes perspectivas.




EDITORIAL
UCR

