



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Estudio sobre los patrones de género en la música popular urbana actual en España

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Lorena Rodríguez Andreu

Director/a del TFG: Marina Sáez Andreu

Especialidad: Musicología

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Este estudio examina cómo los patrones de género se representan y transmiten a través de la música popular urbana actual en España. Se seleccionaron 20 canciones de las más escuchadas de 2023 en Spotify y se aplicó un análisis auditivo basado en el creado por Alan Lomax donde se buscaban aspectos musicales y otros extramusicales como ropa usada, iluminación, enfoques de cámara y gama cromática, entre otros. Con los resultados se hizo una comparación de los géneros más presentes: reguetón y electrónica. Tras esto se llegó a varias conclusiones: i) la participación femenina sigue siendo minoritaria; ii) la mayoría de las canciones están hechas desde una perspectiva masculina; iii) las artistas femeninas han roto en cierta medida con patrones de género establecidos; iv) no hay una presencia feminista notable en la música popular urbana actual; v) los patrones de género masculinos siguen perpetuándose con actualizaciones y vi) el reguetón, aunque pueda resultar repetitivo, no deja de cumplir su función.

Palabras clave

Patrones de género, reguetón, música electrónica, música popular urbana actual, feminismo

ABSTRACT

This study examines how gender patterns are represented and transmitted through contemporary urban popular music in Spain. First, 20 of the most listened songs of 2023 on Spotify were selected and an auditory analysis was applied based on the one created by Alan Lomax, where musical and other extra-musical aspects were sought, such as clothing, lighting, camera approaches and chromatic range, among others. With the results, a comparison was made of the predominant genres: reggaeton and electronica. After this, several conclusions were reached: i) female participation continues to be minority, ii) most songs reveal a male perspective, iii) the female artists have broken to a certain extent with patterns attributed to them, iv) there is no notable feminist presence in current urban popular

Lorena Rodríguez Andreu

music, v) masculine gender patterns continue to be perpetuated with updates and vi) the reggaeton, although it might be repetitive, does fulfill its function.

Keywords:

Gender patterns, reggaeton, electronic music, contemporary urban popular music, feminism

RESUM

Este estudi examina com els patrons de gènere es representen i transmeten a través de la música popular urbana actual a Espanya. Es van seleccionar 20 cançons de les més escoltades de 2023 en Spotify i es va aplicar una anàlisi auditiva basada en el creat per Alan Lomax on es buscaven aspectes musicals i altres extramusicals com a roba usada, il·luminació, enfocaments de càmera i gamma cromàtica, entre altres. Amb els resultats es va fer una comparació dels gèneres més presents: reguetón i electrònica. Després d'això es va arribar a diverses conclusions: i) la participació femenina continua sent minoritària; ii) la majoria de les cançons estan fetes des d'una perspectiva masculina; iii) les artistes femenines han trencat en certa manera amb patrons de gènere establits; iv) no hi ha una presència feminista notable en la música popular urbana actual; v) els patrons de gènere masculins continuen perpetuant-se amb actualitzacions i vaig veure) el reguetón, encara que puga resultar repetitiu, no deixa de complir la seua funció.

Paraules clau:

Patrons de gènere, *reguetón, música electrònica, música popular urbana actual, feminisme

Quiero agradecer, en primer lugar, a mi tutora Marina Sáez por su infinita paciencia, así como a Carles Valls, Elena Moya, María López y Carlos Castillo su disposición para transmitir su amor por la musicología.

A mi padre, Luis, por enseñarme que el conocimiento es una fuente de la que nunca te cansas de beber.

A mi hermano, Luis, por darme esa cultura musical que nunca encontré en un libro.

A mi pareja, Arturo, por tu confianza y fe ciega en mí desde el primer día.

Lorena Rodríguez Andreu

Dedicado a Pilar, Encarna, Teresa y Paca.

Sin vosotras no sería quien soy .

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

Género R: reguetón; E: electrop; TR: trap; EN: electrónica.

Organización vocal: el número indica el número de solistas 1: solista; 2: duo; 8: conjunto vocal de 8 cantantes.

Acompañamiento s: simple; a: abundante.

Temática l: ligar; s: sexo; d: desamor/engaño; ef: empoderamiento femenino; em: empoderamiento masculino; fiesta: f.

Gama cromática n: negro; b: blanco; g: gris; c: cálida; f: fría; v: variada.

En las demás filas: aa: activa; ao: activo; pa: pasiva; po: pasivo; s: sí; n:no.

Acorde Mayor: V; acorde menor: v. Acorde (): no siempre aparece; acorde6: 1a inversión;.

Modos j:jónico; d: dórico; f: frigio; l;lidio; M:mixolidio; e:eólico; lo: locrio.

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	1
1.1 Objeto de estudio	1
1.2 Génesis y justificación	1
1.3 Estado de la cuestión y fuentes	3
1.4 Objetivos	5
1.5 Metodología	6
1.6 Dificultades y facilidades.....	8
1.7 Estructura	8
2 Marco Teórico	9
2.1 Aproximación al movimiento feminista y sus conceptos	9
2.1.1 Breve recorrido histórico del movimiento feminista	9
2.2 Música y género.....	12
2.3. El género en la música urbana actual.....	15
3 Análisis y discusión.....	20
3.1 Análisis	20
3.1.1 La playa del Inglés	20
3.1.2 Yandel 150	22
3.1.3 Columbia.....	25
3.1.4 BZRP Music Session #53	27
3.1.5 Lala	31
3.1.6 Punto G	33
3.1.7 Wanda	35

3.1.8 TQG	38
3.1.9 El tonto.....	42
3.1.10 Mercho	45
3.1.11 Supernova	48
3.1.12 Classy 101.....	51
3.1.13 Hey Mor.....	54
3.1.14 La jumpa	56
3.1.15 Los del espacio.....	59
3.1.16 Rara vez	61
3.1.17 Where she goes	63
3.1.18 Arena y sal	66
3.1.19 Baby hello	68
3.1.20 Clavaito.....	71
3.2 Discusión	74
4 CONCLUSIONES	81
BIBLIOGRAFÍA.....	89
APÉNDICE DOCUMENTAL 1	92
APÉNDICE DOCUMENTAL 2	95
APÉNDICE DOCUMENTAL 3	105

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio

El presente trabajo estudia el modo en que los patrones y las relaciones de género se manifiestan en la música popular urbana actual en España, prestando especial atención al papel de la mujer como cantante y a la presencia o ausencia del feminismo. Este estudio se ha realizado tomando una selección de canciones de la lista *Top Canciones 2023 España*¹ de Spotify, la plataforma de música en *streaming* que hace una recopilación de lo más escuchado en España en 2023.

1.2 Génesis y justificación

La música popular siempre ha estado presente como parte de la esencia de una sociedad, ya fuera para festejos, ritos religiosos o como enseñanzas incluso. Como es algo natural la música popular bebe de la cultura de la sociedad de la que nace y refleja sus costumbres, creencias, organización social, estatus, etc. Desde el momento en que este tipo de música empezó a comercializarse, esto se vio incrementado debido a que su alcance creció exponencialmente, lo que dio como resultado que la sociedad se viera aún más representada en la música que consume y que esa influencia social en la música también creciera conjuntamente.² Esto es posible observarlo, no tanto en los aspectos estrictamente musicales, sino más bien en aquellos aspectos que complementan la música: letra, videoclip, ropa, fotos, etc. De este modo podemos ver, a través de la música, y todo lo que conlleva, qué es lo normativo en cuanto a comportamientos sociales. Pero ¿qué pasa si las construcciones

¹Top Canciones 2023 España. En: *Spotify* [en línea]. [s. f.]. [Consulta: 16 noviembre 2023]. Disponible en: <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DXdo9iIZiH7LB>.

²ROMERO, Hernández. *Músicas populares urbanas, relaciones de género y persistencia de prejuicios. Análisis de la comprensión de seis canciones por jóvenes españoles y brasileños*. 2013.

sociales que regulan la cotidianeidad en la sociedad están impregnadas por un sistema social que no es igualitario? Pues bien, en este caso hablamos de patriarcado en el cuál los dos géneros principales (masculino y femenino) son tratado con distinción dentro del colectivo social. Cada día, como conjunto, somos más conscientes de las desigualdades que sufren las mujeres por el hecho de serlo y la música no iba a ser menos. La música, como hemos dicho anteriormente, se empapa de las costumbres y si estas son desiguales con una parte de la población, el ámbito artístico reflejará esta discriminación. De ahí que muchos de los patrones que han sido atribuidos a las mujeres y al género femenino se vean reflejados en la música popular urbana que se consume.³ Por otro lado, se ha de tener en consideración que la sociedad es cambiante y evoluciona y, por lo tanto, la música lo hará con ella, de manera que los patrones de género que podamos encontrar evolucionarán, se transformarán o desaparecerán.⁴ La intención de este estudio es comprobar cómo se manifiestan en la actualidad los patrones de género en la música popular urbana actual y comprobar si la presencia de artistas femeninas ha aumentado, al igual que en la industria.

El interés en la búsqueda de patrones de género y de dar visibilidad al papel de la mujer dentro de la industria musical se debe a que en la actualidad la presencia femenina sigue estando relegada a una minoría. Además en España los estudios musicológicos feministas tienen un recorrido histórico y una relevancia limitada.⁵ De ahí la necesidad de seguir contribuyendo a la causa desde una perspectiva artística, musicológica y femenina. Por otra

³EDUARDO VIÑUELA. La subversión de los roles de género en la música popular: Mónica Naranjo como artista inapropiada/ble. *TRANS-Revista Transcultural de Música*. Septiembre 2011.

⁴SUÁREZ, Laura Viñuela. *LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES DE GÉNERO EN LA MÚSICA POPULAR*. [s. f.].

⁵AMORÓS, Celia y MIGUEL ÁLVAREZ, Ana de. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo I*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2020.

parte, es interesante también observar cómo un género como el reguetón es digno de estudio y de recibir una valoración que no se base en prejuicios.⁶

1.3 Estado de la cuestión y fuentes

En la actualidad existen numerosos estudios sobre música popular y sobre género en multitud de campos pero, como defendió la musicóloga feminista Pilar Ramos, es un objeto de estudio con bastante abandono académico si echamos la vista atrás. Estudios en referencia al género en la cultura tenemos los ejemplos de McClary⁷, Tagg⁸, Citron⁹, Ramos¹⁰, Viñuela¹¹,

⁶DAENEKINDT, Stijn y SCHAAP, Julian. Using word embedding models to capture changing media discourses: a study on the role of legitimacy, gender and genre in 24,000 music reviews, 1999–2021. *Journal of Computational Social Science* [en línea]. Noviembre 2022, Vol. 5, n.º 2, p. 1615-1636. [Consulta: 14 enero 2025]. DOI 10.1007/s42001-022-00182-8.

⁷*Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

⁸TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music* [en línea]. Enero 1982, Vol. 2, p. 37-67. [Consulta: 20 junio 2024]. DOI 10.1017/S0261143000001227.

⁹CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Champaign: University of Illinois Press, 2000. [Consulta: 20 junio 2024]. Disponible en: <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=31176161>.

¹⁰RAMOS LÓPEZ, Pilar. *Femismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003.

¹¹EDUARDO VIÑUELA y LAURA VIÑUELA. Género y cultura popular: estudios culturales I. En: *Género y cultura popular: estudios culturales I*. 1a. ed. Bellaterra, Barcelona: Edicions UAB, 2008.

Green¹², y Brett¹³. Además encontramos también trabajos que hablan de la evolución del feminismo y del cambio en los patrones de género encontramos autores como Amorós y Álvarez¹⁴, que exponen un recorrido histórico de cómo ha ido cambiando la perspectiva de la mujer desde un ámbito público, privado y político. A esta temática podemos añadir los trabajos de Cameron¹⁵, Cusick¹⁶ y Maffia¹⁷.

De forma más específica, en el campo de los patrones de género en la música popular urbana, Daenekindt y Schaap, utilizando métodos de ciencia social computacional sobre una muestra de más de 20000 reseñas entre 1999 y 2021, estudiaron cómo ha cambiado el discurso sobre la música popular en términos de legitimidad/ilegitimidad y masculinidad/feminidad a lo largo del tiempo y encontraron cuatro patrones notables, que difieren según los géneros.¹⁸ Wang y Hórvat han investigado las diferencias relacionadas con el género en las características sonoras de las obras, el etiquetado de los artistas por parte de los oyentes y

¹²GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

¹³BRETT, Philip, WOOD, Elizabeth y THOMAS, Gary C. *Queering the Pitch*. 0 ed. [s. l.]: Routledge, 1 febrero 2013. [Consulta: 19 octubre 2023]. DOI 10.4324/9780203944189.

¹⁴AMORÓS, Celia y MIGUEL ÁLVAREZ, Ana de. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo I*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2020.

¹⁵CAMERON, Deborah y ENGUIX TERCERO, María. *Feminismo*. [s. l.]: [s. n.], 2019.

¹⁶CUSICK, Suzanne G. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music* [en línea]. Perspectives of New Music, 1994, Vol. 32, n.º 1, p. 8-27. [Consulta: 29 noviembre 2022]. DOI 10.2307/833149.

¹⁷MAFFÍA, Diana. *CONTRA LAS DICOTOMÍAS: FEMINISMO Y EPISTEMOLOGÍA CRÍTICA*. [s. f.].

¹⁸DAENEKINDT, Stijn y SCHAAP, Julian. Using word embedding models to capture changing media discourses: a study on the role of legitimacy, gender and genre in 24,000 music reviews, 1999–2021. *Journal of Computational Social Science* [en línea]. Noviembre 2022, Vol. 5, n.º 2, p. 1615-1636. [Consulta: 14 enero 2025]. DOI 10.1007/s42001-022-00182-8.

sus afiliaciones a sellos discográficos y redes de colaboración. Pudieron comprobar que la mayoría de las personas etiquetaban a los artistas basándose en prejuicios de género asociados a los diferentes géneros musicales, en consonancia con los resultados obtenidos previamente por James : el rock, la electrónica, el rap, el techno y el reggae se vinculan con los hombres, mientras que el pop, el vocal, el R&B, el jazz vocal y el soul se atribuyen a las mujeres.¹⁹

Torres-Toukoumidis et al. han estudiado el caso del reguetón, llegando a la conclusión de que las mujeres han conseguido entrar en este espacio tradicionalmente patriarcal, introduciendo diversificación en la industria del entretenimiento cultural y propiciando otros perfiles, identidades y letras, así como una mayor riqueza léxica.²⁰ Sin embargo, en un tono menos optimista, Murillos constató que los estereotipos de géneros patriarcales siguen predominando en los videoclips de este género.²¹

1.4 Objetivos

Desde el nacimiento de este trabajo ha habido un objetivo claro: estudiar cómo se ponen de manifiesto los patrones de género en la música popular actual en España, a través de las 20

¹⁹WANG, Yixue y HORVÁT, Emőke-Ágnes. Gender Differences in the Global Music Industry: Evidence from MusicBrainz and The Echo Nest. *Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media* [en línea]. Julio 2019, Vol. 13, p. 517-526. [Consulta: 14 enero 2025]. DOI 10.1609/icwsm.v13i01.3249.

²⁰TORRES-TOUKOUMIDIS, Angel, QUEZADA, Cristian Orlando Coronel, y otros/as. Computational Analysis of Latin Music Songs Through Tokenization. Case of Female Artists and Reggaeton. En: LÓPEZ-LÓPEZ, Paulo Carlos, BARREDO, Daniel, y otros/as (dir.), *Communication and Applied Technologies*. Vol. 318 [en línea]. Singapore: Springer Nature Singapore, 2023, p. 527-535. [Consulta: 14 enero 2025]. DOI 10.1007/978-981-19-6347-6_47.

²¹MURILLO, Clotilde Benavides. *LOS ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN LOS VIDEOS MUSICALES DEL GÉNERO REGGAETON: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO*. [s. f.], n.º 20.

canciones más escuchadas en el 2023. Este objetivo general se ha explicitado en seis objetivos más concretos:

- Comprobar si la presencia femenina es minoritaria en la música popular urbana.
- Estudiar la presencia de la perspectiva femenina en la música popular actual.
- Esclarecer si las artistas femeninas del género han roto con la herencia de los patrones de género.
- Estudiar si el feminismo está presente en la música popular urbana.
- Encontrar patrones de género masculinos
- Examinar los patrones de género presentes en el reguetón y compararlos con los prejuicios existentes en torno a este género, que es el más representado en la muestra

1.5 Metodología

Realizar una propuesta de análisis no es fácil y en este caso se optó por realizar un análisis auditivo para la música basado en el modelo de Alan Lomax²². Este etnomusicólogo estadounidense creó un sistema de análisis basado en la escucha y destinado a la música vocal o folclórica principalmente. Para llevar a cabo este método era necesaria una cuadrícula con los diferentes aspectos musicales a tener en cuenta en la interpretación, desde volumen, organización vocal, hasta sonidos guturales. En el caso que nos ocupa se ha optado por hacer una selección de las características musicales que se consideran interesantes en la música popular y se han añadido otras de carácter más extramusical, entre otros. La elección de realizar un análisis auditivo reside en varios motivos: el primero debido a la cantidad de obras a analizar, si se realizara un análisis armónico-estructural debería hacerse primero una transcripción para generar una partitura analizable y por razones de tiempo y dimensión quedó descartado. El segundo motivo es que, al tener en cuenta aspectos extramusicales, un análisis armónico-estructural no nos aportaría información más allá de lo puramente musical

²²LOMAX, Alan. Estructura de la canción y estructura social. En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. 2ª ed., Reimp. Madrid: Trotta, 2018.

y al tratar, en parte, de un aspecto social se ha creído conveniente tener en cuenta otros aspectos fuera de la música.

Se han seleccionado algunos puntos de Cantometrics, aquellos que se han considerado más relevantes para este trabajo. El primero es la organización vocal y tenemos seis respuestas posibles, solista, solista y coro, dúo, dúo y coro, conjunto vocal y sin voz. El siguiente se refiere a la relación de la orquesta (acompañamiento) con la voz. Este punto se ha adaptado, de modo que las posibles respuestas son: sin acompañamiento, instrumental solo, acompañamiento simple y acompañamiento abundante. El siguiente son los tipos de voces que podemos encontrar, ninguna, de hombre, de mujer y mixtas. Otro de los aspectos fue el ámbito máximo de la línea vocal, siendo las opciones: 2ª, 3ª-5ª, 5ª-8ª, 10ª+, 16ª+. El volumen vocal también se ha tenido en cuenta pudiendo ser la respuesta: *piano*, *mezzo piano/mezzo forte*, *forte* y *fortissimo*. Además se tuvo en cuenta la tonalidad y la progresión de acordes usados.

Con respecto a los aspectos extramusicales se ha tenido en cuenta tanto el idioma, como la gama cromática, del videoclip que va desde negro, blanco, gama de tonos fríos y de cálidos. Uno de los aspectos que tienen relación con la narrativa es la posición desde la que cantan el, la o los artistas, es decir, si forman parte de la historia que cuentan o si esta es ajena a ellos. A esto le complementa la actividad que toma parte el cantante, es decir, si sus acciones dentro del videoclip forman parte de la trama o no, pudiendo ser en ambos casos activa o pasiva. La temática también era un campo de interés y las posibilidades eran las siguientes: desamor y engaño (referido a la infidelidad); empoderamiento (tanto masculino como femenino); fiesta; ligar; sexo y amor. El resto de aspectos son: referencias a relaciones sexuales, referencias a violencia, referencias sexuales concretas (parte específica del cuerpo), presencia de desnudos (totales o parciales), presencia de coches, palabras de control, presencia de coreografía, uso de palabras malsonantes, mención a armas, coches o drogas, uso de *autotune* y uso de las palabras “culo”, “mamá/mami”, “papi”, “cuerpo”, “baby/bebé” y “perreo”, además de palabras racializadas. Por último, también se recopiló algo de información general como la duración, artista(s), la fecha de lanzamiento y el género

al que pertenece (para el último puede haber más de una opción posible al igual que pasa con la temática). Tras la recopilación de datos en el análisis, se reflejaron los resultados obtenidos en una tabla y se extrajeron los porcentajes de presencia de cada respuesta. A continuación se compararon los diferentes factores para los dos géneros más representados: el reguetón y la música electrónica.

En cuanto a la letra y los videoclips, se han usado una serie de cualidades generales como: ropa usada, enfoques de cámara, actitudes y comportamientos, ubicaciones, estribillos, fragmentos de interés, etc. De ahí que en el análisis de cada canción haya un apartado diferenciado para la letra y para el videoclip.

1.6 Dificultades y facilidades

La principal dificultad de este estudio radica en la laboriosidad del análisis y las limitaciones de tiempo y espacio asociadas a un TFG. Como consecuencia la muestra de canciones analizadas es pequeña (20) y, por esta razón, los resultados sólo pueden ser considerados como una primera aproximación.

La parte explícitamente musical del análisis también presentó dificultades, debido a la falta de variedad en algunos casos. Aún así en todos los análisis se ha podido extraer algo de interés relacionado con el tema. En cuanto a facilidades se ha de admitir que al ser dos temas, feminismo y música, de gran interés toda la primera parte destinada, sobre todo, a contextualización resultó bastante fácil realizar y aportó mucho conocimiento en el tema, además de dar a conocer una rama musicológica interesada en las cuestiones de género.

1.7 Estructura

Este trabajo se estructura en cuatro grandes capítulos. El primer capítulo es la introducción y el segundo, el marco teórico. El marco teórico incluye una aproximación al movimiento feminista y sus conceptos más importantes, dividido a su vez en un breve recorrido de la historia del feminismo y del feminismo en España. Seguidamente, tendremos un apartado

destinado a la relación entre la música y el género y cómo se refleja en la música. Después del marco teórico, en el capítulo de Análisis se analizan individualmente cada una de las canciones seleccionadas y, luego, en la discusión se realiza un análisis conjunto y comparativo. Finalmente, se exponen las conclusiones generales.

2 Marco Teórico

2.1 Aproximación al movimiento feminista y sus conceptos

2.1.1 Breve recorrido histórico del movimiento feminista

Se establece el nacimiento del movimiento feminista durante la Ilustración cuando la *Declaración de Derechos de la Mujer y la Ciudadana* de Olympe de Gouges y la *Vindicación de los derechos de la mujer* de Mary Wollstonecraft ven la luz en 1791 y 1792 respectivamente. En este punto se hace real el desarrollo de una teoría crítica con la capacidad de desacreditar el alegato preponderante sobre la situación femenina y, como consecuencia, surgió un movimiento activista capaz de desatar el razonamiento de las reclamaciones en el ámbito público.²³ Esto da lugar a que todas esas precursoras de ideas feministas como Christine de Pizan, Marie de Gournay o Mary Astel, que sólo eran reivindicaciones individuales, pasaran a ser un movimiento colectivo uniendo así la parte teórica con la práctica.²⁴

Esta mecha provocada por la demanda de igualdad de derechos, como la ciudadanía para las mujeres o el derecho al voto femenino, dio lugar a la conocida como Primera Ola del Feminismo, o Movimiento sufragista, donde las mujeres emprendieron su organización alrededor de la reivindicación del sufragio, de ahí sufragistas, así como acceder a la toma de decisiones a nivel político, aunque no fueron sus únicas reclamaciones. De este surgieron dos tipos de movimiento sufragista: el europeo y el estadounidense. Las sufragistas británicas idearon formas de lucha callejera pioneras en la época hasta el punto de incluso

²³*Historia del feminismo: la revolución de las mujeres : de la Ilustración a la globalización*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2024.

²⁴*La gran historia del feminismo: de la antigüedad hasta nuestros días*. Primera edición: febrero de 2020. Madrid: La Esfera de los Libros, 2020.

perder vidas por la causa.²⁵ El voto era el nexo entre mujeres de diferentes clases sociales y diversas opiniones políticas. De este contexto aparecen múltiples tendencias tanto en el ámbito sufragista como en el socialista.²⁶

La lucha continuó más tarde, concretamente desde el movimiento estudiantil en 1968 hasta principios de la década de 1990²⁷. Aquí nace la Segunda Ola de Feminismo cuyos objetivos principales residían en politizar la esfera privada de la mujer. Es decir, se mantuvieron, por una parte, las propuestas y reivindicaciones de inclusión en la esfera pública además de incluir estrategias para evitar la discriminación positiva (favorecer a la mujer por el hecho de ser mujer). A su vez se estaban dando teorías feministas enfocadas al ámbito privado, surgiendo así el llamado feminismo radical.²⁸ Una característica común de los grupos radicales fue la promoción de fundamentos igualitaristas, antijerárquicos y participativos.²⁹

Simeone de Beauvoir con su *Segundo sexo* y Betty Friedan con su *Mística de la feminidad* plantan la semilla de corrientes feministas que conocen la luz durante la década de los noventa, dando lugar así a la llamada Tercera Ola del Feminismo fechada desde mediados

²⁵AMORÓS, Celia y MIGUEL ÁLVAREZ, Ana de. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo I*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2020.

²⁶LAFUENTE, Isaías y PÉREZ GARCÍA, Helena. *Clara Victoria: el debate sobre el sufragio femenino que cambió la historia*. Barcelona: Planeta, 2023.

²⁷MÁRQUEZ PADORNO, Margarita. Las olas del feminismo, una periodización irreconciliable con la Historia. *Historia y Comunicación Social* [en línea]. Noviembre 2022, Vol. 27, n.º 2, p. 381-387. [Consulta: 6 marzo 2023]. DOI 10.5209/hics.84385.

²⁸AMORÓS, Celia y MIGUEL ÁLVAREZ, Ana de. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo I*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2020.

²⁹CAMERON, Deborah y ENGUIX TERCERO, María. *Feminismo*. [s. l.]: [s. n.], 2019.

de los años noventa hasta el año 2013.³⁰ Pero ya a principios de la década de los ochenta consiguieron hacerse ver y oír colectivos de lesbianas, mujeres negras, chicanas y asiáticas, entre otras muchas. Como consecuencia se busca dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿cuáles son los mecanismos por los que se reproduce la desigualdad sexual? Pues bien, es importante saber que se concibe el patriarcado como un sistema que impone y adjudica espacios sociales según el género, para después establecer una jerarquización. Todo esto basado en la dicotomía de lo público - privado donde se encuentran recogidos los sistemas económicos, político y sociocultural y, como consecuencia, obtendremos un régimen dualista y desigual. Ante este panorama brotan tres aportaciones importantes: los feminismos de la diferencia, los feminismos de la igualdad y los feminismos posmodernos y postcoloniales.³¹

La principal diferencia entre los feminismos de la igualdad y los feminismos de la diferencia reside en que los primeros reivindican conseguir una generalidad en la sociedad en lo que respecta a los valores y actividades femeninas. Por otro lado, los feminismos de la diferencia consideran de esta lucha un error.³²

A partir de la década de los noventa se empiezan a plantear si el movimiento feminista ha sufrido una decadencia. El feminismo en sí no ha perdido su capacidad de mover masas, ha sido capaz de adaptar su estrategia combativa a las diferentes formas de desarrollo, expresión

³⁰MÁRQUEZ PADORNO, Margarita. Las olas del feminismo, una periodización irreconciliable con la Historia. *Historia y Comunicación Social* [en línea]. Noviembre 2022, Vol. 27, n.º 2, p. 381-387. [Consulta: 6 marzo 2023]. DOI 10.5209/hics.84385.

³¹AMORÓS, Celia y MIGUEL ÁLVAREZ, Ana de. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo I*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2020.

³²LAFUENTE, Isaías y PÉREZ GARCÍA, Helena. *Clara Victoria: el debate sobre el sufragio femenino que cambió la historia*. Barcelona: Planeta, 2023.

e intervención de la realidad y, como consecuencia, nacen los “feminismos institucionales” donde su principal objetivo es formar parte del propio sistema y participar desde dentro.³³

El feminismo, y teniendo en cuenta su trayectoria de dos siglos, ha sido marginado tanto a nivel histórico como movimiento social. Desde la década de 1980 el feminismo sigue luchando contra el desafío que supone encontrar la respuesta hacia el interrogante de cuáles son los mecanismos por los que se reproduce la desigualdad sexual.³⁴

2.2 Música y género

La música popular urbana en España ha sido un terreno fértil para explorar y cuestionar los patrones de género arraigados en la sociedad. Desde tiempos inmemoriales, la música ha servido como un espejo de las dinámicas de poder, las relaciones sociales y las identidades de género en constante evolución. En el contexto actual, donde la música urbana ha alcanzado una prominencia en la escena musical española, es crucial examinar cómo se reflejan y perpetúan los patrones de género en este género en particular. Existe aún la vieja creencia de que la música debe ser un lenguaje universal, trascendental y autónomo, pero esto lo deconstruyó la musicóloga Susan McClary (1991) la cuál defiende que la música debe ser concebida como un discurso que mantiene una relación de reciprocidad con el sistema social en el que se inscribe. Es decir, que la música no es ajena a la cultura que la crea o a la sociedad que la escucha, sino que entre ellas se retroalimentan.³⁵

³³NASH, Mary y ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Ana Isabel. *Seneca Falls: un siglo y medio del Movimiento Internacional de Mujeres y la lucha por el sufragio femenino en España*. Asturias: Consejería de Educación y Cultura, 2002.

³⁴AMORÓS, Celia y MIGUEL ÁLVAREZ, Ana de. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo I*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2020.

³⁵*Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

La representación de roles de género tradicionales se ha entrelazado con la narrativa de la música urbana española a lo largo del tiempo, perpetuando así las normas culturales preexistentes. Por ejemplo, la figura del "macho" dominante, que exuda virilidad y control, ha sido exaltada en numerosas canciones, consolidando así un ideal de masculinidad que a menudo se traduce en actitudes sexistas y misóginas en la vida cotidiana.³⁶

Al mismo tiempo, las mujeres en la música urbana española han enfrentado desafíos únicos en su búsqueda de reconocimiento y legitimidad en un ámbito dominado por hombres. A menudo reducidas a roles secundarios o sexualizadas en exceso en los videoclips y letras de las canciones, las artistas femeninas han luchado por reclamar su voz y su autonomía dentro de una industria que tiende a marginarlas.³⁷

Es esencial destacar que, si bien los patrones de género en la música urbana española a menudo reproducen desigualdades de género, también pueden ser sitios de resistencia y subversión. A través de letras provocativas, visuales desafiantes y narrativas alternativas, algunos artistas están desafiando activamente las normas de género y abriendo camino para una mayor inclusión y diversidad en la música urbana. Un ejemplo de ello sería el primer disco de la artista Rosalía, *El Mal Querer*, donde relata la historia de violencia machista que sufre una mujer con inspiración renacentista española o incluso la canción *Lo que le pasó a Hawaii* del artista Bad Bunny, donde relata el robo de identidad cultural que sufre Puerto Rico y lo compara con la situación que sufrió Hawaii a manos de los estadounidenses hace décadas.

Para comprender completamente estos patrones de género en la música popular urbana española contemporánea, es fundamental analizar tanto las representaciones históricas como

³⁶EDUARDO VIÑUELA. La subversión de los roles de género en la música popular: Mónica Naranjo como artista inapropiada/ble. *TRANS-Revista Transcultural de Música*. Septiembre 2011.

³⁷LÓPEZ, Pilar Ramos. *Feminismo y música: Introducción crítica*. [s. l.]: Narcea Ediciones, 12 marzo 2003. Google-Books-ID: HjHiIytdjS0C.

las manifestaciones actuales. A lo largo de la historia de la música popular española, hemos sido testigos de la reproducción de estereotipos de género arraigados, tanto en las letras de las canciones como en las representaciones visuales de los artistas. Un ejemplo paradigmático de esto es la glorificación de la masculinidad hegemónica y la objetivización de la feminidad en géneros como el reguetón y el rap. El musicólogo inglés Philip Tagg (1982) afirma que la música ofrece posibilidades debido a su carácter de medio de comunicación intrínsecamente colectivo. Como consecuencia, la música organiza nuestra experiencia de las relaciones de género a un nivel más profundo que lo visual o verbal. No sólo eso, sino que la música connota también espacios y tipo de personas de esos espacios. El hecho de que el funcionamiento de la música sea así implica que en su interior se configuran códigos patriarcales que se dan a un nivel más inconsciente para así garantizar su continuidad y se refuerza por la ideología del conocimiento según la cual la música popular es puro entretenimiento y, por lo tanto, no transmite significados. Cuando no es realmente así.³⁸

Pilar Ramos es una musicóloga e investigadora declarada feminista española. Una de las premisas que defiende es que el feminismo debería ser objeto de estudio debido a que es una de las corrientes historiográficas más presentes. Continúa afirmando que, aunque no se compartan sus premisas, un musicólogo o historiador no debe acotarse a conocer del movimiento las premisas básicas o tópicos políticamente correctos, sino que debe conocerlo más en profundidad. Asimismo el feminismo ofrece multitud de opciones a la hora de estudiar la música en España debido al abandono sufrido por la musicología eclesiástica española del s.XX. Por último, afirma que la crítica feminista de la música abre nuevos interrogantes, nuevas problemáticas y nuevos puntos de vista para problemas antiguos y abre nuevos caminos para las vertidumbres tenidas hasta ahora por obvias. Reafirma que no existe

³⁸SUÁREZ, Laura Viñuela. *LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES DE GÉNERO EN LA MÚSICA POPULAR*. [s. f.].

una musicología universal, ni un decodificador de significados sociales o personales para los sonidos.³⁹

En la misma línea que la anterior autora, Phillippe Brett en su *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology* sostiene que las nuevas corrientes musicológicas nacen para romper con los estrictos límites de la disciplina, que fueron contruidos sin tener en cuenta las experiencias personales dentro de la música. Como consecuencia se trabaja con las cuestiones que la musicología ha desatendido constantemente debido al esfuerzo de crear una disciplina racional y, mayoritariamente, masculina.⁴⁰

2.3. El género en la música urbana actual

Históricamente, las mujeres han estado sobrepresentadas en la industria musical en relación con la sociedad en su conjunto. De hecho, actualmente las mujeres siguen encontrando más barreras que los hombres en este campo. Estas barreras incluyen la falta de conexiones, los estereotipos no deseados o la sexualización, las culturas incómodas de los estudios, la falta de financiación, la inestabilidad social, la falta de modelos femeninos a seguir e incluso el menosprecio de sus habilidades (por ejemplo, una mayor dificultad en que su música se califique como creativa en lugar de consumista). Esto se refleja en numerosos aspectos como, por ejemplo, las listas de éxitos y premios de la industria musical. También las afiliaciones a sellos discográficos muestran esta tendencia. Los artistas masculinos tienden a tener más colaboradores y a estar en el centro de la red de colaboración, además de trabajar con más discográficos que las artistas femeninas (Wang y Horvát hicieron un amplio estudio y concluyeron que de 4.873 compañías, sólo 1.563 producían o habían producido música de

³⁹LÓPEZ, Pilar Ramos. *Feminismo y música: Introducción crítica*. [s. l.]: Narcea Ediciones, 12 marzo 2003. Google-Books-ID: HJHiIytdjS0C.

⁴⁰BRETT, Philip, WOOD, Elizabeth y THOMAS, Gary C. *Queering the Pitch*. 0 ed. [s. l.]: Routledge, 1 febrero 2013. [Consulta: 19 octubre 2023]. DOI 10.4324/9780203944189.

mujeres).⁴¹ En general, en los niveles de popularidad más bajos, parecen existir más grupos multigénero y más creadoras que en el medio, mientras que en el nivel superior las artistas femeninas están más presentes.

La mayoría de las personas interpretan la música a través de estereotipos de género predefinidos: el rock, la electrónica, el rap, el *techno* y el *reggae* se consideran masculinos, mientras que el pop, el vocal, el R&B, el jazz vocal y el soul se consideran más femeninos. El que haya géneros musicales que tienden a considerarse como masculinos y otros como femeninos o, al menos, algunos se conciben como más apropiados que otros para incluir la presencia de cantantes o autoras femeninas, aumenta las barreras que encuentran las artistas femeninas, ya que en la música popular, el género musical está fuertemente determinado por factores extramusicales, de modo que la atribución a un género musical, en gran medida, constituye una especie de etiqueta que facilita el poner a los diferentes actores de la industria musical en contacto y organizar las ventas⁴²

Tradicionalmente, la música popular urbana se ha juzgado en función de sus valor social y funcional, mientras que la música culta se ha juzgado según su valor estético intrínseco. La idea de que la música clásica tiene un valor independiente de su contexto social se ha ido erosionando desde los inicios de la sociología, mientras que la idea de que la música popular urbana tiene un valor estético se puso en entredicho de forma más reciente, aunque los primeros intentos de legitimación se remontan a los trabajos de Simon Frith en los años noventa. En las últimas décadas, la tendencia al omnivorismo cultural ha suavizado, aunque no borrado, la idea de que hay cierta música legítima y cierta música ilegítima. En las reseñas de música, el discurso tiende a mostrar, de forma creciente, la música urbana como legítima, es decir, que los reseñadores a menudo se basan en criterios históricamente reservados para

⁴¹EPPS-DARLING, Avriel, BOUYER, Romain Takeo y CRAMER, Henriette. *ARTIST GENDER REPRESENTATION IN MUSIC STREAMING*. [s. f.].

⁴² FRITH, Simon. *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press, 1996.

categorías cultas como seriedad, originalidad o complejidad. También se observa una tendencia a disminuir la predominancia del discurso masculino y a incluir más términos femeninos. En general, estos discursos innovadores frecuentemente ocurren en reseñas diferentes, por lo que la tendencia a cambiar o un discurso legitimador o a un discurso de género se produce de forma independiente. También se pueden observar diferencias por géneros musicales. El pop y electrónico tienden hacia un discurso legitimador y femenino simultáneamente, mientras que los géneros históricamente dominados por hombres como rap/hip-hop, metal y jazz se mantienen en un discurso masculino. Entre estos últimos, el jazz tiende a un discurso legitimador, mientras que el rap/hip-hop y el metal son los que más se resisten al cambio, manteniendo su discurso masculino y no legitimador.⁴³

Un mayor acceso a la música por Internet podría contribuir a romper barreras, en concreto, la escucha de música por *streaming*. De hecho, muchas escenas musicales ofrecen espacio para explorar identidades y roles no conformistas, aunque, en general, los algoritmos de estas plataformas todavía reflejan los sesgos que se encuentran en la sociedad.⁴⁴ Las enciclopedias musicales en línea como MusicBrainz y las plataformas de inteligencia musical como The Echo Nest están adquiriendo cada vez mayor importancia para identificar, organizar y recomendar música a oyentes de todo el mundo.⁴⁵ Los oyentes generalmente escuchan por

⁴³DAENEKINDT, Stijn y SCHAAP, Julian. Using word embedding models to capture changing media discourses: a study on the role of legitimacy, gender and genre in 24,000 music reviews, 1999–2021. *Journal of Computational Social Science* [en línea]. Noviembre 2022, Vol. 5, n.º 2, p. 1615-1636. [Consulta: 14 enero 2025]. DOI 10.1007/s42001-022-00182-8.

⁴⁴EPS-DARLING, Avriel, BOUYER, Romain Takeo y CRAMER, Henriette. *ARTIST GENDER REPRESENTATION IN MUSIC STREAMING*. [s. f.].

⁴⁵WANG, Yixue y HORVÁT, Emőke-Ágnes. Gender Differences in the Global Music Industry: Evidence from MusicBrainz and The Echo Nest. *Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media* [en línea]. Julio 2019, Vol. 13, p. 517-526. [Consulta: 14 enero 2025]. DOI 10.1609/icwsm.v13i01.3249.

streaming menos grupos de creadores femeninos o mixtos que de artistas masculinos. Sin embargo, una mayor proporción de artistas femeninas en las reproducciones recomendadas predice una mayor proporción de artistas femeninas en las reproducciones realizadas.⁴⁶

En el caso concreto del reguetón, el género que encabeza la lista de canciones analizadas, las artistas femeninas han conseguido introducirse en un espacio dominado por el patriarcado, contribuyendo a la diversidad en la industria del entretenimiento musical con multitud de perfiles, identidades y letras. Torres-Toukomidis demostraron que el léxico de las canciones interpretadas por mujeres reguetoneras es bastante amplio: tan sólo dos palabras se repetían más de 1000 veces, mientras que 4992 palabras se usaban solo 5 veces. Esto es una evidencia del contraste con los prejuicios que forman el imaginario colectivo de que el reguetón es un género con un vocabulario escaso y limitado. Las canciones de reguetón contienen multitud de opciones discursivas en lo que a expresión musical se refiere.

47

Sin embargo, en los videoclips y en las letras se suele presentar a la mujer con una imagen estereotipada, degradante o inmoral, como un objeto sexual y como agente promotor. La figura masculina se recrea en espacios sociales como discotecas, salones de juego con aires de impunidad, fumando, bebiendo, rodeado de mujeres bellas y provocativas que buscan seducirlo a través del baile. Con el movimiento de manos, no sólo representan la parte rítmica, sino que logran una articulación gestual con la que emanan poder, control, posición y fuerza. Se presentan como fuertes, sanos y generalmente mulatos vigorosos adornados con

⁴⁶EPPS-DARLING, Avriel, BOUYER, Romain Takeo y CRAMER, Henriette. *ARTIST GENDER REPRESENTATION IN MUSIC STREAMING*. [s. f.].

⁴⁷TORRES-TOUKOUMIDIS, Angel, QUEZADA, Cristian Orlando Coronel, y otros/as. Computational Analysis of Latin Music Songs Through Tokenization. Case of Female Artists and Reggaeton. En: LÓPEZ-LÓPEZ, Paulo Carlos, BARREDO, Daniel, y otros/as (dir.), *Communication and Applied Technologies*. Vol. 318 [en línea]. Singapore: Springer Nature Singapore, 2023, p. 527-535. [Consulta: 14 enero 2025]. DOI 10.1007/978-981-19-6347-6_47.

vestimentas lujosas y apariencia de matón (en algunos casos incluso con cadenas muy gruesas, crucifijos, anillos grandes y ostentosos), con ropa holgada y cómoda, sin desnudez y usando colores pasionales como el rojo o el negro. Los complementos también tienen su interés ya que hacen uso de viseras, gorras, sombreros, anteojos o simplemente rapados y/o trenzados. Los espacios para ellas son, en principio, los mismos pero hemos de añadirles situaciones acostadas en la cama o en el sofá, cumpliendo el rol de seducción, provocación y buscando evocar escenas sexuales cuyo fin es la satisfacción masculina. La iluminación es muy diversa con diferentes tipos de luz, espejos, lámparas. Además la expresión de ellas suele acompañarse con gestos como caricias, enredándose el pelo, rozando las partes íntimas o simplemente caminando de manera atrevida y provocativa con tacones. Buscan bailar para ser observadas y evaluadas a partir de cánones de belleza que prodigan las letras de las canciones como *gata*, *fiera*, *perra* etc. La ropa suele ser recortada ya sean en forma de minifaldas o incluso en ropa de baño o interior, mostrando así sus mejores atributos físicos. Por último, es posible observar que, al mostrar únicamente mujeres bellas de cuerpos canónicos esbeltos y sumamente sensuales, se transmite la imagen que las únicas mujeres dignas de la atención de los hombres son estas, atribuyéndoles así un valor basado en su belleza. No obstante, la idea de belleza no está ligada a la ingenuidad, sino a la sensualidad y, por otro lado, es obvio que el cuerpo femenino está en constante exposición sin ningún tipo de complejos.⁴⁸

⁴⁸MURILLO, Clotilde Benavides. *LOS ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN LOS VIDEOS MUSICALES DEL GÉNERO REGGAETON: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO*. [s. f.], n.º 20.

3 Análisis y discusión

3.1 Análisis

3.1.1 La playa del Inglés

La canción es cantada por dos hombres, Quevedo y Myke Towers, por lo tanto la organización vocal es de dúo. El acompañamiento tiene varios componentes, el primero es más armónico ya que despliega los acordes desde la nota más grave hasta la nota más aguda. El otro componente que destaca en el acompañamiento de carácter rítmico realizando un ritmo de corchea con dos semicorcheas que lleva a dos corcheas más, hay que destacar que es el típico ritmo usado en este género. Aunque el acompañamiento tenga tanto función armónica como rítmica no dejan de ser, en ambos casos, recursos musicales básicos. Por otra parte, se trata de una sola melodía principal alternada porque en ningún momento los cantantes cantan a la vez, es decir sólo hay una línea melódica.

Ambos artistas son los protagonistas principales del videoclip. Su presencia es dominante y la narrativa visual gira en torno a sus experiencias y perspectivas. Las mujeres tienen un papel secundario en el video, ya que sólo dos salen en apenas dos segundos, siendo representadas principalmente como elementos decorativos y de acompañamiento para los protagonistas masculinos. Quevedo y Myke Towers visten un mono de trabajo durante casi todo el video pero otro de los personajes masculinos que aparecen viste con ropa moderna y estilizada que subraya su estatus como triunfador. Su vestuario está diseñado para mostrar confianza y atractivo. Las mujeres visten ropa que resalta sus cuerpos, vestidos ajustados, enfatizando su papel como objetos de deseo visual. La interacción entre los hombres y las mujeres muestra una dinámica donde los hombres son los actores principales y las mujeres son decoración. Las mujeres son representadas en contextos que subrayan su atractivo físico y su rol de acompañamiento, cuyo valor principal es su belleza y atractivo físico. Dentro de este contexto la imagen que se proyecta de la mujer puede ser considerada misógina. Las mujeres en el video no tienen un papel significativo o una voz propia en la narrativa, lo que

refuerza su rol secundario. Los hombres son los protagonistas activos y controladores de la situación, mientras que las mujeres tienen roles secundarios centrados en su apariencia física. El videoclip muestra a Quevedo y Myke Towers en posiciones de poder y autoridad, reforzando la idea de la dominancia masculina. Quevedo y Myke Towers aparecen disfrutando en momentos de camaradería, siempre en el centro de atención. Las mujeres apenas aparecen unos instantes cuando la canción va sobre mujeres. Aunque no hay momentos misóginos explícitos, la representación implícita de las mujeres como objetos de deseo o su inexistencia en el video perpetúa estereotipos de género y actitudes machistas.

Por otra parte, la letra se engloba en la temática de ligar y hay una serie de frases a destacar. Comienza la canción diciendo «Tú no fuiste la primera, tampoco serás la última. Pero como yo quisiera que sí, que fueras la única que le presente a mi familia y a mi gente», con esto deja claro desde el principio sus intenciones, que no quiere nada serio con ella pero a la vez se contradice por mostrarle un mayor nivel de compromiso. También deja claro quién toma las decisiones. Continúa diciendo «Yo no quiero ser tu ex», con lo cual ya está contradiciendo la primera frase con la que empieza, y aunque sean afirmaciones contradictorias refuerza esa imagen de hombre dominante. Otra de las frases que se podrían destacar es «hoy va a ser noche de *sex*», asegurando con total confianza que ese día mantendría relaciones sexuales con la chica y que el valor de ella reside en su aportación física. Continúa «A ti te gustan isleños, venga, dale, niégate», lo que podemos entender de la última palabra de esta frase es que él puede ejercer cierta presión de forma verbal hacia ella al decirle que se niegue para así conseguir el efecto contrario, no sólo que no se niegue (a cualquier cosa) si no que encima aún reafirma una posición de líder. Otro fragmento destacable sería «Yo no quiero ser tu dueño», esta frase proporciona una falsa sensación de libertad porque está recalcando que él no quiere ser su dueño, pero se da por hecho que cualquier persona es libre y no es un objeto que pueda poseer. Es una puntualización innecesaria si somos conscientes de la libertad individual que tenemos como seres humanos,

pero es necesaria recalcar la si aún se tiene la concepción de que hay distintos niveles de personas (unas por encima de otras como puede ser un régimen patriarcal, racializado, etc). Con respecto a lo que se veía al principio de este párrafo el cantante continúa «No quiero ser otro más en tu lista», le exige una exclusividad a ella que él no tendrá, con lo cual hay implícita una posesión. Recordemos que la primera frase con la que empieza a cantar es «tú no fuiste la primera, tampoco serás la última». Continúa diciendo «mi gente ya la examinó», lo que hacen es valorar a una persona como a un objeto ya que la examinas, observas y analizas como si fuera una cosa que tienes. Para terminar sobresalen dos frases, la primera dice «antes de ti y después habrá más, pero olvidarte yo a ti jamás». Con esto se confirma que la hipocresía brilla por su presencia cuando él exige una exclusividad a ella que él ni quiere ni piensa tener.

3.1.2 Yandel 150

Al igual que en la anterior se trata de un dúo cantado por dos hombres, Feid y Yandel. De nuevo encontramos un acompañamiento simple debido a que rítmicamente hacen uso del común ritmo de reguetón (ritmo de corchea con dos semicorcheas y dos corcheas más). El acompañamiento armónico se basa en cuatro acordes que se repiten durante toda la canción. Los dos cantantes no cantan a la vez en ningún momento y continúan ambos la misma línea melódica.

El videoclip oficial de *Yandel 150* de Yandel y Feid ofrece una interesante oportunidad para analizar los patrones de género. Al observar las representaciones visuales, las dinámicas de poder y los estereotipos presentes, podemos entender cómo se construyen y refuerzan ciertas ideas sobre la identidad de género en la música urbana. Yandel y Feid son presentados como figuras dominantes y carismáticas. Visten ropa de diseñador y se muestran en poses de poder y confianza, lo que refuerza la asociacióng de la masculinidad con el éxito, el control y la autoridad. Las mujeres en el videoclip suelen aparecer en ropa de baño y en poses sugerentes.

Su presentación se enfoca en su atractivo físico y sensualidad, perpetuando el estereotipo de la mujer como objeto de deseo visual. Yandel y Feid ocupan el centro de la narrativa, con las mujeres desempeñando roles secundarios que complementan y realzan la presencia de los artistas masculinos. Este enfoque refuerza la idea del hombre como protagonista activo y la mujer como acompañante pasiva. El uso de escenarios glamurosos subraya el estatus y el poder de los protagonistas masculinos, mientras que las mujeres aparecen como parte del entorno que adorna y realza este estatus. Además cabe añadir que la ambientación es de un prostíbulo. Las interacciones entre Yandel, Feid y las mujeres del videoclip tienden a mostrar una dinámica de poder desequilibrada. Los hombres son los sujetos activos que dirigen la narrativa, mientras que las mujeres son objetos de su atención y deseo. Las mujeres tienen una presencia visual significativa, pero su actividad es limitada. No se las muestra tomando decisiones importantes ni liderando la narrativa, lo que refuerza su papel secundario en comparación con los protagonistas masculinos, más bien al contrario aparentan ser parte incluso del mobiliario. Los colores utilizados son principalmente cálidos y suaves, lo que crea una atmósfera de lujo y fiesta. Colores como el dorado y el negro se asocian con el poder y la riqueza, reforzando los temas de estatus y éxito. La iluminación destaca a Yandel y Feid, mientras que las mujeres son iluminadas de manera que resalta su atractivo físico. Esto crea un contraste visual que subraya la centralidad de los protagonistas masculinos. La cámara utiliza planos cercanos y ángulos que enfatizan la presencia de Yandel y Feid como figuras dominantes. En contraste, las mujeres a menudo son mostradas en planos que fragmentan su cuerpo, enfocándose en partes específicas y reforzando su objetivación. La coreografía es inexistente, pero las mujeres son frecuentemente mostradas bailando de manera sensual en torno a los protagonistas masculinos, lo que refuerza su papel decorativo y de objeto de deseo. El videoclip refleja y perpetúa varios patrones tradicionales de género en la música urbana. La representación visual y narrativa refuerza la idea de la masculinidad asociada con el poder, el control y el éxito, mientras que las mujeres son principalmente valoradas por su atractivo físico y su rol de acompañantes.

Por otra parte y en relación a la letra encontramos un factor común desde principio hasta fin. La palabra bebé, que aparece hasta diez veces, es usada desde el inicio de la canción hasta su fin, además de que también usa el término mami. Con lo cuál lo que crea es una infantilización y una infravaloración constante de la mujer, con todas las connotaciones negativas que eso conlleva. Una de las primera frases a destacar es «prometí que no iba a hacerte daño» , esto puede llevarnos dos conclusiones, o bien ya le ha hecho daño (física o emocionalmente) y quiere que vuelva con él a pesar de todo. O bien una tercera persona provocó ese daño en la chica y él le dice eso a modo de transmitirle seguridad y confianza. En ambos casos es una declaración innecesaria ya que no es algo normal o casual asegurarle a una persona que no le vas hacer daño. Continúa cantando el estribillo diciendo «Y mientras me calientas veo todo lo que nunca me cuentas. El *party* es más cabrón si tu te sueltas. Dale hasta abajo que ese culo responde. Bebé, no te haga', tu eres *under*. Yo sé to' lo que tú esconde'». Por un lado lo que a él más le interesa es que ella le caliente, es decir le provoque sexualmente (recordemos que el videoclip está ambientado en un prostíbulo y las mujeres actúan como tal) con lo cual su interés en ella es físico exclusivamente. Por otro lado, y a nivel personal, deja claro que ella no es totalmente sincera con él y con esto perpetúa la imagen de mala de una mujer en la esfera pública. Además la clasifica como *under* que en este contexto significa que pertenece a la contracultura y no a ese mundo. Continúa diciendo «Fluya, fluya, sabe' lo que quiero, *baby*, fluya. A ti mucha' te envidian, pero tú estás en la tuya». Lo que es posible extraer de esta frase es que está dando a comprender es la falsa competición que existe entre las mujeres y ver a las demás como enemigas. Es una herramienta comúnmente usada por el patriarcado. Y sigue: «Mamá un baile privado pa'l que no sepa na'» se puede sobreentender que ella es una prostituta, o por lo menos quiere que actúe como tal. Canta más adelante: «Quiero probarte, que sea esta noche. Bebé, me trae' la corta por si me meto en un lío. Dale hasta abajo que ese culo responde'». Sería posible entender que «la corta» se puede referir a un arma. Con el final de este fragmento deja muy claro que su interés en ella reside en la parte física debido a la hipersexualización

que sufre el cuerpo femenino en esta canción en concreto. Una de las frases que recita a lo largo de la canción es: «El *party* es más cabrón si tu te sueltas», con esto vemos que él busca que ella se desinhiba y que acceda a todo lo que él quiere ya que eso aumentará la diversión de la fiesta. Demuestra que la diversión que unos pueden tener es a costa de la libertad de otros, en este caso de las mujeres.

De hecho, una de las afirmaciones que hace es: «Me dice FERXXO qué rico se lo metí». Ella es considerada un objeto para su desahogo sexual, no le dan ningún tipo de valor más allá del físico. Por supuesto hace mención a drogas con la palabra «fumeteo», ya que se refiere a la marihuana o alguno de sus derivados. Una de las últimas frases que dicen es: «Tú te pierdes, mami, yo te rastreo». Es otra muestra más del control que ejerce el hombre sobre la mujer, las decisiones y su actividad, residen en él.

3.1.3 Columbia

En esta ocasión encontramos a un solista hombre, se trata de Quevedo. El acompañamiento, de nuevo, es simple debido a que vuelve a usar el mismo recurso rítmico que la anterior (corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas). En este caso añade a contratiempo los acordes.

El videoclip presenta una rica narrativa visual que puede ser analizada en profundidad a través de la lente de los patrones de género. Quevedo aparece en el video con una imagen de poder y confianza. Su vestimenta y actitud refuerzan su rol como protagonista y líder. Este tipo de representación es común en la música urbana, donde la masculinidad a menudo se asocia con el control, la fuerza y el éxito como hemos visto anteriormente. Las mujeres en el videoclip son presentadas de manera estilizada y atractiva, frecuentemente en roles que destacan su apariencia física. A menudo se las muestra como acompañantes o en segundo plano, lo cual puede perpetuar la idea de que su principal valor radica en su atractivo físico. La narrativa del videoclip posiciona a Quevedo en el centro de la acción. Esto refuerza el

estereotipo del hombre como agente activo y dominante. A través de la cámara, las mujeres son a menudo presentadas en poses sugerentes y con vestimenta reveladora, lo que puede interpretarse como una cosificación de sus cuerpos. Esta representación puede perpetuar el estereotipo de la mujer como objeto de deseo en lugar de sujeto con agencia propia. Las interacciones entre Quevedo y el personaje femenino tiende a mostrar una dinámica de poder desigual, el cantante es el centro de atención y la figura dominante, mientras que las mujeres aparecen en roles que complementan su estatus y refuerzan su posición de poder. Aunque las mujeres en el videoclip tienen presencia, es limitada. No se les muestra tomando decisiones importantes ni liderando situaciones, lo que refuerza la narrativa de dependencia y secundariedad respecto al protagonista masculino. Los colores utilizados en el videoclip son oscuros e intensos mayoritariamente, creando una atmósfera íntima y glamurosa. La iluminación resalta a Quevedo y a la mujer en momentos específicos, dirigiendo la atención del espectador hacia ellos. Sin embargo, la iluminación también puede enfatizar la objetivización, al destacar más los atributos físicos de las mujeres que su carácter o presencia. La cámara a menudo utiliza planos cercanos y ángulos que enfocan en partes específicas del cuerpo femenino, fragmentando la representación de las mujeres y potenciando su cosificación. Los planos de Quevedo, en cambio, tienden a ser más amplios y completos, subrayando su totalidad y presencia dominante. Los movimientos y la coreografía en el video son dinámicos y estilizados, pero nuevamente, la mujer suele ser mostrada de manera más sensual, mientras que Quevedo es presentado con más autoridad y control.

La canción habla de una aventura amorosa durante el verano, ella viene de lejos de estudiar y él vive en la isla. Una de las primeras frases en destacar es «Sólo quiere salir y de nadie depender, hasta que me conoció (...) Se le escapó un te quiero a la que no quería nada, hasta que me conoció». Ambas son representación de masculinidad dominante, haciendo ver de la necesidad de un hombre en tu vida para poder cambiar y mejorar. Quevedo continúa cantando: «Bebé, los dos sabemo' que es verano y que tal vez cuando termine agosto no nos

volvemos a ver. Pero quiero tener algo pa' cuando no estés, así que acumulemo' recuerdo' ca' vez que el labio te muerdo. Me empuja' y me pegas a la pared». Al final el objetivo que tiene él es el de mantener relaciones sexuales con ella sin ningún tipo de compromiso, como en casos anteriores. El problema no es ese, si no que al final la imagen de ella es la de débil, enamoradiza, sensible, dependiente, siempre en un segundo plano con respecto al de Quevedo. Mientras que la imagen que se da de él es independiente y racional. Menciona que ambos tienen miedo al compromiso, pero él le dice a ella que le olvide y que le odie. Al final de la canción dice: «Escuchando reguetón a 180 en cualquier tramo. Ella se va, pero espero que nada sea en vano. Nunca había tenido algo tan sano, hasta que me conocí». Durante toda la canción recuerda varias veces que es un amor de verano sin sentimientos, pero dice que espera que no sea en vano esperando que se vuelva a repetir y termina diciendo que nunca había tenido algo tan sano. Lo que no deja claro es si lo dice por él o por ella.

3.1.4 BZRP Music Session #53

Esta es una de las escasas canciones que tiene participación femenina. Se conforma de una solista, Shakira, y el productor, Bizarrap. El acompañamiento en este caso es menos simple ya que cambia durante toda la canción. Hasta casi la mitad de la canción (1:20 más o menos) se mantiene el mismo ritmo de acompañamiento que son corcheas, además hace uso de contratiempos y sínkopas a la hora de integrar los acordes usados. A partir del minuto 1:24 la base rítmica cambia y añade un golpe en el tiempo fuerte (entiéndase que hace uso de un compás cuaternario ya que este golpe se realiza cada cuatro tiempos) y en los tiempos que restan de cada compás usa contratiempos, los acordes siguen apareciendo a contratiempo y sincopados. En el minuto 1:38 continua usando los acordes de la misma manera y sustituye el ritmo por dos corcheas en cada tiempo realizadas por un bajo (los ritmos de percusión hasta este momento han sido todos agudos o brillantes en este caso usa sonidos graves). Posteriormente, en el minuto 1:54, vuelve a cambiar haciendo uso de un bajo muy marcado (recuerda al *techno* oscuro) con un escaso acompañamiento armónico a contratiempo. El minuto 2:23 vuelve a cambiar el acompañamiento y se queda sólo un ritmo agudo de base

(que recuerda a las bases que usan los raperos en las batallas de gallos) con el bajo haciendo armonía, sobre todo en el tiempo fuerte. Añade también algún efecto sonoro no musical como el disparo de una cámara (justo cuando habla del acoso de los medios). Ya hacia el final de la canción vuelve al acompañamiento inicial, esta vez añadiendo los coros del estribillo.

La sesión 53 de Bizarrap y Shakira presenta un videoclip que, desde la perspectiva de los patrones de género, ofrece un interesante análisis sobre la representación de las mujeres, la narrativa de empoderamiento y las dinámicas de poder. A través de la colaboración de un productor reconocido y una artista internacionalmente famosa, el video explora temas de independencia, resiliencia y confrontación de estereotipos de género. Shakira aparece con una imagen fuerte y decidida. Su vestimenta es estilizada pero funcional, lo que enfatiza su poder y control. No se la presenta de manera sexualizada, sino como una mujer en control de su narrativa. La elección de una estética minimalista con fondos oscuros y luces puntuales centra la atención en Shakira y su interpretación, destacando su presencia y el mensaje de la canción. Los movimientos y gestos de Shakira, así como las expresiones faciales, reflejan una liberación de la opresión y el control. Este simbolismo es poderoso en la narrativa de una mujer que toma el control de su vida y su historia. A diferencia de otros videoclips donde las dinámicas de poder pueden ser desiguales, aquí Shakira es la figura central y dominante. Su interacción con Bizarrap es profesional y respetuosa, lo que refuerza la idea de colaboración igualitaria. El video muestra a Shakira como emocionalmente independiente. No hay presencia de una figura masculina que influya en sus decisiones o emociones, subrayando su autonomía y fuerza interior. La elección de colores oscuros y neutrales ayuda a mantener el foco en la interpretación de Shakira y el mensaje de la canción. Esto evita distracciones y refuerza la seriedad y el poder del mensaje. Esta misma iluminación sobre Shakira crea un efecto dramático, acentuando su figura y sus movimientos. Este estilo visual destaca su presencia y enfatiza su discurso empoderador. La composición del video está diseñada para mantener a Shakira en el centro de atención. Los planos cercanos y los ángulos

favorecedores resaltan su expresividad y conexión emocional con el espectador. Los movimientos y gestos de Shakira son deliberados y expresivos, lo que añade una capa de significado a la narrativa visual. Su lenguaje corporal transmite confianza y determinación. El videoclip es un claro ejemplo de cómo se pueden desafiar y redefinir los patrones de género en la música y la cultura visual. A través de una representación fuerte y empoderada de la figura femenina, el video destaca la importancia de la autonomía y la resiliencia emocional. La narrativa visual y lírica se centra en la liberación y el empoderamiento personal, ofreciendo una perspectiva positiva y poderosa de la mujer. Este análisis subraya cómo los artistas pueden utilizar su plataforma para promover mensajes de igualdad y fortaleza, desafiando los estereotipos tradicionales y ofreciendo nuevas formas de representación de género.

La canción y el video tratan sobre la superación personal y la independencia después de una ruptura. Shakira canta sobre recuperar su fuerza y autonomía, un mensaje que resuena con temas de empoderamiento femenino.

Una de las cosas que se han de destacar de esta canción es que Shakira, la cantante, se la dedicó a su expareja Gerard Piqué tras una ruptura por relaciones extramatrimoniales. Por lo tanto, es de esperar que la letra esté cargada de mensajes personales. La primera de una serie de frases a destacar es «Una loba como yo no está pa' novato', una loba como yo no está pa' tipos como tú». Loba es una palabra comúnmente utilizada para referirse a las mujeres que son mayores que su pareja masculina, como en este caso. Normalmente se suele usar de manera despectiva, pero en este caso lo usa para empoderarse. Y continúa: «A ti te quedé grande y por eso estás con una igualita que tú». Esta frase, junto con la segunda mitad de la anterior, conforman un ataque directo contra su exmarido (Gerard Piqué) de manera que deja claro que su pareja no ha sido suficiente para ella. A parte aprovecha y ataca a la actual pareja de él para así adoptar una actitud comúnmente vista en los hombres que pertenecen a la industria musical. Estas actitudes como denigrar a otra persona por considerarla competencia son usuales en cantantes masculinos con actitud dominante y

desafiante, recordemos que Quevedo es uno de esos cantantes que insulta y denigra a otros hombres por el hecho de que los perciba como competencia ante sus ligues (generalmente mujeres). Sigue cantando «entendí que no es culpa mía que te critiquen», de esta frase es posible entender que en algún momento ha cargado con la culpabilidad de que él (Gerard Piqué) recibiera críticas por canciones, videoclips, comentarios, etc que ella pudiera hacer de cara al público. Esto puede deberse a que la imagen de una mujer en la esfera pública sigue, en parte, ligada a la de un hombre y que se achacara (ella misma, él o incluso ambos) que el problema era la imagen pública de ella cuando no es la realidad. Uno de los momentos más conocidos de esta canción es cuando dice «Te creíste que me heriste y me volviste más dura. Las mujeres ya no lloran, las mujeres facturan». Esta frase es un claro mensaje de empoderamiento femenino, pero realmente el mensaje que manda es el mismo que el patriarcado ha incrustado en la mentalidad masculina tóxica, los niños no lloran. Una de las premisas del feminismo con respecto a los hombres es que ellos también son víctimas del patriarcado ya que esa represión de los sentimientos es algo muy peligroso para la salud mental de cada uno. Por eso realmente no adopta un rol feminista (aunque lo aparente) sino que absorbe la cultura masculina que más se detecta en la industria musical. Otro de los momentos de los que internet se hizo eco de esta canción fue «cambiaste un Ferrari por un Twingo, cambiaste un Rolex por un Casio». Esta frase ha dado para mucho en la cultura del meme que recorre internet. Ya no sólo eso, sino que marcas como Casio y Twingo se hicieron eco. Casio por su lado dijo oficial y públicamente que «Nos encanta que esto nos salpique», obviamente es un *boom* publicitario a la marca. Por otro lado Renault España aprovechó la ola de marketing para publicar en sus redes sociales lo siguiente: «Pa tipos y tipas como tú. ¡Sube el volumen!». Todo este fragmento de comparaciones no va dedicado a su exmarido sino a Clara Chía, por la cuál, supuestamente, el matrimonio se divorció. A parte de todo esto, también lanza indirectas a su suegra, de la cual seguía siendo vecina tras la ruptura de la pareja. «Me dejaste de vecina a la suegra». Todo esto lo que nos muestra es que, aunque la canción sea un conjunto de reproches hacia su expareja y un mensaje de liberación y empoderamiento femenino, las mujeres de su alrededor también son atacadas de manera

directa y clara. Esto demuestra la falta total de sororidad por parte de la cantante y manda un falso mensaje de empoderamiento femenino. Una mujer nunca debe atacar a otra por el hecho de serlo, como afirma el feminismo. Si no fuera así, también haría ataques contra personas masculinas del entorno de él.

3.1.5 Lala

De nuevo encontramos a un cantante hombre solista, Myke Towers. Encontramos nuevamente una melodía con un acompañamiento simple que se basa en el despliegue de acordes a modo de arpeggio a ritmo de corcheas y ritmos típicamente usados en el género (corchea con puntillo junto con semicorchea que concluye en dos corcheas, normalmente usados en compases simple binarios o cuaternarios). Sobre el minuto 2:10 cambia la sonoridad del ritmo de base usado a una más aguda, pero durante un momento breve. A esto se le añade coros que repiten el estribillo constantemente, «La, la, la, la...».

Este videoclip presenta una narrativa visual y lírica. A través de su estética, interacción entre personajes y simbolismo, el video refleja y a la vez desafía ciertos estereotipos de género. Tanto Myke Towers como la personaje femenino son presentados de manera estilizada y atractiva. La mujer aparece con bikini prácticamente toda la duración y en poses sugerentes, lo cual vuelve a ser interpretado como una reafirmación del estereotipo de la mujer como objeto de deseo. La moda juega un papel importante, con Myke Towers vistiendo ropa de diseñador y las mujeres mostrando atuendos que muestran su figura. La narrativa se centra en la seducción y la interacción romántica entre Myke Towers y la mujer. Las letras de la canción y las imágenes trabajan juntas para crear una atmósfera de deseo y atracción mutua. El uso de casas lujosas, joyas y otros símbolos de estatus refuerza la idea de poder y atractivo masculino asociado a la riqueza y éxito una vez más. Esto a su vez puede influir en cómo se perciben las relaciones de género y la dinámica de poder entre hombres y mujeres. En el videoclip, Myke Towers suele ser mostrado en posiciones de control, siendo el centro de atención en casi cualquier momento. Aunque las mujeres también tienen momentos de

protagonismo, a menudo están en roles que complementan y realzan el estatus del hombre, de hecho en ningún momento Myke Towers aparece de fondo o en un segundo plano en cambio la actriz lo hace en varias ocasiones. La mujer responde a Myke Towers con admiración y deseo, lo cual refuerza la dinámica de poder donde el hombre es el sujeto activo y la mujer es objeto de su deseo. Esto puede perpetuar la idea de que el valor de las mujeres está en su atractivo físico y su capacidad de seducir al hombre. Los colores utilizados en el video son contrastantes, con un fuerte uso de blanco y negro que pueden simbolizar la dualidad entre los protagonistas. El uso de planos cercanos y ángulos que enfocan en partes específicas del cuerpo femenino puede ser visto como una objetivación, donde el cuerpo de la mujer es mostrado como objeto de deseo una vez más. La coreografía y el movimiento en el video también juegan un papel crucial. Las mujeres se mueven de manera sensual y fluida, mientras que Myke Towers se mantiene más estático y en control, lo que refuerza la dinámica de poder y control masculino.

Con respecto a la letra hay varios aspectos que comentar. La temática principal es de sexo, aunque también se puede clasificar como ligar. Se clasifica principalmente como sexo porque el estribillo es una alusión a la práctica de sexo oral por parte de él. Esto podemos confirmarlo cuando dice «Desde hace rato se quería pegar, puso la espalda contra la pared y si yo bajo sabe qué le haré. La-la-la-la-la-la». Además de que hace un gesto haciendo una referencia directa Menciona a la chica como mami y *baby*. Continúa cantando «Por foto' se ve bien pero de frente mejor, se dió un par de copas de má'. Del vino tinto me pidió pausa cuando iba por el quinto». Otra vez más se ve un ejemplo de cómo el cantante sólo valora su aspecto físico y le otorga el valor por el deseo. Sigue «está llamando mi atención porque quiere que le haga» con lo cual se puede interpretar que ella lo está provocando para que mantengan relaciones sexuales. Este tipo de comentarios son alarmantes ya que en casos de violencia de género están normalizando que la víctima fue la que provocó la agresión. Esto se puede volver a confirmar cuando dice «Esa mirada es la culpable», volviendo a

reprocharle a ella que es su “culpa” que él tenga deseos con ella. En general la letra son una serie de frases a medio escribir que se complementan con el monosílabo que usa, «la-la-la-la-la-la-la».

3.1.6 Punto G

De nuevo vemos a un cantante hombre solista, en este caso vuelve a ser Quevedo. El acompañamiento una vez más es simple ya que se basa en acordes desplegados en pulsos de corchea, en un cuatro por cuatro entrando a contratiempo la primera de cada grupo. Cambia posteriormente a contratiempos usando los acordes establecido. Hasta que no llega el estribillo no introduce el ritmo más usual (corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas), haciendo coincidir el primer golpe fuerte con la sílaba más fuerte del nombre de la canción. Los acordes pasan a usarse con dos formulas rítmicas que van intercambiando, la primera es a contratiempo y la segunda es haciéndolos sonar en la primera y tercera parte del compás. Ocasionalmente añade ritmos que complementan el de base pero con un timbre más agudo y brillante. En el minuto 1:33 hace una pausa considerable de todo lo que no sea la voz del cantante diciendo el estribillo de manera más recitada y en una tesitura más grave que el resto de la canción. Añaden efecto de eco para darle aún más relleno armónico.

En este videoclip la mujer es especialmente representada de manera sensual, utilizando vestimenta, actitudes y movimientos que resaltan sus atributos físicos. Esto se puede considerar como una reafirmación de los estereotipos de género que ligam a las mujeres con la provocación y el objeto del deseo. Las escenas se desarrollan en espacios íntimos y privados, áreas cerradas, lo que intensifica la atmósfera de intimidad y exploración sexual. La letra de la canción y la narrativa visual se centran en la búsqueda y el descubrimiento del placer femenino, lo cual es un tema positivo en términos de darle importancia y visibilidad al placer de las mujeres. No obstante, es crucial observar cómo se presenta este tema y si se hace de una manera que realmente empodera a las mujeres o si simplemente refuerza la idea de que su valor está en su capacidad de proporcionar placer. Se utilizan elementos visuales como movimientos corporales libres y contacto físico para simbolizar una actitud abierta y

exploratoria hacia la sexualidad. Aunque la canción celebra la sexualidad femenina, es importante analizar quién tiene el control en estas interacciones. Si bien las mujeres pueden ser mostradas disfrutando de su sexualidad, en muchos casos, la narrativa sigue siendo impulsada por el deseo masculino, lo que puede perpetuar la idea de que la exploración del placer femenino está condicionada por el deseo del hombre. Las respuestas y comportamientos del personaje masculino hacia la mujer también juegan un papel crucial en determinar las dinámicas de poder. Si los hombres son los que inician y dirigen las interacciones, se refuerza una estructura de poder patriarcal. La estética del videoclip contribuye significativamente a la representación de género y la narrativa de sexualidad. Los colores utilizados son tanto cálidos como fríos, desde rojos a púrpuras, que tradicionalmente se asocian con la pasión y el deseo aunque predominando un ambiente oscuro. Esto contribuye a la atmósfera erótica del video. La iluminación suave y difusa crea una atmósfera íntima, enfatizando la sensualidad de las escenas y destacando los cuerpos de los personajes de manera idealizada. La elección de planos cercanos y el enfoque en partes específicas del cuerpo de las mujeres puede reforzar la cosificación. La coreografía y los movimientos del personaje femenino reflejan la exploración y placer sexual, cosa que no podemos observar en el comportamiento del cantante. Si bien hay elementos que buscan celebrar la sexualidad femenina, es crucial analizar cómo se presenta esta celebración: si empodera realmente a las mujeres o si, por el contrario, las encasilla en roles tradicionales de objeto de deseo. La interacción entre los personajes, la estética visual y los símbolos utilizados juegan un papel importante en esta representación, destacando tanto avances como áreas donde aún persisten estereotipos de género.

Con respecto a la letra deja claro desde el primer momento que ella no está lista para tener una relación pero eso es algo que sabemos a través de la figura del hombre. Y sigue «La última vez que la vi, la vi en la discoteca dejándose el alma por otro cabrón. Cruzamos miradas, ella despechada...». Otra vez volvemos a encontrar el patrón de masculinidad frágil en el que otro hombre es competencia a la hora de conseguir una mujer, de ahí el insulto. Y luego le atribuye a ella que mantiene relaciones sexuales con él por despecho, y no porque

sencillamente le apetezca o porque sea una persona adulta y libre. Volvemos a ver cómo se perpetúa la imagen de la mujer irracional que se deja llevar por un arrebato y bajas pasiones. El estribillo de la canción dice: «Se me acercó y terminé tocándole el punto G. Tu gritándome, dando, dándote. Bando, bandolera» El hecho de llamarla bandolera es para referirse a ella como traviesa o pícara, de nuevo una representación de la mujer sexualizada. Continúa comparando a la chica con una modelo de televisión, que le engancha su cara y su punto G y que ese «culito» le pide que lo estelle. Una vez más otro ejemplo de convertir la idea de mujer en un objeto de deseo. Dice que tiene cara de Don Peri (*Don Perignon*) para dar a entender que ella es de gustos caros o puede referirse también a que es cara y él le paga lujos, regalos, caprichos a ella, no queda claro. Es obvio que los atributos físicos son los únicos en lo que se fija porque el resto de la canción es una repetición parcial de la letra. Aunque se hable de sexualidad femenina de manera clara y específica y esto sea beneficioso para toda aquella persona que tenga vagina ha de tenerse en cuenta que al fin y al cabo el objetivo final es el placer masculino. Los beneficios de dar visibilidad al placer femenino es que se normalice y desaparezca el estigma que a lo largo de la historia ha existido con respecto a él. La problemática reside en que como último fin sigue estando el placer masculino.

3.1.7 Wanda

Otro caso en el que encontramos un cantante masculino solista, de nuevo Quevedo. El acompañamiento vuelve a ser simple ya que se basa en los acordes desplegados en ciertas ocasiones a ritmo de tres semicorcheas en cada tiempo siendo el primer golpe de ritmo, con el típico ritmo que encontramos en otros ejemplos (corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas). Los acordes también aparecen sin desplegar a contratiempo en el primer y tercer pulso del compás (entendiéndose como un compás cuaternario). Añade algunos efectos sonoros de fondo, sobre todo de relleno armónico, como eco.

La ambientación del videoclip está ubicada en una peluquería humilde, y las primeras imágenes que enfocan son fotos de memes conocidos en internet, junto con las típicas fotos de muestrario de cortes. Se supone que es una peluquería pero sale una mujer haciendo un tratamiento dental a un hombre. La escena se centra en una chica que hay esperando y se pone a bailar al ritmo de la música, comparte los auriculares con otra cliente de la sala y se ponen a bailar en el salón. Lo que se ha de destacar de este momento es que en ningún momento ellas hacen gestos sexuales ni provocativos, además la ropa que llevan es totalmente normal. Es decir, no van vestidas en bikini, ni conjuntos ridículamente pequeños para que sean exhibidas. La verdad que mucho sentido no tiene con respecto a la letra que canta ya que en el videoclip no pasa nada más, Quevedo sigue cantando hasta que termina la canción.

En el videoclip, Wanda es presentada como una figura central, lo que rompe con ciertos estereotipos tradicionales de género que relegan a las mujeres a roles pasivos o secundarios. Sin embargo, es importante observar cómo se construye su poder y autoridad visualmente y narrativamente. Wanda aparece con vestimentas llamativas, lo que resalta su individualidad y presencia dominante. Este uso de la moda y el estilo personal es una manera de afirmar su identidad y poder dentro del contexto del videoclip. Wanda se muestra en un espacio que simboliza control y autoridad, como en primer plano. Su posicionamiento aquí puede interpretarse como una afirmación de su dominio y protagonismo en la historia que se narra. La narrativa del videoclip gira en torno a la independencia y la autoafirmación de Wanda. Esto es un contraste con narrativas tradicionales donde las mujeres son a menudo representadas en relación a su dependencia de figuras masculinas. Se utilizan elementos simbólicos que representan empoderamiento y libertad, como movimientos libres a modo de coreografía. Estos simbolismos ayudan a reforzar el mensaje de fuerza y autonomía femenina. El videoclip también explora las dinámicas de poder entre géneros. La interacción de Wanda con los personajes masculinos que rodean al cantante, incluyendo al cantante, es prácticamente nula. En cambio, uno de los personajes con los que realmente llega a tener mucho *feeling* es con el otro personaje femenino que se sienta a su lado. Esto es una clara

muestra de sororidad entre mujeres, aunque se ha de admitir que al inicio Wanda es juzgada. Las reacciones de los personajes masculinos hacia Wanda pueden reflejar una variedad de actitudes hacia las mujeres empoderadas, desde la admiración hasta la incomodidad aunque en este caso concreto es la primera. Estas reacciones son clave para entender cómo se construye la narrativa de género en el videoclip. La estética del videoclip juega un rol crucial en la representación de género. La elección de colores, iluminación y composición visual refuerzan la narrativa de género. Los colores utilizados en el vestuario y el entorno pueden simbolizar diferentes aspectos de la identidad de género y el poder. Colores suaves y pastel como el rosa a menudo se asocian con delicadeza y feminidad, características que se atribuyen a Wanda. La forma en que se enmarca a Wanda en diferentes planos (primeros planos) enfatiza su importancia y su poder. Estos enfoques visuales son deliberados para crear una imagen de autoridad y protagonismo.

La temática se centra en ligar y no en desamor ya que no menciona que haya ninguna relación sentimental de por medio. Comienza cantando «Es usted o nadie, o yo. La vi perreando y todo se jodió. Sí, te imagino haciendo cosas indebidas, abra esa boquita y pida. Que si él no te trata bien, mami aquí estoy yo». Lo que se puede entender de este fragmento es que da por hecho que Wanda necesita a un hombre en su vida para que esté completa. Por supuesto hay una competencia imaginada entre el cantante y el otro hombre por una mujer, como si fuera un objeto o un premio que conseguir, cabe decir que durante toda la canción le dedica insultos como: bobo, pirobo, etc. Sigue cantando «Carita buena, pero ere' mala. Tú estás pa' mi, no pa' sus vaina' rara'». Aquí se vuelve a confirmar lo dicho al principio de este párrafo, se da por hecho que la mujer debe estar con uno de los dos y eso representará una victoria para uno de los dos hombres. Es obvia la cosificación que sufre la imagen de la mujer una vez más. Hace una comparación entre la expareja Maxi López y Wanda Nara, la cual se vió envuelta en un polémica por infidelidades. Él continúa: «Tú no tienes que hacer mucho pa' que muerda el anzuelo, dale yo te espero». Expone esto como si ella fuera a “pescar lo” como a una presa, dando la imagen de que ella es la maneja realmente la situación cuando en la

mayoría de casos vistos hasta ahora el papel dominante lo tiene el personaje masculino. Menciona «Cupra» a modo de exhibición de poder, ya que junto con una mujer bella a tu lado un coche emite esa representación de hombre exitoso y poderoso. Sigue «Por ti vendo mis cadenas, si tú eres el único bien que quiero conservar». Comparando con objetos que puede comprar y vender, e incluso reutilizarse. Al final de la canción se escucha un suspiro de fondo que dice «Ay papi» que representaría la súplica de ella hacia el cantante para que la «salve» de esa situación.

3.1.8 TQG

Esta es una de las escasas canciones que tiene participación femenina en su totalidad, el dueto está formado por Shakira y Karol G. La gama cromática en este caso tiene tanto fría como caliente ya que cada una representa una gama, Shakira la fría y Karol G la cálida. En este caso, sí podemos clasificarla como desamor ya que está abiertamente dirigida a Gerard Piqué de nuevo. El acompañamiento empieza con corcheas haciendo los acordes usados (entendamos que se usa un compás cuaternario y simple seguramente), seguidamente cuando la cantante Karol G comienza a cantar el estribillo rompe el ritmo de base que es el ya hemos visto en muchas ocasiones (corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas después). Cuando el relevo lo coge Shakira los acordes pasan a tener ritmo de negra y la base rítmica sustituye la primera corchea con puntillo por un silencio, además de que ahora se usa un timbre algo más agudo que el anterior para el ritmo pero sólo durante un breve momento. En el minuto 1:47 hacen una pausa para dar de nuevo la entrada al estribillo y así otorgarle algo más de suspense. En el fragmento en que Shakira rapea vuelve a cambiar levemente el acompañamiento. Esta vez es un bajo el que va interpretando los acordes, junto a esto vuelve a cambiar el ritmo de base que se usa a una corchea junto con dos semicorchea en cada uno de los tiempos del compás. Este cambio dura muy poco ya que enseguida vuelve a los elementos del principio. En el minuto 2:40 vuelve hacer una gran pausa antes de cantar por última vez el estribillo.

Tanto Shakira como Karol G son las figuras centrales del video, dominando cada escena con su presencia. Esto destaca la fuerza y la autonomía de las mujeres, reflejando una narrativa de empoderamiento. La letra de la canción habla de superar una relación fallida y de cómo ambas han salido adelante sin la necesidad del ex. Este mensaje se refuerza visualmente con actitudes confiadas y desafiantes, sugiriendo independencia y autovaloración. Las artistas visten de manera provocativa, lo cual puede interpretarse como una forma de asumir control sobre su propia sexualidad. Este tipo de representación desafía la idea de la mujer como objeto y la recontextualiza como sujeto con agencia propia. Los ambientes en los que se desarrollan las escenas, como ubicación gélida o calurosa, pueden reflejar la dicotomía que existe ante una ruptura. Esa dualidad se ve reflejada en que se pueden relacionar con los diferentes estados de ánimo que se puede vivir una persona durante la ruptura de una relación. El frío estaría ligado a eludir los sentimientos de amor que se sienten por esa persona que ya no está y con la fortaleza a la hora de afrontar ciertas decisiones y enfrentarse a ciertos momentos, como mostrarse fuerte, segura, decidida y apática. Por otro lado, el clima cálido se podría enlazar con la pasión y la sensualidad, esa parte muy fuertemente atribuida a la mujer (que se muestra normalmente de forma sexualizada). El video muestra a Shakira y Karol G en posiciones de poder, por ejemplo, controlando el escenario o siendo el foco de atención. Esto contrasta con los roles tradicionales que asignan a las mujeres posiciones de sumisión o soporte. En una escena del principio, se observa a Karol G sobre una construcción de la que posteriormente se tira, lo cual podría simbolizar el derrumbe de estructuras obsoletas y la construcción de nuevas realidades donde las mujeres son protagonistas. Aunque la canción trata sobre ex-parejas, los hombres están ausentes en el video, al igual que pasa en ciertos videos de hombres que hablan de mujeres. Esto subraya la narrativa de que su valor y éxito no dependen de una figura masculina, reforzando la independencia femenina. La estética futurista del inicio puede ser interpretada como un avance hacia nuevas formas de entender las relaciones de género, donde las mujeres tienen roles más equitativos y poderosos. La colaboración entre Shakira y Karol G, dos iconos de la música latina, subraya la importancia de la representación y la visibilidad de las mujeres

latinas en la industria musical global. La mezcla de géneros como el reguetón y el pop refleja una fusión cultural que resuena con una audiencia amplia, llevándoles mensajes de empoderamiento a través de un estilo popular y accesible. Por último la imagen última del señor en su bañera apoyando el mensaje que manda vendría a reflejar la opinión popular de la canción debido a todo el entramado amoroso que conlleva, en el que Shakira ha sido la principal víctima a ojos de la opinión pública. En conclusión, el videoclip de *TQG* de Shakira y Karol G utiliza una rica combinación de elementos visuales, estéticos y narrativos para desafiar los patrones tradicionales de género y destacar el empoderamiento femenino. A través de su representación como mujeres fuertes, independientes y dueñas de su propia narrativa, el video ofrece una poderosa declaración sobre la evolución de los roles de género en la sociedad contemporánea.

Con respecto a la parte lírica, lo primero que podemos destacar es el uso de *baby* y de «papi», sustantivos que son comúnmente usados en las canciones cantadas por hombres. El inicio de la canción revela que aunque el chico del que hablan ya está con otra pareja sigue observando lo que hace la cantante mediante las redes sociales. Entonces una de las frases que dicen es : «¿Qué haces buscándome el la'o si sabes que yo errores no repito? Eh, papi. Dile a tu nueva bebé que por hombres no compito. Que deje de estar tirando que al meno' yo te tenía bonito». Karol G deja clarísimo que ella no va a entrar al juego de él, en el que juega a dos bandas. No tiene la necesidad de competir por ningún trofeo (al contrario de la actitud que suelen adoptar los hombres en este ambiente). Shakira continúa: «Verte con la nueva me dolió pero ya estoy puesta pa' lo mio. Lo que vivimos se me olvidó y eso e' lo que te tiene ofendido, que hasta la vida me mejoró. Por acá ya no eres bienvenido, vi lo que tu novia me tiró. Eso no da rabia, yo me río, yo me río». Aquí se demuestra perfectamente la frialdad y la dureza de la que se habla en el párrafo anterior. Asume que esa ruptura le afectó pero eso no impidió que pasara página. El siguiente fragmento Karol G se centra en mostrar todo lo que ella consigue por sí misma y no por haber estado con un personaje público. Termina afirmando: «Se te olvidó que estoy en otros y que te quedó grande La Bichota». Con esto hace referencia

a otra de sus canciones en las que hay mucho empoderamiento femenino. Y esta es la primera vez que aparece el nombre de la canción ya que *TQG* significa Te Quedé Grande, sólo aparece dos veces. Tras el estribillo Shakira prosigue con: «Tú te fuiste y yo me puse triple M, más buena, más dura, más *level*». Con esto pretende demostrar que su fortaleza nace del sufrimiento que ha tenido y que pretende quedar por encima, una actitud que también es vista en algunas canciones cantadas por hombres dentro de este ámbito musical. Ambas siguen cantando: «Y quiere' vuelve ya lo suponía dándole *like* a la foto mía. Tú buscando por fuera la comida y yo diciendo que era monotonía». Aquí hacen referencia a la canción Monotonía de Shakira con Ozuna que ella le dedicó nuevamente a Piqué tras la ruptura pensando que fue exactamente eso, la monotonía. Al final de la canción se escucha: «TQM pero TQG». Lo que viene a significar «te quiero/quise mucho pero te quedé grande». La frase «Te quedé grande» la escuchamos por primera vez en la canción anteriormente analizada de Shakira con Bizarrap en la cual dice: «A tí te quede grande y por eso estás con una igualita que tú». Es obvio y evidente el empoderamiento femenino que hay detrás de este tipo de producciones pero lo que se ha de destacar, o más bien evidenciar, es que a pesar de todo ellas adoptan roles atribuidos para ellas. Un ejemplo claro es la ropa junto con la coreografía igualmente hipersexualizada. Adoptan también un rol de superioridad como se ha visto más arriba. Una de las últimas cosas que se podrían destacar es que asumen el rol maternalista que les atribuye la sociedad machista y se ve reflejado en las canciones cuando los cantantes se refieren a las mujeres como mami haciendo uso de palabras como bebé (infantilizando al hombre) y papi (como reafirmando su papel de «mami»).

3.1.9 El tonto

Hasta el momento esta es la primera canción que tiene participación tanto femenina como masculina. Los cantantes son Lola Índigo y Quevedo, a pesar de ser un dúo, se encuentra una sola línea melódica. El acompañamiento armónico se basa, por un lado, en los acordes usados a pulso de corchea (nuevamente es un compás cuaternario simple). Una vez que la protagonista comienza a cantar se sustituye por un bajo que va haciendo los acordes con un

ritmo armónico de compás, a esto le suman el ritmo que ya hemos visto en varias ocasiones anteriores (corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas). No es hasta que llega el minuto 1:23 donde el acompañamiento adquiere un papel muy secundario, prácticamente el bajo casi desaparece y destacan ritmos más agudos pero es algo momentáneo. Hay que mencionar que ocasionalmente se escuchan segundas veces pero como elementos decorativos no como algo que perdura durante la canción. En el minuto 1:41 volvemos a ver un cambio en el acompañamiento, esta vez igual que el anterior, pasa a un plano más discreto. En el minuto 2:16 Lola Índigo tiene su momento de rapeo o recitativo y el acompañamiento pasa a un plano secundario otra vez. Todos estos momentos tienen el fin de focalizar la voz.

El video presenta una estética moderna y vibrante, utilizando colores cálidos. La gama cromática es predominantemente cálida pero si es cierto que el negro es un color muy importante ya que aparece con mucha frecuencia. La ambientación está centrada en un desierto. La primera imagen que vemos es un huevo en medio de unas dunas que empieza a romperse y de él sale Lola Índigo completamente desnuda y es recibida por una comunidad de mujeres del desierto. La letra de la canción habla sobre una persona que se ha dado cuenta de que ha sido "el tonto" en una relación, y el videoclip refuerza este tema con escenas que muestran momentos de liberación, sugiriendo un acto de empoderamiento y superación, como puede ser la primera imagen en la que la protagonista vuelve a nacer de un huevo. Lola Índigo es conocida por sus habilidades de baile, y este videoclip no es la excepción. La coreografía es uno de los puntos fuertes, con secuencias bien coordinadas y enérgicas que destacan el talento de Lola Índigo y sus bailarinas, cabe destacar que esta coreografía perfectamente sincronizada la realizan sólo los personajes femeninos. Quevedo, por su parte, aporta su carisma y estilo único al video, en actitud segura y desafiante. La dirección del video es precisa y efectiva, con una edición ágil que mantiene el interés del espectador de principio a fin. Los cortes rápidos y los cambios de escenario son manejados con habilidad, asegurando que el ritmo del videoclip coincida con la energía de la canción. La producción de alta calidad se evidencia en cada detalle, desde el vestuario hasta los efectos visuales.

De la letra destaca el estribillo y nombre de la canción ya que es «El Tonto», dedicado a ese ficticio chico que la dejó. También Lola Índigo hace uso de la palabra bebé. Otra frase a destacar es: «Era aquella niña de la escuela, pero eso le dejó secuelas». Esto lo canta Quevedo haciendo referencia a una canción de Lola Índigo que tiene por título “Niña de la Escuela”, en ella el estribillo dice: «Soy aquella niña de la escuela, la que no te gustaba ¿me recuerdas? Ahora que estoy buena paso y dices, oh nena». Así se entiende que el ser una niña «fea» en la escuela le pudo dejar traumas.. Es impactante ya que no sólo la valora por su físico, como hemos visto anteriormente, sino que a parte de la objetivización de la mujer normaliza que una persona pueda conllevar problemas de salud mental por su aspecto físico. Quevedo continúa: «Nos vemos y nos comemo’ sin cautela. Y ahora e’ una niña mala que anda en busca de calor y aunque la dejaste, ese «culito no pierde valor». Quevedo lo que define es la imagen de mujer mala (otra vez) y añade que aunque ha pasado por una ruptura lo que realmente tiene valor para él es su cuerpo. Es peligroso adjudicar valor a una persona tanto por su físico (culo) como por las relaciones anteriores que haya tenido ya que atribuye su valía en función del rechazo o no de otro hombre. Es un reflejo de la imagen de la mujer en el ámbito público una vez más, esta imagen debe siempre ir ligada a la de un hombre (igual que vimos en la sesión de Bizarrap con Shakira). Quevedo sigue: «Bebé, lo siento, hace tiempo que no te había visto. No quiero presionar, pero insisto que yo me enamoré de tus gritos, de las fotos que subes sin filtro y cómo perreas en la disco. Te tapo los ojos como en *Bird Box* y empiezo a hacerte cosas que a ti nunca te han hecho. Esta noche vas a tocar techo». En estas líneas el cantante le dice básicamente que la quiere por su aspecto físico y que valora su belleza «natural» por las fotos sin filtros (los filtros son efectos que hay en las redes sociales para mejorar sutilmente nuestra apariencia a ojos de los demás: suavizan piel, adelgazan la cara, agrandan los ojos, añaden toques de maquillaje, etc). Él hace un comentario que dice «no quiero presionar, pero insisto», al insistir ya está ejerciendo una presión ya sea para recibir una respuesta sin más, o para recibir la respuesta que él quiere.

Cuando él menciona que «yo me enamoré de tus gritos», podría significar que él realmente lo que busca son las relaciones sexuales que mantienen juntos no una apreciación de su personalidad, virtudes, etc. Sigue en la misma línea destacando «cómo perreas en la disco». Cómo no, se vuelven hacer referencias a mantener relaciones sexuales ya que *Bird Box* es película/novela de terror en la que deben taparse los ojos para que unas bestias no los dominen y hagan que se suiciden. Para así tener otra experiencia sexual diferente. Lola Índigo canta: «Ay, para-para no pensarte cuento botella’, no cuento amante’. Bailando reguetones de antes, con to’a mis nena’. Sigo en el ring, gané este combate. Dice’ que no, yo sé que lloraste, tú». Ella para refugiarse acude al alcohol y a diferentes amantes, actitud que normaliza el consumo de alcohol como solución a los problemas y es algo común verlo en cantantes masculinos. Y entiende esta situación como una competición en la que hay un ganador que da apariencia de haberlo superado, de que ya no le importa. Por último él niega que haya llorado, la negación puede deberse a dos factores: el primero por las enseñanzas del patriarcado en la que los hombres deben reprimir sus sentimientos (el clásico «los niños no lloran»), o bien que el segundo factor tenga que ver con esa especie de competición de a ver quien aguanta más con el orgullo bien alto y claro antes que reconocer que él ha llorado, es bochornoso a nivel público para él.

3.1.10 Mercho

De nuevo encontramos un duo de cantantes formado por Lil Cake y Facundo García de Migrantes, aunque realmente hay un tercer integrante que es el productor Nicolás Valdi de Migrantes. El acompañamiento en este caso es algo más elaborado que en los casos anteriores. El primer elemento destacable es una llamada de trompetas a varias voces, aparece hasta cuatro veces este motivo, al inicio de la canción y tres veces más cada vez que cantan el estribillo. Las dos primera veces que aparece es cuando más sonoridad le otorgan ya que conforme avanza la producción se vuelve mucho más discreto. Con respecto al ritmo durante la introducción, y tras la llamada de trompetas, introducen tresillos de negra

haciendo los acordes usados desplegados. Poco después se introduce un ritmo de base más grave con la misma fórmula rítmica que hemos visto en otros muchos casos (corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas). En el segundo 0:20 hacen una pausa de todo el acompañamiento mientras Lil Cake presenta el estribillo. Al reanudar los complementos armónicos y rítmicos el primero en escucharse son ritmos a contratiempo, usando los acordes, en cada uno de los pulsos, seguidamente la llamada de trompetas e introducen el ritmo base que hemos visto al comienzo. Este acompañamiento se repite hasta el final teniendo pequeñas variaciones rítmicas con influencia latina. En el minuto 2:00 hay un cambio significativo de estilo, ya que pasa a ser protagonista del acompañamiento el bajo, haciendo un ritmo de dos corcheas, silencio de con otra corchea, una corchea con dos semicorcheas y silencio de corchea con dos semicorcheas más. Este ritmo es sorprendentemente parecido al que usan Osmani García, Pitbull, Sensato, Datami en su canción “El Taxi” de 2014. La línea melódica principal es única, aunque en ciertos momentos se incluyen segundas voces como relleno armónico, pero no se mantiene ninguna mucho más que unos pocos segundos.

Los artistas aparecen en roles predominantes, siguiendo la tendencia de la música urbana, donde los hombres suelen ocupar el centro de la atención. Su vestimenta y actitud reflejan estereotipos de masculinidad asociados con el poder, el éxito y el dominio en el ámbito musical. Llevan ropa de marcas reconocidas, joyería ostentosa y muestran una actitud confiada y despreocupada. Las acciones de los artistas, como manejar autos de lujo y disfrutar de una vida ostentosa, refuerzan la narrativa tradicional de la masculinidad en la música urbana. Las mujeres en el videoclip apenas tienen presencia y están en roles secundarios, como acompañantes de los artistas. Aparecen bailando, lo cual reduce su presencia a meros adornos visuales o símbolos de estatus. Las interacciones entre hombres y mujeres en el videoclip a menudo están cargadas de connotaciones de poder y control, donde los hombres parecen tener el dominio sobre el espacio y la narrativa del video. Como es en este caso en el que los artistas ocupan todo el tiempo el centro de la imagen. El videoclip emplea una estética lujosa y de alta gama, que incluye autos deportivos, joyería y

escenarios opulentos, lo cual refuerza el mensaje de éxito y poder asociado a la masculinidad. Los colores vibrantes y los efectos visuales dinámicos añaden una capa de glamour y atractivo visual, haciendo que el estilo de vida retratado parezca deseable. La narrativa del videoclip sigue una estructura típica en la música urbana, donde el éxito material y el hedonismo son temas centrales. Los hombres celebran su éxito con autos lujosos y fiestas, mientras que las mujeres son parte del entorno festivo.

La letra comienza diciendo: «Me mata cómo le queda el *oversize*, combina muy bien con sus Nike Off-White. Cuando sale a bailar, se desata se le ve en sus ojos de gata. Y yo con ganas de darte no puedo dejar de mirar. Ponte a mover cuanto ante', estás bellaca». Lo primero que hacen es dejar claro su interés por ella, quieren “darle” y mantener relaciones sexuales. La definen como una gata que está bellaca, lo que viene a significar una mujer muy excitada sexualmente. Por lo tanto el valor que le dan es por bailar, su físico y su deseo sexual hacia ellos, es decir la cosifican. Continúan con el estribillo: «En el Mercho, escuchando FERXXO. Hoy quiero dormir, pero acostado en tu pecho. Aunque tal vez estás conmigo por despecho cuando te des cuenta, ya lo habremos hecho» Desde la posición de los cantantes asumen que la que chica de la que están cantando está en una situación de vulnerabilidad, lo que les beneficia a ellos ya que es posible que esté más dispuesta a mantener relaciones sexuales. La letra sigue: «Súbete, que te llevo y fumeteo. Tú me pides ma', y yo nunca le freno. Hace tiempo del amor me volví ateo pero a ese culito todo le creo». Es obvio que el único interés que puedan tener en una mujer va a ser de tipo físico o sexual, dejan bien claro que el amor y todo lo que conlleva no es de su interés pero ese «culito» sí. El cantante de Migrantes, Facundo García, sigue: «Ay pega-pégate, que estás buenota. Ma, lo lindo que se ve cuando rebota. Si no te sirve el amor, ¿pa' que provoca? Te gusta que ande detrás de tu boca». Los únicos atributos con valor que tiene la mujer son físicos, en concreto sus nalgas cuando rebotan. Es importante remarcar que él insinúa que ella le está provocando y que le gusta que vaya detrás de ella. Esto puede dar a entender que ella es la que provoca que la miren, que la valoren por su físico, por su forma de vestir. Que ella busca provocar

una situación y eso es muy peligroso incluirlo ya que la mayoría de las víctimas de violencia machista son mujeres y se les cuestiona su propio sufrimiento usando la frase «seguramente iba provocando». Una de las luchas que sigue habiendo en el pensamiento feminista es despojar de esa lacra de culpabilidad a la víctima, esto lo que hace es reforzar negativamente ese pensamiento y normalizar que las mujeres somos las que provocamos ya que él no pregunta si está provocando si no que pregunta que para qué lo hace y entonces da por hecho que lo está haciendo. Cómo no, se debe incluir también que insinúa que a ella le gusta que él vaya detrás buscándola y esto puede llegar a normalizar el acoso callejero, los micromachismos callejeros y todo ese tipo de comentarios de acoso e intimidación hacia la mujer mermando así sus libertades. De nuevo volvemos a ver la competición ficticia que se crea cuando hay otro hombre de por medio cuando dice: «Bailará cuando el DJ ponga el tarará-tará. Está tan buena que nadie se anima a encararla pero ahí es cuando entro yo, al otro recházalo, oh-oh». Además de que da la imagen de que es el único suficiente para ella porque se atreve a desafiarla, o retarla. Lil Cake sigue: «En el Mercedes a doscientos, dime si quieres suave o violento. En el Mercedes a doscientos en cinco (minutos) llego, tienes tu nombre en mi asiento (mami)». Aquí se observa la normalización de los comportamientos agresivos o violentos. Aunque por otra parte también se puede entender que vive su sexualidad de manera abierta y normal, ya que en gustos no hay nada escrito pero siempre ha de haber un consenso y diálogo previo cuando llevan prácticas violentas. También es un poco contradictorio que ofrezca la posibilidad de poner el nombre de ella en el asiento (costumbre en las parejas tener el nombre de cada uno de los asientos del coche) ya que llevaría a entender que hay un compromiso, relación y sentimientos pero anteriormente han dejado bastante claro por qué tienen interés en ella. Otra frase a destacar es: «Escándalo armas si te saca' el pantalón. Cuando pides que te bese, estoy pensándolo. Me gusta hacerme el difícil, pero con vos no. No puedo, mi amor, y otra vez». Le vuelve a mandar un mensaje un poco contradictorio ya que le gusta hacerse el difícil con otras chicas pero ella es especial y por eso no puede evitar ponérselo fácil y la llama mi amor. Esto puede que sea para ella se sienta especial y ceda ante los ruegos de él. Porque recordemos: “en el amor me volví ateo”.

El último fragmento a destacar es: «En el Mercho, escuchando FERXXO. Ve-ve-ven que te llevo al *mall* (centro comercial en inglés), pórtate mal. En el Mercho, escuchando al FERXXO. Ve-ve-ven que te llevo al *mall*, decime: amor». Dando por hecho que todas las mujeres queremos ir a centros comerciales a comprar, ropa, productos de estética o cualquier otra cosa. Aquí se refleja muy bien uno de los prejuicios más extendidos y obviados de la sociedad occidental machista, a las mujeres nos encanta ir de compras. Además ¿porqué de nuevo se nos atribuye una imagen de mujer mala? Puede ser para cumplir fantasías sexuales o reproducir cánones históricos que se nos han atribuido, como la maldad en las brujas, etc.

3.1.11 Supernova

Saiko es en este caso el cantante solista de *Supernova*. Incluye en ciertos momentos ornamentos armónicos, como segundas y terceras voces, pero se trata claramente de una melodía acompañada. Lo que más destaca de esta canción es su acompañamiento tan variado, ya que cambia de estilo conforme progresa. Los primeros 40 segundos el acompañamiento se basa en un sintetizador haciendo progresiones armónicas ascendentes de cuatro notas, cuando Saiko empieza a cantar pasan a un segundo plano. No hay acompañamiento rítmico específico en esta introducción.

El videoclip de *Supernova* presenta a Saiko como el protagonista principal, reflejando su papel activo y central en la narrativa. La presencia de las mujeres una vez más es secundaria por no decir prácticamente inexistente. Saiko está vestido con ropa moderna y estilizada, que denota confianza y estatus. La narrativa del video gira en torno a la figura de Saiko como un personaje dominante y deseado. Saiko se mueve con confianza y propósito, a menudo dirigiendo la acción en el video. Una de las cosas que llama la atención del videoclip oficial son las dimensiones que tiene, con un formato mucho más achatado que el acostumbrado en Youtube. La ambientación es espacial y comienza con una explosión haciendo referencia al nombre de la propia canción, *Supernova* (recordar que es una explosión de una estrella de dimensiones considerables). Aparece brevemente una especie de furgoneta tuneada con

alerones laterales en la que se puede leer «Saikoneta». El cantante aparece en un escenario hecho de resto de cuerpos rocosos, rodeado de focos y una pantalla de luz tras él. El fondo cambia y muestra una imagen de la Tierra vista desde el espacio, se suceden una serie de imágenes que recuerdan a explosiones de estrellas o de cuerpos espaciales. De repente cambia la escena por completo y el cantante pasa a encontrarse en un entorno completamente oscuro con una sábana blanca detrás en la que se proyectan imágenes de una mujer en movimiento. El dinamismo del videoclip está proporcionado por los movimientos de cámara y cambios de plano sobre todo. En el estribillo vuelve al uso de imágenes del espacio mientras, el cantante baila y por unos segundos se va transformando en lo que nos recuerda a un robot o *cyborg*. De repente aparece un nuevo escenario que recuerda a los edificios de una gran ciudad iluminados de noche mientras las «Saikoneta» los recorre hasta llegar a un apartamento. La siguiente escena que aparece es el propio cantante en una habitación escribiendo con el móvil, el cual empieza a levitar junto con unos cascos y se pone a bailar. Con el estribillo vuelve a aparecer en el escenario del principio con la pantalla de fondo en la que esta vez se suceden imágenes del propio cantante junto con imágenes de supernovas, volviéndose en ciertas ocasiones un robot otra vez. Saiko se eleva en el cielo hasta quedar suspendido y en este caso es él mismo el origen de la explosión (como la de una estrella). Tras una sucesión rápida de enfoques el joven aparece en el suelo con el fondo blanco mientras se aleja la imagen. Es evidente la inversión en producción audiovisual que hay en proyectos musicales como este. La actitud del cantante durante el videoclip es cambiante ya que la primera sensación que da es de abatimiento pero rápidamente adopta un actitud segura y activa bailando y gesticulando. Algo a destacar de este videoclip es que sólo aparece el cantante durante todo el video, no hay ni cuerpo de baile, ni una actriz haciendo se pasar por su pareja o la chica de la que canta, Saiko está completamente sólo.

La temática se centra en el desamor ya que habla del amor que hubo entre él y una chica pero que no acabó bien, a pesar de todo él quiere volver. La canción comienza explicando que ella sigue hablándole aunque hayan pasado meses desde la ruptura y esté con otra persona. Él sugiere que ella quiere hacerle daño y que así lo «mata lento». Expresa que siente

miedo cuando ella le habla, puede deberse a que él sabe que no es lo suficientemente fuerte como la para seguirle el juego. Saiko canta: «Mami, yo te hice tarot, te da igual si estoy bien. Sólo me mandas mensajes si son las tres de la mañana y vas borracha, sólo así te atreves. Me archivas porque te da miedo que lo vea él». Una vez más vemos cómo se usa la palabra mami para referirse a una mujer, además puntualiza que siempre que le habla va borracha. La imagen de la mujer queda nuevamente retratada como mentirosa, poco de fiar, dada a los vicios, etc. Continúa: «Me odias porque te acuerdas de mí cuando estás sola» dando a entender que no puede estar sola y que existe una dependencia. El cantante sigue: «Como Rossy, ¿quién dijo amigos? voy pa' bajo de tu ombligo. Bebé, ¿por qué eres así? No te hagas la mala conmigo y dale, vente, míenteme como lo haces siempre ¿Quién te hizo daño, bebé, ya que nada sientes?» Todo esto no hace más que confirmar la representación de mal y, aprovechada que hemos visto en anteriores ejemplos. Por supuesto la mención hacia las relaciones sexuales aparece una vez más insinuando que quiere practicar sexo oral. El estribillo continúa así: «Y no lo entiendo, fue tan efímero el caminar de tus dedos en mi espalda dibujando un corazón. Y pido al cielo que sepa comprender estos ataques de celos que me entran si yo no te vuelvo a ver». Lo primero que este estribillo es original de la canción *Un violinista en tu tejado* de Melendi publicada en 2008. 16 años después el mensaje que manda sigue siendo el de un amor condicionado por los celos, normalizándolos.

3.1.12 Classy 101

En este caso tenemos un dúo de cantantes mixto: Young MIko y Feid son los protagonistas en este caso. De nuevo encontramos una única línea melódica que van alternando entre los dos, añadiendo partes más recitadas. El acompañamiento tiene dos aspectos, el armónico y el rítmico. La parte armónica es la primera que se hace de notar ya que presentan los acordes usados pero no suenan simultáneamente sino que de manera irregular suenan las notas que los conforman dando así la sensación de gotas caer. La parte puramente rítmica tarda un poco más en aparecer y encima con una simplificación del ritmo típicamente usado (corchea

con puntillo, semicorchea y dos corcheas). En este caso mantienen la primera mitad de la fórmula anteriormente mencionada pero esta vez es acompañada de una negra, que podría evocar el latido de un corazón. Esta variación rítmica sólo aparece durante cuatro compases, al quinto ya se establece el ritmo que ya conocemos (corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas).

Feid, como artista masculino, sigue muchos de los patrones tradicionales de masculinidad en la música urbana. En el videoclip, su presencia se caracteriza por la confianza y la autoridad. Su vestimenta es casual pero cuidadosamente elegida, proyectando una imagen de sofisticación y éxito. La manera en que se mueve y actúa en el video refuerza su rol como figura central y dominante. Young Miko, por otro lado, presenta una imagen que desafía las normas de género convencionales. Su estilo, que combina elementos masculinos y femeninos, junto con su actitud segura y despreocupada, rompe con los estereotipos de cómo se espera que una mujer se presente en este género musical. Young Miko adopta una postura empoderada, utilizando su vestimenta y actitud para desafiar las expectativas de género. El video muestra a Feid y Young Miko en varios escenarios urbanos, interactuando con otras personas. Esta interacción es clave para entender la dinámica de género que se representa, ya que a pesar de tener una fuerte presencia femenina y romper con muchos de los estereotipos de género que son atribuidos en este género la nula interacción con ellas da a entender que siguen desarrollando un papel complementario ya que al actor que aparece en el videoclip no se le ve en ninguna escena acompañando a los cantantes a diferencia de ellas. A diferencia de muchos videoclips urbanos donde las mujeres a menudo son relegadas a roles secundarios o de objeto, Young Miko tiene una presencia igualitaria junto a Feid. También decir que es una de las cantantes principales si ella no tiene protagonismo no tendría sentido. Ambos artistas comparten el protagonismo, lo que sugiere una colaboración más equitativa. La imagen de Young Miko en el video es un claro ejemplo de empoderamiento femenino. Su estilo y actitud no solo la posicionan como igual a Feid, sino que también le permiten destacarse de manera independiente. Esto es un fuerte contraste con la representación tradicional de mujeres en el reguetón que hemos visto en ejemplo anteriores,

quienes frecuentemente son mostradas en roles pasivos o sexualizados. La interacción entre Feid y Young Miko se basa en el respeto mutuo y la camaradería, sin signos de dominación o subordinación de un género sobre el otro. Este tipo de representación es crucial para romper con las narrativas de género tradicionales y promover una visión más igualitaria. La estética del video también juega un papel importante en la representación de género. Tanto Feid como Young Miko utilizan vestimenta que combina elementos de la moda urbana con toques personales que refuerzan su identidad. La elección de la vestimenta es una declaración de su individualidad y de cómo ambos artistas navegan las expectativas de género. Los escenarios urbanos en los que se desarrolla el video representan un espacio común donde ambos géneros coexisten y colaboran. La elección de estos espacios también puede interpretarse como una metáfora de la inclusión y la diversidad. Este videoclip es un ejemplo contemporáneo de cómo se pueden desafiar y redefinir las normas de género en la música urbana. A través de la representación igualitaria de los artistas, la dinámica de respeto y empoderamiento, y una estética que celebra la individualidad, el video ofrece una visión progresista que contrasta con muchas de las representaciones tradicionales en el género. Este enfoque no solo enriquece la narrativa visual del video, sino que también contribuye a una conversación más amplia sobre género y representación en la cultura popular.

Aunque a nivel visual establezca una ruptura con los patrones de género comúnmente vistos la letra debe también tenerse en cuenta. Young Miko comienza: «To' los día' te imagino cómo te debes ver sin ese Valentino con ese cuerpo asesino, divino ma'». A pesar de que sea una mujer cantando no desaparece el mensaje cosificador que hemos visto en otros ejemplos, el foco sigue siendo la atracción física. Sigue: «To' lo que tienes a mí me gusta. Vamos a comernos, baby, aunque no sea formal». Aquí queda confirmado que el interés sigue siendo físico. Y aparece el estribillo por primera vez: «Tú tienes cara de que te gusta *freaky* y *nasty*, nada de lo *romantic*. Tú te ves cara, *bitchy*, *classy*, en cuatro *fantastic*, más que *problematic*. Tú tocándote, yo loca por entrar, tú sabes lo que me gusta. Sigue cucándome que yo no vo' a fantasmear, te voy a cobrar la multa». La parte central es una serie de comentarios

prejuizando cómo serán sus gustos sexuales. La parte positiva de este fragmento es la visibilización de la masturbación femenina que a lo largo de la historia ha sido vista con pudor y vergüenza. Continúa Feid: «*Baby* bienvenida al *party*, tú eres una bandi con cuerpo de Barbie *yeah*, rumbea desde que no tiene ID, se pone mis Oaklye's, se sube la faldi, *yeah*». Esta vez la objetivización de la mujer es mucho más obvia ya que no sólo le da valor por su aspecto físico sino que lo compara con el de la famosa y polémica muñeca Barbie. Continúa: «Pero mi corillo dice que es peligrosa. Una experta, es una *chimba*. A la disco que llega ella la destroza. No le pongo frenos, esas nalgas me las baja hasta el suelo». Una vez más la representación femenina como peligrosa en el espectro de los público, pero eso no quita a su belleza y por eso le dice *chimba* que en Colombia se entiende por algo bueno o bonito. El asume control sobre ella al admitir que “no le pone frenos” y un sentimiento de posesión con “esas nalgas me las baja hasta el suelo”. El rol masculino de control es más presente que nunca aquí. La artista sigue: «Tú tienes cara de que eres una *nasty doll* debajo de los cibeles, *yeah*. Oh, ninguna se compara, mami, ese culo es *game over* (...) Tú te mueves así, mami, *you got me stuck*. Peligrosa pero *I'm falling in love* (...) No la freno si esas nalgas me las baja hasta el suelo». A pesar de ser una mujer la que canta los comentarios no son menos alarmantes. Es posible que ciertas cantantes para ganarse el respeto y la autoridad que tienen los cantantes masculinos hayan preferido adoptar cierto rol masculino como poses, actitudes, movimientos y frases como la anterior.

3.1.13 Hey Mor

De nuevo otro dúo de cantantes masculinos, esta vez con Ozuna y Feid como protagonistas. El acompañamiento inicial se basa en los acordes desplegados a modo de arpegios a pulsos de corchea en un compás cuaternario simple. También se añaden efectos sonoros de voz muy modificada, cada uno diferente al anterior tanto en rítmica como en notas. La primera vez que aparece el estribillo se añade el conocido ritmo de reguetón.

El análisis del videoclip desde la perspectiva de los patrones de género puede desglosarse en varios aspectos claves, como la representación de los personajes, la narrativa visual, y los roles de género tradicionales y modernos. Tanto Ozuna como Feid ocupan roles centrales en el videoclip. Se presentan como figuras de éxito y poder como el manejo de grandes cantidades de dinero, coches lujosos o estrambóticos, todo esto son características que a menudo se asocian con la masculinidad hegemónica. Están bien vestidos y rodeados de elementos de lujo y dinero, lo que refuerza la imagen de éxito material y estatus social. Las mujeres en el videoclip no tienen presencia ninguna. El videoclip utiliza dos escenarios lujosos, un *parking* abierto al aire libre y otra ubicación que se asemeja a un *parking* subterráneo, en el primero hacen alarde de sus posesiones (coches de lujo de muchos tipos) y en la segunda comercian con un personaje que es un oso con aires de mafioso. Estos ambientes también sirven para destacar la opulencia y el glamour asociados con los protagonistas masculinos. Las interacciones entre hombres y mujeres en el video no son existentes en este caso. Este tipo de representación masculina puede tener un impacto significativo en la audiencia, especialmente en los jóvenes que consumen este contenido. Al perpetuar estereotipos de género, se refuerzan ideas limitantes sobre el papel de hombres y mujeres en la sociedad. Algunos artistas han comenzado a desafiar estos estereotipos en sus videoclips, presentando personajes femeninos más empoderados y complejos. Sin embargo, *Hey Mor* parece adherirse a las convenciones más tradicionales del género urbano, sin introducir grandes innovaciones en la representación de género.

La primera frase ya empieza atribuyendo culpas a «Mor» la chica a la que canta. El estribillo dice así: « Hey ma' ¿cómo te saco de aquí? Llego a la disco y solo pienso en ti lo que hicimo' yo lo quiero olvidar con otra, pero no sabe igual (no) ¿Pa' qué te voy a mentir? (te voy a mentir) Ando con culo', pero pienso en ti. Lo que hicimo' no lo quiero olvidar, lo quiero repetir, *baby*» Lo primero que hay que destacar es el uso, otra vez, de la palabra mamá, mami o, como en este caso, ma. Otra de las cosas que podemos extraer de este estribillo es la cosificación de la mujer nuevamente ya que en primer lugar utiliza a otra mujer para

olvidarse de «Mor» pero claro la otra chica «no sabe igual» que es una forma sutil de insinuar que han tenido relaciones sexuales, o por lo menos sexo oral y pretendía que fuera igual que con la primera mujer. Otro ejemplo de esta cosificación es cuando menciona que anda con culo, es decir, con otras mujeres pero piensa en «Mor». La representación de la mujer en este caso se basa en medir su valía dependiendo de su culo o su «sabor». Más adelante utiliza la palabra *baby* infantilizando nuevamente a la mujer. Continúan: «Baby, tú eras real, las otras, plástico. Pusiste a esta liendra a hablar romántico». La valoración física continúa a través de la comparación de cuerpos entre mujeres. Valora que «Mor» sea «real» ya que se entiende que las otras mujeres tienen retoques estéticos y eso hace que su valor como persona disminuya cuando realmente es el propio sistema patriarcal el que les manda mensajes subliminales de que los retoques o intervenciones estéticas nos ayuda a conseguir la apariencia que está establecida por los cánones de belleza inalcanzables. Igual que en la sesión cincuenta y tres de Bizarrap con Shakira se compara el cambio de pareja del ex jugador con el cambio de un coche (un Ferrari por un Twingo) en este caso dice: «“Uno no cambia un Mercedes’ por un Kia. Sé que cagué la relación, mala mía. *Baby*, no sé pa’ qué peleamos’ si podemos’ estar haciendo grosería». La comparación de cambiar a una mujer en tu vida como si fuera un coche, un objeto cualquiera, merma el valor social que tiene la mujer en la esfera de lo público y normaliza es minusvaloración. Además de que se aprecia el pensamiento masculino tóxico inculcado por el patriarcado, los niños no lloran ni hablan de sentimiento y vamos a solucionar los problemas con sexo. Los cantantes continúan: «Con otra *chimba*, pero no sabe igual. Si no hay trago’ sólo pienso en ti. (...) Un culo como el tuyo, cualquiera peca (cualquiera peca). Tú sólo dime cuándo quiere’ que te meta». Esta vez es una variación del estribillo, cambia Ma por Chimba que según la Academia Colombiana de la Lengua significa bueno o bonito. Con lo cual vuelve a valorarla por su aspecto físico. Y por otro lado asumen que sin alcohol no pueden dejar de pensar en ella y normaliza el consumo de alcohol y la necesidad de beberlo. Frases como «Un culo como el tuyo, cualquiera peca», «Tú solo dime cuándo quiere’ que te meta» o «Solo quiero que te decida’

pa irte a buscar, un perreíto lento y adentro terminar» suponen no sólo la cosificación femenina sino la hipersexualización de la misma.

3.1.14 La jumpa

Esta vez volvemos a encontrar un dúo masculino formado por Arcángel y Bad Bunny. Una característica muy destacable de esta canción es que hace más uso de un recitativo cantado. De nuevo encontramos una melodía que es compartida por ambos cantantes. El acompañamiento es simple, ya que usa bases rítmicas típicas del *techno* (como marcar cada pulso fuerte con el bajo y el los débiles con un sonido agudo). En general hace bastante uso de influencias de la música electrónica pero lo más destacable es la armonía. De todas las canciones analizadas es la que más acordes usa y con diferencia ya que la media de acordes usados es de cuatro o cinco por canción aquí encontramos once acordes diferentes.

La parte más visual ofrece una rica fuente para analizar desde la perspectiva de los patrones de género. Tanto Arcángel como Bad Bunny se presentan como figuras de autoridad y poder. Sus posturas, expresiones faciales y el lenguaje corporal en general exudan confianza y dominación, características típicas de la hipermasculinidad en el reguetón. La moda juega un papel crucial en la representación masculina. Ambos artistas visten ropa de diseñador y accesorios llamativos, simbolizando estatus y éxito. Esto refuerza la idea de que el valor del hombre en este contexto está ligado a su capacidad de consumo y ostentación. Los artistas proyectan una actitud desafiante y a menudo desafían las normas establecidas, reforzando la idea de que ser masculino es sinónimo de ser rebelde e intransigente. Las mujeres en el videoclip son frecuentemente presentadas como objetos de deseo. Sus cuerpos son enfatizados a través de la ropa ajustada y las tomas que destacan partes específicas de su anatomía. Esto es un patrón común en muchos videoclips de reguetón, donde las mujeres son presentadas más como adornos visuales que como individuos con pensamiento propio. A menudo, las mujeres en el videoclip no participan activamente en la narrativa, sino que son mostradas como acompañantes de los hombres, reforzando la idea de que su valor está en su apariencia y en su capacidad para atraer la atención masculina. Los hombres en el

videoclip no solo son los protagonistas sino que también parecen tener el control sobre el entorno y las situaciones que se presentan. Esto se ve en cómo interactúan con el público en general y en cómo son seguidos por otros personajes masculinos. A pesar de que se siguen muchos patrones tradicionales de género, también hay momentos en que se desafían estos estereotipos. Por ejemplo, Bad Bunny es conocido por jugar con la ambigüedad de género en su vestimenta y estilo, lo cual puede verse como un intento de desafiar las normas rígidas de género en la música urbana. El videoclip es un reflejo de las normas y estereotipos de género predominantes en el reguetón. Aunque se observa una fuerte tendencia hacia la hipermasculinidad y la objetificación femenina, también hay indicios de una lenta transgresión de estas normas, especialmente en la presentación de Bad Bunny. Sin embargo, el predominio de estos patrones tradicionales sugiere que, aunque hay avances, la industria de la música urbana sigue en gran medida apegada a representaciones de género convencionales.

La letra se divide en dos grandes secciones, la que es cantada por Arcángel y la que es cantada por Bad Bunny. La primera mitad, que es la de Arcángel, derrocha arrogancia y poder ya que es una retahíla de exhibiciones de objetos o cosas que posee. Haciendo eco de su dinero y de su poder. Realmente hay pocas frases a destacar de este fragmento. A parte de hacer uso de palabras malsonantes (cabrón), como otros muchos, también se refiere a sí mismo como «Papi Arca» de lo cual se puede entender dos cosas. La primera se refiere a esa disociación que se sufre al referirse a uno mismo en tercera persona, es muy común en narcisistas y esquizofrénicos que no se hacen cargo de sus actos o que separan su propia persona en varias personalidades. Y por otro lado asumen el papel de «Papi» de cualquier mujer que se ponga a su disposición, infantilizando así el rol y la imagen de la mujer una vez más. El estribillo es cantado por Bad Bunny aunque sea Arcángel el que siga cantando. En toda la canción sólo se menciona una vez el nombre de esta y es cuando Bad Bunny hace su presentación diciendo: «Mi nombre es Bad Bunny, un gusto, un placer. Apropéchame hoy, que obligao' no me vuelves a ver. Tu *baby* quiere que la rompa. Luka, *step back*, La

jumpa» El estribillo hace referencia a un jugador de baloncesto del cual el cantante español es muy fan. La letra prosigue con más muestra de poder y fama, continúa: «So, no tengo tiempo pa cuidar a mis hijos que ninguno cobra más de lo que cobra la *babysitter*. Papi vámonos ya, quiero chingar (...) te escupo en la boca, te jalo el pelo. Te doy con el bicho y con el lelo. En el *jet* privado, un polvo en el cielo. Hoy quiero una puta, una modelo(...)». Esto supone una normalización del trato vejatorio y misógino que sufren las mujeres, además del detalle que estás comparando mujeres libres con explotadas sexuales. Sigue: «Y ya le di a la dos, la amiga repitió. Guau, ¡qué rico me lo mamó! En la boca de la otra se la echó (...) Hoy *chingaste* con una leyenda que no va a volver a nacer». La sexualización constante y el estigma de la mujer prostituta en el ámbito público es algo que se refleja perfectamente en esta canción. El papel de la mujer queda totalmente relegado al de la satisfacción sexual o al de cuidadora (recordemos la *babysitter*).

3.1.15 Los del espacio

Esta es otra de las canciones que están interpretadas por un conjunto vocal, en este caso un conjunto mixto aunque la presencia masculina sigue siendo dominante. Aunque son ocho cantantes no cantan a la vez en ningún momento, además cantan la misma línea melódica. El acompañamiento rítmico se basa en el ya conocido ritmo de corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas. A esto le añaden bases de música electrónica combinadas, a veces, con rítmica latina.

El videoclip oficial de *Los del Espacio* de LIT KILLAH, TIAGO PZK, MARIA BECERRA, DUKI, EMILIA, RUSHERKING, BIG ONE y FMK es una colaboración significativa en la escena del trap y reguetón argentino. La mayoría de los artistas son hombres, lo que refleja la predominancia masculina en el género del trap y reguetón. LIT KILLAH, TIAGO PZK, DUKI, RUSHERKING, BIG ONE y FMK ocupan gran parte del tiempo en pantalla y sus presentaciones suelen ser más extensas y variadas. María Becerra y Emilia son las dos

artistas femeninas del grupo. Aunque su presencia es notoria, el tiempo en pantalla y el enfoque visual están más balanceados respecto a los artistas masculinos en comparación con otros videoclips del género, lo que muestra un esfuerzo hacia una representación más equitativa. Los hombres en el video suelen llevar ropa urbana y casual, acorde con la cultura del trap: chaquetas, camisetas amplias, gorras y cadenas. Esta estética refuerza una imagen de poder, estatus y pertenencia al grupo. María Becerra y Emilia también visten ropa urbana, pero con un toque más estilizado y llamativo. Sus atuendos son modernos y atractivos, reflejando tendencias actuales de moda y cierta feminidad, pero sin caer en la hipersexualización común como en otros videos del género. El video destaca por su enfoque en la colaboración y camaradería entre los artistas. No hay una jerarquía evidente entre los miembros del grupo, lo cual puede interpretarse como una manifestación de igualdad en el contexto del colectivo musical. Las interacciones entre los artistas masculinos y femeninos son naturales y respetuosas, evitando los estereotipos tradicionales de dominancia masculina. Los escenarios varían entre exteriores urbanos e interiores modernos, todos ellos relacionados con la cultura juvenil y el estilo de vida asociado al trap. No se utiliza la sexualización de espacios ni se recurre a elementos que puedan objetificar a los artistas, especialmente a las mujeres. Las letras de la canción no se centran en la objetificación de los cuerpos ni en la dominancia de género, algo frecuente en el género urbano. En lugar de eso, se enfoca en el éxito, la amistad y la vida en la industria musical. Las partes cantadas por María Becerra y Emilia mantienen una línea coherente con el mensaje global de la canción, evitando caer en clichés de dependencia emocional o material hacia los hombres. El videoclip de *Los del Espacio* se destaca por su intento de equilibrar la representación de género en un género musical que históricamente ha sido criticado por su tratamiento de las mujeres. Aunque todavía predominan los artistas masculinos, la inclusión y la visibilidad de las artistas femeninas son significativas y están presentadas de manera respetuosa y equitativa. La estética, la distribución de roles y las interacciones en el video sugieren un avance hacia una representación más justa y moderna en la música urbana argentina.

La canción es una colaboración entre varios artistas, donde tanto hombres como mujeres tienen partes asignadas. Sin embargo, la mayor parte del tiempo de canto es dominada por los artistas masculinos, lo cual es típico en el género del trap y reguetón. Las letras de los artistas masculinos y femeninos no tiene distinción ya que entre los mismos artistas van repitiendo los mismos fragmentos. El estribillo es cantando por casi todos los artistas y dice: «En cámara lenta te pegaste conmigo y no te diste ni cuenta, que esta noche te suelta. Yo sé que te tienta, me pediste un Fernet, te lo hice 70-30. El *party* revienta». No tiene ningún tipo de connotación sexual o peyorativa para las mujeres. María Becerra y Emilia no se presentan como dependientes de los hombres, sino como individuos exitosos por derecho propio ya que cantan las mismas letras que los hombres sin ningún tipo de modificación específica. En general, la letra de "Los del Espacio" evita los comentarios abiertamente misóginos que son comunes en otros temas del género. No hay referencias directas a la cosificación de las mujeres ni a la violencia de género. Sin embargo, el lenguaje y las temáticas generales siguen estando enmarcadas en una cultura que celebra la riqueza y el poder, a menudo asociados con estereotipos masculinos. Aunque la canción no es explícitamente machista, el predominio de voces masculinas y el énfasis en la riqueza y el poder puede perpetuar la idea de que el éxito en este ámbito está principalmente reservado para los hombres. Las mujeres en la canción se presentan como independientes y exitosas, lo cual es positivo y desafía los estereotipos tradicionales de dependencia. No obstante, su representación todavía está enmarcada en un contexto donde la validación viene del éxito económico y la fama, características valoradas en una cultura machista. La letra de *Los del Espacio* refleja un esfuerzo por balancear las representaciones de género dentro del contexto del trap y reguetón argentino. Si bien los artistas masculinos predominan y sus letras se centran en temas de éxito económico y poder, las artistas femeninas presentan una imagen de independencia y empoderamiento. Aunque el videoclip y la letra evitan caer en comentarios misóginos directos, siguen operando dentro de un marco cultural donde ciertos estereotipos machistas, como la asociación del éxito con la riqueza y la fama, persisten. Sin embargo, la representación positiva y fuerte de las mujeres en la canción es un paso adelante hacia una mayor equidad de género en el género musical.

3.1.16 Rara vez

De nuevo tenemos a un artista masculino cantando en solitario, esta vez Milo J junto con el productor Taiu. El acompañamiento no es que sea ni muy complejo ni abundante, de hecho es prácticamente igual desde principio a fin. Armónicamente sólo hace uso de cuatro acordes pero rítmicamente es algo más rico. Ya desde el inicio hay una base rítmica que se alterna con los golpes a tiempo y a contratiempo. Por otra parte hay otra rítmica que hace una versión diferente al ritmo típico del reguetón, introduce un silencio de corchea después de la semicorchea dejando así una de las dos últimas corcheas a contratiempo y la otra a tiempo en la última parte de compás. Realmente es un leve desplazamiento que le otorga variedad pero dentro de lo acostumbrado.

Milo J es el protagonista principal del videoclip. Su presencia es predominante, lo cual es común en el género del trap y hip-hop donde los artistas masculinos suelen ser el foco principal. La mujer en el videoclip aparece en roles secundarios. Su representación tiende a ser más limitada en términos de tiempo en pantalla y relevancia narrativa. Milo J viste ropa casual urbana, caracterizada por prendas amplias, deportivas y con un estilo relajado. Este vestuario refuerza una imagen de autenticidad y conexión con la cultura callejera. La mujer en el video también viste ropa moderna y urbana, aunque a menudo su vestuario está más ajustado y estilizado, lo que puede estar asociado con la atracción visual y la estilización femenina. En las interacciones entre el protagonista masculino y la mujer, es prácticamente inexistente ya que en la única escena en la que coinciden están de espaldas el uno del otro. La mujer en el video está presente principalmente en escenas que complementan las actividades del protagonista masculino, lo cual puede reflejar un patrón tradicional de género donde los hombres son los actores principales y las mujeres tienen roles secundarios. El predominio del artista en el video, tanto en la narrativa como en la cantidad de tiempo en pantalla, refleja un patrón de dominancia masculina. Escenas donde Milo J y Taiu están juntos, dura apenas unos pocos segundos ya que el protagonismo se lo lleva el cantante y no tanto el productor en este caso. Las mujeres aparecen en escenas que están más relacionadas con escenas rutinarias de la vida o bailando.

La primera palabra que encontramos es «negra» , haciendo así uso de palabras racializadas desde el minuto uno. Esta vez no se refiere a la mujer por su condición de mujer sino por su condición étnica. Sigue cantando: «Pero te noté algo mentirosa cuanto te besé sentí que vos sentiste cosa'». Lo primero que hace es volver a establecer una concepción negativa de la mujer ya que al dar a entender que le miente lo que hace es desacreditarla. Pero también es verdad que trata sobre experiencias personales, emociones y situaciones cotidianas que enfrentan los artistas. Hay un enfoque en la vida urbana, las relaciones interpersonales y la lucha por mantener la autenticidad en un entorno desafiante. El artista masculino se presenta como figura auténtica que expresa sus sentimientos y experiencias de manera abierta cuando dice en el estribillo: «Sos lo que me da paz, lo que andaba buscando. Y esa felicidad que hace que ande sonriendo. Quiero verte feliz, mejor si es al la'o de mí. Love incondicional, como perro a su amo, te sigo amando». Pero también tenemos un mensaje discreto de control y posesión cuando quiere que esté a su lado. También es cierto que se puede ver en este enfoque una muestra de una faceta más vulnerable de la masculinidad, donde compartir emociones no está necesariamente asociado con debilidad. La mención a mujeres en la canción suelen centrarse en las relaciones interpersonales y emocionales, ellas se presentan en el contexto de relaciones afectivas, pero no se profundiza en sus propios sentimientos o perspectivas. No hay referencias a la cosificación directa de las mujeres ni a la violencia de género, lo cual es positivo y una desviación de algunas letras comunes en el género del trap y hip-hop. Aunque no hay misoginia explícita, la mujer mencionada en la canción no tiene un desarrollo propio ni una voz significativa. Es parte de la narrativa masculina, lo que refleja un sesgo implícito donde las mujeres no son protagonistas de sus propias historias. Las mujeres se mencionan principalmente en contextos románticos o afectivos, lo cual es un estereotipo común donde se les asocia principalmente con roles emocionales como es en este caso. La letra de *Rara Vez* de Milo J y Taiu evita los comentarios misóginos directos y ofrece una representación más matizada de la masculinidad, mostrando vulnerabilidad y autenticidad. Sin embargo, la representación femenina es limitada y está enmarcada

principalmente en contextos relacionales, sin un desarrollo propio. Esto perpetúa ciertos estereotipos de género tradicionales, donde las mujeres no son las protagonistas de sus propias historias y los hombres son vistos como resilientes e independientes. Aunque hay avances positivos en la representación de la masculinidad, la canción aún refleja algunos prejuicios implícitos en la representación de género.

3.1.17 Where she goes

Nuevamente tenemos a Bad Bunny, esta vez en solitario. En el comienzo únicamente hace uso de los acordes cambiando cada dos compases a modo de introducción, seguidamente introduce un bombo que marca los tiempos del compás (como un bombo de *techno*). Sigue introduciendo un ritmo más agudo marcando los contratiempos y haciendo variaciones rítmicas. Estos dos tipos de acompañamientos (más armónico y más rítmico) lo va alternando durante la canción.

Bad Bunny es el protagonista principal del videoclip. Su presencia y narrativa dominan la mayor parte del video, lo cual es típico en sus producciones, donde su figura central es prominente. Las mujeres en el videoclip aparecen en roles secundarios. Están presentes principalmente como parte del ambiente y la atmósfera del video, pero no tienen un desarrollo significativo en términos de narrativa o protagonismo. Bad Bunny viste una combinación de ropa moderna y algo extravagante que refuerza su imagen única y desafiante de las normas tradicionales de género, combinando elementos masculinos y femeninos. Las mujeres en el video visten de manera atractiva y estilizada, con un enfoque en resaltar su apariencia física. Este vestuario puede estar orientado hacia la atracción visual, siguiendo patrones comunes en la industria musical. Bad Bunny interactúa con las mujeres en el videoclip de una manera que no las objetifica abiertamente, pero ellas siguen siendo parte del entorno y no actores principales en la narrativa. Las mujeres están presentes como elementos que complementan el escenario y la atmósfera del video. Su representación tiende a ser más visual y estética que narrativa. Aunque ellas estén presentes, no tienen un papel activo en la narrativa. Su presencia parece ser más decorativa y menos significativa en

términos de desarrollo de la historia. No hay escenas de violencia de género, sin embargo la forma en que se presentan las mujeres, como figuras estéticamente agradables pero sin profundidad narrativa, puede reflejar un prejuicio implícito donde las mujeres son vistas principalmente como elementos visuales. Mientras que Bad Bunny desafía ciertos estereotipos de masculinidad con su estilo y expresión, las mujeres en el video siguen estando representadas bajo estereotipos de feminidad que enfatizan la apariencia física y el atractivo sexual, como en la escena en la que aparece una mujer vestida de ángel. Bad Bunny se muestra en escenas que destacan su presencia y estilo, a menudo en posiciones de liderazgo y control de la narrativa visual. Las mujeres aparecen en escenas que las muestran como parte del ambiente y la decoración, a menudo en poses o situaciones que resaltan su apariencia física más que su carácter o personalidad, como la escena en la que Bad Bunny aparece rodeado de mujeres en un sofá y aún así las ignora. El videoclip refleja algunos avances en la representación de la masculinidad al mostrar a Bad Bunny como una figura que desafía las normas tradicionales de género y no teme mostrar vulnerabilidad. Sin embargo, la representación de las mujeres sigue estando limitada a roles secundarios y estéticamente orientados, lo que puede perpetuar ciertos estereotipos de género. Aunque no hay comportamientos misóginos explícitos, la forma en que se presenta a las mujeres sugiere un prejuicio implícito donde su valor está más asociado a su apariencia que a su agencia o protagonismo narrativo.

El principio de la canción dice así: «Baby, dimela verdad, si te olvidaste de mí. Yo sé que fue una noche na' má' que no se vuelve a repetir. Tal ve' en ti quise encontrar lo que en otra perdí. Tu orgullo no me quiere hablar entonces' vamo' a competir, a ver, ey». Es importante ver la verdadera intención del cantante ya que él mismo explica que pretende cubrir las necesidades que le dejó una persona con otra con todas las consecuencias negativas que conlleva eso. Continúa: «Quisiera volverte a ver encima de mí brincando, uh, uh, uh. Lo rica que te ves chingando uh, uh, uh». De nuevo vemos que su interés reside en las relaciones físicas y sexuales. Más adelante sigue: «Uh, desde que nos vimo' pienso en cómo nos

comino' ey. Después dividimo', cada cual por su camino». Esta frase vuelve a confirmar que el interés que él tiene es meramente sexual, no la valora por nada más que su físico. La letra sigue diciendo: «¿Dónde está ese totito? Que lleva tiempo perdido. Si te digo que me gusta', que estás buena no lo tome' por cumplido es que yo soy un *bellaco*, es que yo soy un atrevido, ey. Y hace tiempo que quiero chingar contigo, Mami te vo'a dar hasta que te duela la popola como a Glo». Aquí Bad Bunny deja muy retratada el verdadero objetivo que tiene con la mujer, relaciones sexuales. Su valor como persona se lo atribuye a sus atributos físicos normalizando así la cosificación del cuerpo femenino como un mero trozo de carne. Para finalizar dice: «Una perversa, le vo'a dar dembow (mami). Si se pone a cuatro, *I go where she goes. So*, mami, dime a ver *I wanna feel that pussy again*. Tú tiene' piquete y yo también (yo también). Por poco pierdo y te envío un *DM*, ey, pa' decirte la verdad. Que no me he olvidao' de ti». La representación de mala de la mujer vuelve a estar presente, junto con la cosificación de su cuerpo y una muestra de orgullo cuando dice que casi le manda un *DM* (Mensaje Directo en rrss). Aunque no hay comentarios misóginos explícitos, la representación de la mujer como musa idealizada puede perpetuar ciertos estereotipos machistas, donde su valor es medido principalmente por el impacto que tiene en el hombre.

3.1.18 Arena y sal

Una vez más encontramos un dúo de cantantes formado por hombres exclusivamente, el tercer integrante es el propio productor. El acompañamiento no es que sea demasiado original ya que en un primer momento se presenta la progresión armónica presentada en tresillos de negras y por otro lado una variante del tan usado ritmo. Esta vez el cambio está en el uso del puntillo de la primera corchea, el puntillo se desecha para dar paso a la fórmula rítmica de corchea junto a dos semicorcheas que resuelve en dos corcheas. De nuevo la única línea melódica es compartida entre los dos artistas pero nunca simultáneamente.

Omar Montes y Saiko son los protagonistas principales del videoclip. Su presencia es dominante, y su actividad es el enfoque central del video. Las mujeres en el videoclip suelen

aparecer en roles secundarios, son presentadas principalmente como acompañantes de los protagonistas masculinos, y su representación está ligada a su apariencia física. Omar Montes y Saiko usan ropa moderna y de estilo urbano, muy común dentro de la cultura del reguetón y el trap. Las mujeres visten bikini y bañadores únicamente, como forma de mostrar su cuerpo. Este tipo de vestuario está orientado hacia la atracción visual y refuerza el estereotipo de la mujer como objeto de deseo. La interacción entre los protagonistas masculinos y las mujeres muestra una clara dinámica de poder, donde los hombres son los actores principales y las mujeres están ahí para complementar su entorno. Ellas son presentadas principalmente en contextos que enfatizan su atractivo visual, en este caso en una fiesta en un barco, sin un desarrollo significativo de su carácter. Los protagonistas masculinos son representados como figuras de éxito, poder y control. La narrativa visual refuerza estos atributos a través de escenas que destacan su estilo de vida lujoso y su capacidad para atraer a mujeres atractivas. Las mujeres son mayormente presentadas como parte del decorado y en roles que resaltan su belleza física, perpetuando la idea de la mujer como objeto de deseo y satisfacción masculina. Aunque el video no contiene comentarios misóginos explícitos, la representación visual de las mujeres como meros adornos y su constante presentación en contextos de atracción física puede ser considerada misógina. Este tipo de representación refuerza la idea de que el valor de las mujeres reside en su apariencia y capacidad para satisfacer las expectativas masculinas. La narrativa y la representación visual del videoclip perpetúan roles de género tradicionales. El videoclip muestra a los hombres en posiciones de poder y autoridad, reforzando la idea de la dominación masculina en el ámbito social y relacional. El videoclip refleja patrones de género tradicionales y contiene elementos que pueden ser considerados misóginos y machistas. Los protagonistas masculinos son representados como figuras de poder y éxito, mientras que las mujeres son objetificadas y mostradas principalmente como objetos de deseo. La interacción entre los géneros refuerza la dinámica de poder tradicional donde los hombres son los actores principales y las mujeres tienen roles secundarios centrados en su apariencia física.

Las primeras frases de la canción hacen referencia a una relación pasada que acabó y sin conexión ninguna canta: «Pasaba por la playa como de costumbre al trabajo. Vi un destello que no era una ola, sino una sirena. Me hizo así con la mano de lejos, creo que pa' que fuera y pudiera apreciar su culo lleno de sal y arena». En este momento comienza el estribillo: «Cuando vi ese culo con arena y sal yo ya sabía que me iba a enamorar de ese culo con arena y sal, yo ya sabía que me iba a enamorar». En este contexto la representación femenina se focaliza en la de un objeto de deseo para el hombre. Esto lo complementa cuando dice: «Parece modelo de las revista', con ella siempre tengo buenas vista' (...) En la orilla sube fotos porque sabe que está buena». Las mujeres son un objeto que contemplar para el disfrute masculino en este caso. Sigue: «Los tiene locos en el IG (Instagram), pero escribe Saiko en la arena. Él te dejó marca' en el corazón y yo te marco el cora (corazón) con el bronceador. Una cadena con mi nombre de oro pa' que brille hasta cuando no te da el sol. Bebé, no sé por qué me enamoré». Aquí no sólo refuerzan la idea anterior de que la mujer es un objeto de belleza para el disfrute masculino sino que encima dan a entender que esa mujer pertenece, inconscientemente, a un hombre. Ese mensaje de posesión cuando dice que le va a regalar un collar con su nombre (de él) como señal de poder y dominación sobre ella. Además es un símbolo de poder y lujo con respecto a los espectadores. Se ha de destacar la necesidad de una mayor conciencia y un cambio en la representación de los géneros en la música y otros medios, promoviendo una imagen más equitativa y respetuosa que reconozca y valore a las mujeres como individuos completos con sus propias voces y agencias.

3.1.19 Baby hello

Bizarrap vuelve a aparecer esta vez de la mano de Rauw Alejandro como artista principal, recordemos que Bizarrap es productor. Nuevamente es una melodía acompañada ya que sólo existe una línea melódica principal que es la cantada por Rauw. También se incluye un pequeño acompañamiento melódico durante los primeros compases que volverá a aparecer

en los momentos más álgidos de la canción. Con respecto a la parte rítmica predomina un estilo electrónico con una base de techno acentuando el bajo en cada pulso del compás.

Rauw Alejandro es el protagonista principal del videoclip. Su presencia domina la mayor parte del video, y la narrativa visual se centra en él y sus interacciones. Las mujeres en el videoclip aparecen en roles secundarios. Son representadas principalmente en contextos que remarcan su atractivo físico y en interacción con Rauw Alejandro. Rauw Alejandro viste ropa moderna y estilizada que refleja su imagen como estrella del reguetón, resaltando así su estatus y estilo personal. Las mujeres en el video suelen vestir ropa de baño, diseñada para resaltar su atractivo físico. Este tipo de vestuario está orientado hacia la atracción visual y reafirma el estereotipo de la mujer como objeto de deseo. La interacción entre Rauw Alejandro y las mujeres muestra una dinámica donde él es el actor principal y las mujeres están presentes principalmente para complementar su entorno. Ellas se presentan en contextos que enfatizan su belleza y atractivo, como tumbadas en el suelo, sin un desarrollo significativo de su carácter. Rauw Alejandro es representado como una figura de éxito y control. La narrativa visual refuerza estos atributos a través de escenas que destacan su estilo de vida y su capacidad para atraer a mujeres atractivas. Aunque el video no contiene comentarios misóginos explícitos en términos de lenguaje despectivo, la representación visual de las mujeres como adornos y su constante presentación en contextos de atracción física puede ser misógina. Este tipo de representación refuerza la idea de que el valor de las mujeres reside en su apariencia y capacidad para satisfacer las expectativas masculinas. La narrativa y la representación visual del videoclip perpetúan roles de género tradicionales. Los hombres son los protagonistas activos y controladores de la situación, mientras que las mujeres tienen roles secundarios centrados en su apariencia física. Hacia el minuto 2:20 empiezan a aparecer mujeres con apariencia de seres del espacio o gárgolas. La apariencia sólo cambia en la cara ya que el cuerpo no sufre modificaciones. Aunque no hay comentarios misóginos explícitos en la letra o el video, la representación visual contribuye a perpetuar estereotipos negativos sobre el valor y el rol de las mujeres.

La temática está centrada en la fiesta, el deseo y las relaciones románticas/sexuales. La letra refleja un ambiente hedonista donde la atracción física y la celebración son elementos centrales. Rauw Alejandro, es representado como una figura dominante que lidera la narrativa. Comienza cantando: «*Baby*, vamo' a buscar una excusa para verno. Sólo tienes que indicarme la hora, que el lugar yo lo tengo. Se mudó cerca de mí, llego en diez (minutos) ya no hace falta un GPS. Me sé de memoria la ruta de su cuerpo». Todo el interés que provoca la mujer en el artista tiene connotaciones sexuales o físicas. Además se puede observar cómo una vez más el papel de la mujer está relegado siempre alrededor de una figura masculina. Tras esto aparece el estribillo por primera vez: «*Baby*, hello, fue por la historia que subiste a tus *Close*. Vi que estabas sola y que querías bellaquear y prender, vamo' a recordar los tiempos del motel». Su voz es la principal, y la letra se enfoca en sus deseos y experiencias. El uso de *baby* como forma de dirigirse a la mujer implica una familiaridad y control, situando se como el protagonista principal. Rauw sigue: «Tu y yo tenemos algo *pending*. *Baby*, no me dejes en el *waiting*, vamo' a echar otro polvo *friendly* en el asiento de atrás del Bentley». En este fragmento en el que comienza a rapear vemos cómo él es el que controla la situación ya que es el que toma las decisiones desde una parte activa. Además de que aprovecha para remarcar su estatus social haciendo alarde del coche de lujo que posee. Sigue: «Nada *fake*, su cuerpo es *authentic*, (...) le di tabla, me dio jaque mate. La tengo haciendo yoga y pilates. Ey, traje pa' fumar, sí, sí quiero que te arrebate'. Ey, nos fuimo' algare', no pidas que pare cuando en la cama te mate». Hace una valoración positiva de la naturalidad de su cuerpo pero realmente el único valor se lo da por sus atributos físicos. La posesión y la dominación una vez más están presentes cuando dice que «la tengo haciendo yoga y pilates» cómo si fuera una decisión que ha tomado él para su propio beneficio (que es el disfrute físico de su cuerpo). La última frase de este fragmento es la más preocupante y peligrosa ya que cuando se mantienen relaciones sexuales se debe respetar los límites de la otra persona, con este fragmento el cantante normaliza que cuando una mujer no quiera continuar él debe hacer caso omiso, por no hablar de la agresividad implícita que lleva la palabra matar en este contexto. Es posible que la intencionalidad no esté pero se puede llegar

a malinterpretar por el público. El artista sigue cantando: «Los que te tiran no están en na’, no están en na’». Una vez más se palpa una competición ficticia entre hombres por conseguir un premio, la mujer. La cosificación no sólo se resume a otorgar valor a una persona por su físico sino concebirla o tratarla como un objeto y esa es la concepción que están mostrando de la mujer en la esfera pública. La ejemplifican como un trofeo que se ha de conseguir, un premio. Sigue: «Por cierto, anoche contigo soñaba, *yeah*. Usted gritaba duro mientras yo le daba, *yeah, yeah*, y no imagina un *MET Gala*, en la sala, de invitada. El tema es que tú modelos sin nada». No sólo la cosificación existe a nivel privado sino que este es un ejemplo de cómo la imagen de la mujer puede ser cosificada en un ámbito público y además de alto estatus social. Una de las últimas frases a destacar es: «*Less talk, more fuck*. A esas nalgas *make them clap*. La partí como a esta pista de Bizarrap». Una vez más el interés en la mujer reside en su físico, ni siquiera le interesa conocer algo más de ella que no sea un cuerpo. No hay comentarios misóginos explícitos en términos de insultos directos o violencia verbal, pero la representación implícita de las mujeres como objetos pasivos de deseo masculino refleja prejuicios misóginos y refuerza estereotipos tradicionales de género.

3.1.20 Clavaito

El último dúo que nos ocupa está formado por la candidata a Eurovisión de España en 2022 Chanel Terrero y el joven presentador y cantante Abraham Mateo. La parte rítmica del acompañamiento está basada principalmente en los ritmos latinos usados en la bachata, en algún momento puntual y concreto desaparece este ritmo para darle más dramatismo a la escena o es sustituido por el ya conocido ritmo de reguetón.

Abraham Mateo es uno de los protagonistas del videoclip. Su presencia es dominante en varias escenas, y se le representa como una figura activa y controladora. A lo largo del video, se muestra al cantante en una posición de poder y decisión, lo que refuerza la imagen tradicional de masculinidad asociada al control y la iniciativa. Chanel es la coprotagonista

del video. Aunque tiene un papel significativo, su representación se centra a menudo en su atractivo físico y su interacción con Abraham Mateo. Ella aparece en escenas que destacan su apariencia y su sensualidad, a menudo en interacción directa con el protagonista masculino. El vestuario de Abraham refleja confianza y poder. Chanel lleva ropa que resalta su figura y su físico, su vestuario está diseñado para ser visualmente atractivo y sensual, lo que puede perpetuar la objetificación de las mujeres. La interacción entre Chanel y Abraham Mateo muestra una dinámica de atracción mutua, pero con un énfasis en el control y la iniciativa del protagonista masculino. Chanel está presente en contextos que enfatizan su atractivo y sensualidad, a menudo en situaciones que la posicionan como objeto de deseo. Abraham Mateo es representado como una figura de éxito, poder y control. La narrativa visual refuerza estos atributos a través de escenas que destacan su estilo de vida y su capacidad para atraer a Chanel. Chanel es presentada en gran parte como un objeto de deseo visual. Su representación se enfoca en su belleza y sensualidad, perpetuando la idea de la mujer como un complemento estético al hombre. Aunque no hay comentarios misóginos explícitos, la representación visual de Chanel como un objeto de deseo refuerza la cosificación de las mujeres. Su rol en el video está fuertemente ligado a su apariencia física. Chanel tiene un papel significativo en el video, pero su representación carece de profundidad y agencia, enfocándose más en su atractivo visual que en su carácter o personalidad. El videoclip muestra a Abraham Mateo en posiciones de poder y autoridad, reforzando la idea de la dominancia masculina en las interacciones románticas. Abraham Mateo aparece en escenas que lo muestran disfrutando de una vida lujosa y estilizada, rodeado de elementos que subrayan su estatus y poder. Chanel es presentada en poses y situaciones que resaltan su cuerpo y atractivo físico, como en vestidos ajustados y movimientos sensuales. A pesar de esta imagen general vemos que Chanel tiene un rol propio. El videoclip refleja, en parte, patrones de género tradicionales y contiene elementos que pueden ser considerados misóginos y machistas. Aunque Chanel tiene un papel significativo, su representación está centrada en su atractivo físico y su interacción con el protagonista masculino, perpetuando la objetificación de las mujeres. Abraham Mateo, por su parte, es representado como una figura dominante y controladora, reforzando estereotipos tradicionales de masculinidad.

La canción *Clavaito* es una colaboración entre Chanel y Abraham Mateo, y trata sobre el deseo romántico y sexual entre los protagonistas. La letra destaca la atracción física y emocional entre ellos, usando un lenguaje que enfatiza la conexión intensa y apasionada. Abraham Mateo es representado como alguien que toma la iniciativa y expresa sus deseos de manera clara y dominante.

Aunque Chanel también tiene voz en la canción, su rol está muy ligado a su capacidad para satisfacer los deseos del hombre, con menos énfasis en sus propios deseos. Cuando dice: «Se te ve tan bien con ella y no e' que no me alegre por ti. Aquí estoy tra' una botella la cual me da el valor a decir». Aquí expresa que aunque ya no estén juntos ella sigue teniendo interés en él pero un valor añadido que tiene es que no hace ningún tipo de ataque ni contra el cantante ni contra la otra supuesta mujer. Abraham Mateo continúa la frase cantando: «Que mi sonrisa está ensayada, al igual que mi mirada, por dentro estoy llorando por ti». Es un mensaje muy positivo en cuanto al público masculino ya que dentro de las construcciones sociales del patriarcado una de las máximas es que los hombres no lloran ni muestran sentimientos. Esto ayuda a que desaparezca este estigma sobre los hombres. Llega el estribillo de que dice así: «Y sigue' clavaito, tan clavaito que duele, tan clavaíto que gusta, tan clavaíto que duele, estar lejo' de ti me asusta» Como se observa es un estribillo que no tiene ningún matiz de género, es decir, es una letra que pueden cantar ambos cantantes sin que tenga connotaciones sexuales de ningún tipo. Él cantante sigue: «Me ve' bien con ella y no e' así. Y aunque no me creas sigo tra' de ti. Y borra el historial cuando te busco, también soy el que te llama en oculto». Aquí el muestra lo que siente realmente pero por otro lado no quiere reconocer que sigue interesado en ella porque borra la búsqueda. Además admite que es él el que la llama en oculto, esto puede ser una señal de acoso o persecución ante una negativa de ella. El resto de la letra no tiene matices ni sexuales ni de género, es una representación bastante equitativa de ambos géneros en cuanto a la lírica se refiere.

3.2 Discusión

Con respecto a los resultados obtenidos en el análisis, es interesante comentar varios de los apartados tenidos en cuenta. De las cien canciones que componen la lista *Top Canciones 2023 España*, seleccionamos las 20 primeras para su estudio, debido a las limitaciones impuestas por las dimensiones requeridas del trabajo. Por esta razón, los resultados obtenidos del análisis son sólo aproximativos y requerirían un estudio más amplio, en el futuro cercano, para confirmar su representatividad. Además en el Apéndice Documental 1 se encuentra la tabla con la recopilación de datos de análisis para consultas en caso de necesidad.

Del total de veinte canciones sólo seis de ellas son cantadas por mujeres, es decir, el 30%. Esto nos puede dar a entender que la presencia femenina sigue estando relegada a un segundo plano y que la presencia masculina no deja de ser mayoritaria, además de ser lo normativo. Además, aunque la selección de canciones (20) sea sólo una quinta parte del total (100), refleja, a escala reducida, los mismos porcentajes de participación femenina como cantante principal del total, que es un 29%. Por el contrario, sólo tres videoclips (15%) incluyen coreografía y en los tres casos, las canciones tienen participación femenina total o parcial y solamente danza el personaje femenino. Esto refuerza la tradicional concepción de la danza y el baile como algo predominantemente femenino.

En referencia a la organización vocal, nueve de las veinte canciones seleccionadas tienen un cantante solista y, de ellas, solamente una es cantada por una mujer. Encontramos nuevamente un patrón de representación masculina mucho más predominante que la presencia femenina. Por otro lado, el 50% de la selección está formada por dúos, de los cuales tres son cantados por una formación mixta y exclusivamente una es interpretada por mujeres únicamente. Un vez más, se observa y se confirma que la mujer resulta ser el elemento que otorga variedad dentro de lo normativo, que sería el hombre, la masculinidad y todo lo que les rodea. Normalmente resulta frecuente observar escenas en las que el personaje femenino se encuentra en un mundo masculino, pero raramente encontramos el

caso contrario. Finalmente, sólo hay un caso en el que la organización vocal sea de conjunto: ocho cantantes de los cuales sólo dos son mujeres. Lo equitativo en este caso hubiera sido que cada mitad de los colaboradores perteneciera a un género, pero una vez más se encuentra a la mujer en una posición de inferioridad numérica en comparación a la presencia masculina.

La textura es de melodía acompañada. Incluso en los dúos, hay una sola línea melódica, que los cantantes realizan de forma alternada o al unísono. Ocasionalmente, se añaden segundas y terceras voces a la melodía de forma sutil para aportar cierta riqueza armónica, pero su función es claramente subordinada y no disminuyen la preponderancia de la línea melódica principal.

Otro de los aspectos más destacables es el uso abundante de escalas en modos modernos: utilizan desde el modo frigio, eólico, mixolidio y jónico. Esto lo acompañan utilizando los diferentes grados de los modos como acordes perfectos menores, perfectos mayores, séptimas de dominante e incluso primeras inversiones.

El *autotune* tiene un 50% de presencia. Este elemento de la música popular urbana ha sido muy criticado tanto por expertos como por melómanos, sin embargo, no corresponde al planteamiento de este trabajo juzgarlo, ya que es de las pocas herramientas musicales que no condicionan de ninguna manera el género, el sexo ni la identidad femenina.

De las gamas cromáticas tenidas en cuenta (cálido-frío, blanco-negro) la que más predomina es la de negro/gris/blanco con un 35% de uso, luego la gama más cálida (colores rojizos y anaranjados) con un 30%, la gama fría tiene un uso del 25% y por último el 10% de las canciones usan todas las gamas de manera más o menos equitativa por lo tanto se han clasificado como gama cromática variada.

Con respecto a las temáticas en las que se centran las canciones, se han contemplado seis categorías diferentes: i) ligar, ii) sexo, iii) empoderamiento femenino, iv) fiesta, v) desamor/engaño y vi) amor correspondido. Estas categorías, por supuesto, pueden aparecer

relacionadas e incluidas en la misma canción, pero se ha seleccionado la temática predominante. La que más uso ha tenido ha sido el tema del sexo con un 35% de las canciones, la siguiente sería la temática de ligar con un 30% de uso, a continuación le sigue el desamor/engaño con un 20% y por último la temática de amor con un 5%. La fiesta nunca ha aparecido como tema principal; por lo tanto, aunque se encuentra en algunos casos, siempre lo hace junto con otra temática mucho más preponderante. Es patente que los géneros de música popular urbana están sexualizados y muy ligados a comportamientos eróticos e incluso románticos. Pero esa presunta sexualización que se observa no implica que deba haber un comportamiento discriminatorio hacia ninguno de los géneros sexuales u orientaciones sexuales. A pesar de esto, es notable la presencia protagonista que adquiere el género masculino y la figura del hombre en la escena de la música popular urbana, relegando a la presencia femenina en muchas ocasiones a una mera acompañante o un objeto que desea poseer.

Uno de los datos más destacables es el uso de la palabra “culo” en un 40% de las canciones analizadas y la referencia explícita a relaciones sexuales sube hasta un 65%. Sin embargo, sólo en seis canciones el uso de este vocablo y la referencia sexual van de la mano. De la misma manera, el 50% de la selección sexualiza partes concretas del cuerpo femenino y encontramos desnudos en el 25% de los videoclips oficiales. Con esto podemos evidenciar la sexualización tan evidente y constante que se encuentra en los géneros populares urbanos. Este tipo de visibilidad sexual otorga libertad de expresión, normalización de cuerpos y gustos, además de despojar a la sexualidad de esa vergüenza que se le ha atribuido a lo largo de la historia. Que un género musical resulte tan sexualizado no deja de tener connotaciones negativas como que esa sexualidad se enfoque en uno de los dos géneros y se use como reclamo de un mayor consumo, dejando al género sexualizado en muchas ocasiones como un producto de consumo, uso y disfrute.

También añadir que un 25% de canciones contienen referencia a violencia de algún tipo, lo cual es un signo de que la violencia se vende, se consume y se normaliza. Además, el planteamiento positivo de la visibilidad que se otorga a la sexualidad en el párrafo anterior,

aquí se vislumbra como un potenciador de la violencia. Es más, la violencia se plantea enfocada a víctimas concretas como pueden ser las mujeres. En los videoclips se producen escenas de violencia y abuso relacionadas con la sexualidad y esto para las mentes de jóvenes en proceso de crecimiento puede conducir a comportamientos problemáticos.

De nuevo vemos un elemento común en algunos de los videoclips, los coches hacen su aparición en un 40% de los videoclips, aunque su mención en canciones es de un 30%. Los coches tradicionalmente han sido elementos ligados al género masculino, otorgando importancia, presencia, buena imagen y control a los hombres. En estos casos la mayoría de personajes que aparecen alrededor de un coche sigue siendo artistas masculinos. Estos aparecen conduciendo a grandes velocidades en algunas ocasiones como en *El Tonto*, también se dan casos en los que simplemente están apoyados encima a modo de exhibición como en *Classy 101* o incluso puede ser uno de los escenarios principales para la grabación del videoclip como es el caso de *Mercho*.

Un 45% de las canciones hacen uso de palabras malsonantes o insultos en su letra, al igual que el uso de la palabra mami o mamá. En cambio, el vocablo bebé o «baby» tiene un uso mucho más frecuente con un 65% de presencia, aunque es imperativo destacar que su uso no es exclusivo masculino sino que las mujeres también hacen uso de estas palabras en ciertas ocasiones como es el caso de *TQG*. En muchos casos se observan ejemplos que reflejan un escena de cariño y amor, pero realmente podemos obtener un trasfondo mucho menos conciliador. El uso de palabras que disminuyen la importancia de personas, las infantilizan o atribuyen comportamientos concretos generan un ambiente de discriminación hacia quien se usan. El mejor ejemplo es el uso de la palabra bebé en un adulto, privándole de manera pública su capacidad de decisión y su autoridad. Infantilizar es un herramienta útil cuando es necesario restar credibilidad y aumentar la dependencia que tiene la persona en cuestión.

La selección de canciones analizadas es posible clasificarla según cuatro géneros: reguetón (13), electrónica/electropop (5), bachata (1) y trap (1). Analizar los resultados en función del

género es difícil dada la escasa representación de cada categoría, por lo que solamente hemos comparado el reguetón y la música electrónica.

En los dos casos, la presencia de cantantes femeninas es semejante (23% para el reguetón y 20% para la electrónica). La coreografía no tiene una gran presencia en estos géneros: en reguetón encontramos 2 (15,3%) canciones con coreografía y en electrónica, ninguna. El uso de *autotune* también es semejante: se utiliza en el 46,1% de las canciones de reguetón y en el 40% de la electrónica.

Respecto, a la temática predominante, sí que se encuentran diferencias significativas. La diferencia más importante es que en la electrónica, el tema principal del 40% de las canciones es el empoderamiento, mientras que en el reguetón este tema está ausente; por el contrario, el tema principal de ligar es el que más predomina en el reguetón (38.4%) y está ausente en la electrónica. El desamor y el amor, son minoritarios en el reguetón y ausentes de la electrónica. Finalmente, el sexo y la fiesta tienen una presencia algo mayor en la electrónica que en el reguetón (40% frente a 23% en el caso de sexo y 20% frente a 15.3% en el caso de la fiesta). En concordancia con las diferencias en cuanto a temática, la presencia de desnudos, sean integrales o parciales, en los videoclips es del 23% para reguetón y 40% para la música electrónica y la presencia de partes sexualizadas (ya sea a través de imágenes en el videoclip o a través de frases, sexualizan una zona concreta) del 46,1% para el reguetón y el 60% para canciones de electrónica.

En cuanto a la presencia de violencia, también encontramos diferencias importantes, ya que para el reguetón es del 15.3%, mientras que para la electrónica, sube al 60%. También la infantilización mediante la palabra bebé o baby es superior en la música electrónica (80% frente al 61.5%), aunque alta en ambos casos.

Por el contrario, el uso de la palabra perreo es exclusivo de las canciones de reguetón y aparece en el 46.1% de las mismas. En la electrónica están ausentes las palabras de control, mientras que en el reguetón aparecen en un número no muy elevado de canciones (7.6%).

La aparición de la palabra culo y las referencias a drogas también son más abundantes en el reguetón (46.1 y 38.4%, respectivamente) que en la electrónica (20% y 20 % respectivamente).

En cuanto a la presencia de coches, palabras malsonantes, las palabra mamá y papá, la palabra cuerpo y las expresiones racializadas, los porcentajes son semejantes para ambos géneros (para los coches entre el 30 y el 40%; para las palabras malsonantes y mamá entre el 40-46% y para las palabras racializadas, cuerpo y papá entre el 15 y el 20%).

En las canciones del género electrónico como "Baby Hello" y "Supernova", la iluminación suele ser vibrante y dinámica, con luces de neón y efectos visuales que crean una atmósfera envolvente. Estas producciones a menudo utilizan luces estroboscópicas y proyecciones que complementan el ritmo pulsante de la música. En contraste, el reguetón actual, como en "Yandel 150", tiende a tener una iluminación más cálida y directa, enfocándose en resaltar a los artistas y sus movimientos, a menudo con un estilo más cinematográfico.

En el género electrónico, la sensualidad puede estar presente, pero no siempre se expresa a través de desnudos explícitos. Por ejemplo, en "Where she goes", la estética visual puede ser más abstracta y artística, utilizando la sensualidad de manera más sutil. En cambio, el reguetón actual a menudo incluye desnudos o vestimenta reveladora como parte de su narrativa visual, buscando enfatizar la sexualidad de manera más directa, como se puede ver en canciones como "Lala".

Los efectos visuales en el género electrónico son a menudo más abstractos y artísticos, utilizando gráficos generados por computadora y animaciones que complementan la música. En "Supernova", por ejemplo, los efectos pueden ser hipnóticos y envolventes, creando una experiencia casi psicodélica. En contraste, el reguetón se enfoca más en efectos que realzan la energía de la danza y la fiesta, utilizando cortes rápidos y transiciones que mantienen un ritmo acelerado, como se ve en "Mercho".

Lorena Rodríguez Andreu

El enfoque de cámara en el género electrónico tiende a ser más experimental, utilizando ángulos inusuales y tomas largas que permiten al espectador sumergirse en la atmósfera de la canción. En "Baby Hello", por ejemplo, se pueden ver tomas que juegan con la perspectiva y el movimiento. En el reguetón, el enfoque de cámara es más directo y centrado en los artistas, con cortes rápidos que capturan la energía de la danza y la interacción entre los bailarines, como en "Los del Espacio".

4 CONCLUSIONES

El trabajo está focalizado en el modo en que los patrones de género se reflejan en la música popular urbana. Estos, como ya se ha visto anteriormente, son construcciones sociales que se atribuyen a un género u otro, es decir, se presuponen cualidades por el mero hecho de ser hombre o mujer. El concepto de patrones de género está suscitando un gran interés gracias al movimiento feminista actual y al deseo de derribar las imágenes predefinidas que definieron lo que debían ser una mujer y un hombre. Para identificar cuáles son y cómo se manifiestan los patrones de género, se ha llevado a cabo una selección de 20 canciones de lo más escuchado en España en 2023, según Spotify. Se han analizado tanto aspectos estrictamente musicales como extramusicales. Dentro lo musical se contemplan la textura, la tonalidad, acordes usados, tipos de voces, etc. Con respecto a los aspectos extramusicales se han tenido en cuenta: gama cromática principal, ropa usada, enfoques y encuadres en el videoclip, temática, etc. Con todos los datos recopilados se ha realizado un análisis, cuyas principales conclusiones se exponen a continuación.

El primero, comprobar si la presencia femenina es minoritaria en la música popular urbana. Del total de 20 canciones seleccionadas y analizadas y 31 artistas en total encontramos una participación femenina de 7 artistas, las cuáles participan en un total de 6 canciones.

El segundo, estudiar la presencia de la perspectiva femenina en la música popular actual más escuchada España. La mayoría de las canciones están hechas desde una perspectiva masculina, aunque eso no implica que no sean consumidas también por mujeres (como La Jumpa, Baby Hello, Mercho, Arena y Sal, Yandel 150). Esto es posible observarlo teniendo en cuenta varios factores. El primero es que la representación masculina es mayoritaria considerablemente y por lo tanto se asumen que el hombre y lo masculino es la norma. Otro de los factores a tener en cuenta es el papel de lo femenino, en multitud de ocasiones es meramente decorativo o incluso como método de satisfacción hacia el hombre, es decir, la función de la mujer es darle disfrute y placer. Si a estas dos premisas le añadimos que a las mujeres se les atribuye ropa que ensalza sus características físicas y a ellos les da estatus y

poder, hay un claro enfoque predominantemente masculino que es constante. En relación con lo anterior los videoclips son, sobre todo, protagonizados por hombres y donde se ofrece la idea de que la mujer es un apéndice del artista: aparecen en poses sugerentes, bailando a su alrededor, con ropa que les proporciona placer (a ellos) y realza sus atributos físicos. Otra de las situaciones también es que no aparecen en ninguna imagen a pesar de que el cantante está cantando sobre una mujer. Ellos en cambio son representados con vestimentas urbanas y cómodas, no sugerentes, rodeados de objetos de valor, coches, motos, con complementos de lujo y con un enfoque de cámara desde abajo para dar una mayor sensación de superioridad. Todo esto, junto con otros factores, no implica que el objetivo principal de su consumo sea exclusivamente la audiencia masculina, pero sí que la ejecución de las producciones se plantean, en muchas ocasiones no en todas, desde una perspectiva masculina. Además que la vejación pública atada a un ambiente de sexualidad humilla doblemente a la mujer. Por una parte como ser humano se le relega a un segundo puesto poco importante y como segunda humillación encontramos el carácter de explotación sexual que tanta lacra trae a nuestra sociedad.

El tercero, esclarecer si las artistas femeninas del género han roto con la herencia de los patrones de género. En contraposición a lo anterior si se encuentran casos en los que hay equidad y una imagen de lo femenino y de la mujer fuerte y segura, como individuo y no como complemento. Es una imagen de la mujer fuerte, en posición dominante, segura de sí misma y que toma sus propias decisiones como protagonista de la narrativa que la rodea. Podemos verlo claramente en ejemplos como Classy 101, TQG y El Tonto, entre otros. En el caso de Classy 101 se observa que ambos cantantes, además de compartir el mismo estilo de vestimenta, mantienen esa actitud tranquila y dominante durante todo el videoclip. A esto se le añade que Young Miko también usa el recurso de la mujer como complemento en una escena, a pesar de ser ella también mujer, y que admira a la figura femenina por su sensualidad. Con TQG se expone a dos mujeres en actitud segura y dominante, aunque en este caso los outfit usados no dejan de estar dentro de un estilo escueto y tradicionalmente

atribuido a la mujer para potenciar sus atributos físicos. La diferencia, en este caso, residiría en que esa ropa no es usada como reclamo ni como disfrute del hombre. Con respecto a El Tonto encontramos, como en Classy 101, dos cantantes de diferentes géneros. Aunque en este caso si encontramos ciertos patrones de género diferenciados, la actitud de Lola Índigo destaca por estar en equidad de presencia, seguridad y dominación con la de Quevedo. La imagen de la mujer que exhalan estas artistas es de protagonista, no de complemento hacia el protagonista masculino. Dominan la escena a través de gestos, vestimenta y actitudes que son comúnmente vistas en los artistas masculinos. En los videoclips protagonizados por mujeres o que tienen participación de una artista femenina se observa cómo ellas ocupan los mismos espacios que ellos (en los casos en los que sea un cantante de cada género). En estos casos encontramos a mujeres protagonistas en los mismos espacios que los hombres que asumen roles de control y seguridad típicamente masculina. Aunque es cierto que la mujer sigue teniendo un papel secundario en muchos casos pero cuando son la artista principal no se relegan a un segundo plano tan fácilmente. Otro de los objetivos a comprobar era si las artistas femeninas siguen sucumbiendo a los patrones de género establecidos por la sociedad y la industria musical. Efectivamente, y como se ha podido observar, hay una clara repetición de los patrones que ya eran conocidos anteriormente, como los gestos dominantes, la puesta en escena, la vestimenta lujosa, el dinero, coches y ropa urbana ancha. Las mujeres, mayoritariamente, siguen siendo representadas como objetos de valor en cuanto a su atractivo sexual y no tienen voz propia, son personajes secundarios de una trama principalmente masculina. También cabe comentar que, aunque los patrones de género sigan perpetuándose generación tras generación, esta vez han sido usados por las artistas femeninas. En algunos de estos casos encontramos acciones o frases muy propias de los cantantes masculinos como: “las mujeres ya no lloran, las mujeres facturan” (Sesión #53 Shakira y Bizarrap), “To’ los día’ te imagino cómo te debes ver sin ese Valentino, con ese cuerpo asesino, divino, ma” (Classy 101 - Feid y Young Miko), “tú tocándote, yo loca por entrar” (Classy 101 - Feid y Young Miko), etc. Además hacen un uso recurrente de palabras como “bebé”, “baby”, “ma”, “papi”, etc. Otro de los ejemplos que es posible añadir a esta lista es por ejemplo el videoclip de Classy 101 de Feid y Young Miko, en él vemos una

artista femenina en total equidad con su compañero. Hasta tal punto que su outfit es muy similar, las poses y actitudes parecidas, es de los escasos videoclips de artistas mixtos en los que la presencia femenina es igualitaria con ambos artistas. Por el contrario, al resto de artistas femeninas se las aprecia encasilladas dentro de los mismos papeles que se les ha adjudicado siempre. Un vestuario escueto y ajustado para realzar las figuras, en ropa de baño, primeros planos de partes del cuerpo sexualizadas, poses sugerentes, coreografía perfectamente coordinadas y exhibición física. Es obvio que el papel de la mujer como protagonista ha cambiado y ya no se esperan los mismo comportamientos de ellas pero si se ha de tener en cuenta que la situación de mujer protagonista no es la norma y que la imagen generalizada de la mujer que nos proporciona la música popular urbana sigue siendo la de complemento de lo masculino.

El cuarto, confirmar si existe presencia del feminismo en la música popular urbana más escuchada en España. No es posible afirmar la presencia de feminismo en la música popular urbana actual ya que hay que tener en cuenta ciertos factores para conocer la perspectiva femenina que se ofrece en la selección analizada, ya que resulta un tanto ambigua por varios motivos. El motivo por el que la imagen de la mujer proyectada por la música popular urbana es ambigua se debe al mensaje mandado por las canciones más reivindicativas de la lista, TQG y la sesión nº53 de Bizarrap con Shakira. Sus lanzamientos fueron una bocanada de feminismo dentro de la cultura popular actual en España y, aunque son fuente de empoderamiento femenino, la inclusión de ciertas frases son algo contradictorias con el mensaje que manda. Frases como: “a tí te quedé grande y por eso estás con una igualita que tú” (Sesión #53 Shakira y Bizarrap), “me dejaste de vecina a la suegra” (Sesión #53 Shakira y Bizarrap), “tiene nombre de persona buena, claramente no es como suena” (Sesión #53 Shakira y Bizarrap), “cambiaste un ferrari por un twingo, cambiaste un rolex por un casio” (Sesión #53 Shakira y Bizarrap), “vi lo que tu novia me tiró, eso no da ni rabia, yo me río” (TQG - Shakira y Karol G), “que al menos yo te tenía bonito” (TQG - Shakira y Karol G), etc. Con todos estos fragmentos se puede vislumbrar ataques hacia mujeres del entorno del ex al que está dedicada. Aquí falla el principio de sororidad que defiende el feminismo ya que una de las maneras en la que se ataca a la persona a la que va dedicada es a través de las

mujeres que lo rodean. Este ataque contra las mujeres ha sido comúnmente visto en casos en los que se ha humillado a la mujer para hacer daño al hombre, casos de uso diario sería utilizar el insulto "hija/o de puta", se aprecia el ataque a través de una mujer. Con esto confirmamos que aunque hay una presencia notable de empoderamiento y reivindicación femenina, no es posible hablar de feminismo como tal ya que esto resultan ser acciones que van en contra de las bases que construyen el feminismo. El otro de los motivos es que en muchas de las canciones analizadas se ofrece una imagen femenina que da desconfianza, ya que en reiteradas ocasiones vemos como los cantantes añaden fragmentos como estos: "carita de buena, pero ere' mala" (Wanda - Quevedo), "a mí me encanta cuando pone esa cara 'e mala" (Lala - Myke Towers), "está llamando mi atención porque quiere que le haga..." (Lala - Myke Towers), "y ahora e' una niña mala que anda en busca de calor" (El tonto - Lola Índigo y Quevedo), "si no te sirve el amor ¿pa' qué provocas?" (Mercho - Lil Cake y Migrantes), "parece que quieres hacerme daño quizá, echo de menos la forma en la que me matas lento" (Supernova - Saiko), "no te hagas la mala conmigo" (Supernova - Saiko), "pero mi corillo dice que es peligrosa" (Classy 101 - Feid y Young Miko), etc. Todo esto es sólo una muestra de la perspectiva genérica que se proyecta de la mujer, retratándola de mala, poco de fiar, provocadora e incluso mentirosa. Por otro lado también se encuentra una representación femenina infantilizada necesitada del cuidado masculino ya que en canciones como Yandel 150, Columbia, Lala, TQG, El tonto, Supernova, Classy 101, Hey mor, La jumpa, Los del espacio, Where she goes, Arena y sal y Baby Hello es utilizada frecuentemente la palabra bebé o baby. Aquí se refleja el rol de mujer que necesita de un hombre en su vida para protegerla y ampararla, además de infantilizarla.

El quinto, verificar cómo se comportan los patrones de género masculinos. El penúltimo de los objetivos era confirmar cómo se manifiestan los patrones de género para los hombres en la música popular urbana actual en España. Suele ser un patrón bastante claro y fácil de seguir con ciertas incongruencias. La mayoría de los cantantes masculinos aparecen siempre vestidos en ropa urbana casual ancha, con lo cuál ya establece el criterio de moda a lo que se deben ceñir para ser triunfadores, o por lo menos dar imagen de serlo. Una actitud segura acompañada de gestos corporales muy sutiles muestran la apariencia de que tienen el control

de la situación. Uno de los patrones de género masculino que no queda claro es la relación con otros hombres, en muchos de los videoclips vemos camaradería y compañerismo entre ellos, pero en canciones como Wanda hay una constante humillación hacia otro posible pretendiente que el cantante considera competencia. Se crea un ambiente de falsa competición en el que el macho dominante debe dejar al otro en ridículo para poder conseguir a la chica, que es el premio. Muchos de estos comportamientos que se consideran tóxicos para los hombres son imitados por las mujeres, es posible que en busca de una mayor credibilidad de cara al público y a la industria.

El sexto y último, examinar el valor musical y los prejuicios de género atribuidos al reguetón. El interés de este objetivo reside en despojar o confirmar esa serie de prejuicios atribuidos al género del reguetón, prejuicios como: música de poco valor armónico y rítmico, hipersexualización, normalización del consumo del alcohol y drogas así como de la vida nocturna lujosa, etc. A nivel rítmico es de esperar que sea lo más estable posible, es decir que se produzcan las menores variaciones posibles. Pero ha de reconocerse que esto tiene un sentido ya que el propósito último de esta música es bailar y socializar a través de la música y el baile urbano. Con lo cual aunque pueda resultar monótona y repetitiva para según qué oídos, lo cierto es que esto favorece la expresión corporal. A nivel armónico ocurre algo similar ya que al tratarse de un producto creado para ser consumido es beneficioso que sea fácil y rápido de aprender. Esto como consecuencia puede darnos la sensación de reincidir en la repetición armónica constantemente pero no deja de tener una estructura armónica establecida y clara como cualquier género musical culto o popular. Además de que se hace uso de acordes tanto mayores como menores al margen del modo de la tonalidad. Es decir, la mayor de las canciones analizadas utilizan tonalidad en modo menor, pero al escuchar la canción resultante no tiene la sonoridad que cabría esperar de una obra en modo menor, esto se debe a que hacen uso de acordes tanto perfectos mayores como perfectos menores, disminuidos y aumentados, así como añadiendo acordes de cuatriada. Esto demuestra que aunque se de por hecho que el reguetón es pobre armónicamente no implica que sea así ya que hace uso de diferentes tipo de acordes para dar color y variedad, aunque sea en un porcentaje menor al acostumbrado en la música culta. En cuanto a la hipersexualización y

la normalización del ocio nocturno, con todo lo que conlleva, no se puede olvidar que, aunque se esté hablando de música, en primera instancia es un producto que se vende y se consume. Aún así, este género ha sido partícipe de cierta normalización sexual al promover la visibilidad de la sexualidad como algo normativo y romper con el puritanismo, pudor y vergüenza tradicionalmente ligado a cualquier tema sexual. En este aspecto es un avance a nivel social el poder normalizar la sexualidad de cualquier manera, aunque eso no quita que el producto final tenga aspectos cuestionables como el papel de la mujer o los comportamientos masculinos tóxicos. A pesar de esta pequeña lacra, el reguetón ha supuesto una revolución y estandarización de una sexualidad abierta.

En general, los patrones de género están presentes en la música popular urbana actual de España. Son mensajes sutiles e indirectos en los que se da una falsa sensación de igualdad o de mayor presencia de la mujer, pero que en realidad siguen perpetuando los patrones de género que hemos heredado de una historia patriarcal. En ningún momento se expone que la mujer es un objeto sexual, pero constantemente se habla de ella como si lo fuera o se exhibe de manera muy explícita. Lo mismo ocurre con muchas de las prendas usadas, aunque en un primer momento se pueda pensar que son mujeres libres que usan la ropa que desean en realidad no dejan de sucumbir a los patrones de género estéticos establecidos por el patriarcado como son: ropa ajustada al cuerpo, de corta longitud, bikinis, ropa de playa, colores claros, etc. Todo esto son indicadores de una igualdad que no es real ya que ellos, generalmente, aparecen mucho más tapados en poses dominantes y con complementos de lujo. No se percibe el mismo halo de sensualidad que se espera de ellos, por lo menos si aparecen en un segundo plano.

De los objetivos originales surgieron otros relacionados con el tema como conocer el nivel de cambio con el que se muestran los patrones de género en décadas anteriores. Pero debido a la extensión y al carácter del trabajo no es posible plantearlo pero sí que este estudio sirva como germen para futuras investigaciones relacionadas con el tema.

BIBLIOGRAFÍA

AMORÓS, Celia y MIGUEL ÁLVAREZ, Ana de. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo 1*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2020. ISBN 978-84-17893-42-2

BRETT, Philip, WOOD, Elizabeth y THOMAS, Gary C. *Queering the Pitch*. 0 ed. [s. l.]: Routledge, 1 febrero 2013. [Consulta: 19 octubre 2023]. ISBN 978-1-135-86382-1. DOI 10.4324/9780203944189

CAMERON, Deborah y ENGUX TERCERO, María. *Feminismo*. [s. l.]: [s. n.], 2019. El libro de bolsillo. Ciencias sociales. ISBN 978-84-9181-524-2

CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Champaign: University of Illinois Press, 2000. [Consulta: 20 junio 2024]. Book collections on Project MUSE. ISBN 978-0-252-05682-6. Disponible en: <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=31176161>

CUSICK, Suzanne G. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music* [en línea]. Perspectives of New Music, 1994, Vol. 32, n.º 1, p. 8-27. [Consulta: 29 noviembre 2022]. DOI 10.2307/833149

DAENEKINDT, Stijn y SCHAAP, Julian. Using word embedding models to capture changing media discourses: a study on the role of legitimacy, gender and genre in 24,000 music reviews, 1999–2021. *Journal of Computational Social Science* [en línea]. Noviembre 2022, Vol. 5, n.º 2, p. 1615-1636. [Consulta: 14 enero 2025]. DOI 10.1007/s42001-022-00182-8

EDUARDO VIÑUELA. La subversión de los roles de género en la música popular: Mónica Naranjo como artista inapropiada/ble. *TRANS-Revista Transcultural de Música*. Septiembre 2011

EDUARDO VIÑUELA y LAURA VIÑUELA. Género y cultura popular: estudios culturales I. En: *Genero y cultura popular: estudios culturales I*. 1a. ed. Bellaterra, Barcelona: Edicions UAB, 2008. Discursos (Barcelona). ISBN 978-84-490-2540-2

EPDS-DARLING, Avriel, BOUYER, Romain Takeo y CRAMER, Henriette. *ARTIST GENDER REPRESENTATION IN MUSIC STREAMING*. [s. f.]

GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001. Colección Pedagogía / Ediciones Morata. ISBN 978-84-7112-454-8

LAFUENTE, Isaías y PÉREZ GARCÍA, Helena. *Clara Victoria: el debate sobre el sufragio femenino que cambió la historia*. Barcelona: Planeta, 2023. Booket Historia (Planeta). ISBN 978-84-08-26814-7

LOMAX, Alan. Estructura de la canción y estructura social. En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. 2ª ed., Reimp. Madrid: Trotta, 2018. Colección Estructuras y procesos. Serie Antropología. ISBN 978-84-8164-474-6

LÓPEZ, Pilar Ramos. *Feminismo y música: Introducción crítica*. [s.l.]: Narcea Ediciones, 12 marzo 2003. ISBN 978-84-277-1419-9. Google-Books-ID: HjHiIytdjS0C

MAFFÍA, Diana. *CONTRA LAS DICOTOMÍAS: FEMINISMO Y EPISTEMOLOGÍA CRÍTICA*. [s.f.]

MÁRQUEZ PADORNO, Margarita. Las olas del feminismo, una periodización irreconciliable con la Historia. *Historia y Comunicación Social* [en línea]. Noviembre 2022, Vol. 27, n.º 2, p. 381-387. [Consulta: 6 marzo 2023]. DOI 10.5209/hics.84385

MURILLO, Clotilde Benavides. *LOS ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN LOS VIDEOS MUSICALES DEL GÉNERO REGGAETON: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO*. [s. f.], n.º 20

NASH, Mary y ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Ana Isabel. *Seneca Falls: un siglo y medio del Movimiento Internacional de Mujeres y la lucha por el sufragio femenino en España*. Asturias: Consejería de Educación y Cultura, 2002

RAMOS LÓPEZ, Pilar. *Femismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003. ISBN 978 84 277 1419 9

ROMERO, Hernández. *Músicas populares urbanas, relaciones de género y persistencia de prejuicios. Análisis de la comprensión de seis canciones por jóvenes españoles y brasileños*. 2013

SUÁREZ, Laura Viñuela. *LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES DE GÉNERO EN LA MÚSICA POPULAR*. [s. f.]

TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music* [en línea]. Enero 1982, Vol. 2, p.37-67. [Consulta: 20 junio 2024]. DOI 10.1017/S0261143000001227

TORRES-TOUKOUMIDIS, Angel, QUEZADA, Cristian Orlando Coronel, PONTÓN, Jenny y MARÍN-GUTIÉRREZ, Isidro. Computational Analysis of Latin Music Songs Through Tokenization. Case of Female Artists and Reggaeton. En: LÓPEZ-LÓPEZ, Paulo Carlos, BARREDO, Daniel, TORRES-TOUKOUMIDIS, Ángel, DE-SANTIS, Andrea y AVILÉS, Óscar (dir.), *Communication and Applied Technologies*. Vol. 318 [en línea]. Singapore: Springer Nature Singapore, 2023, p. 527-535. [Consulta: 14 enero 2025]. Smart

Lorena Rodríguez Andreu

Innovation, Systems and Technologies. ISBN 978-981-19634-6-9. DOI 10.1007/978-981-19-6347-6_47

WANG, Yixue y HORVÁT, Emőke-Ágnes. Gender Differences in the Global Music Industry: Evidence from MusicBrainz and The Echo Nest. *Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media* [en línea]. Julio 2019, Vol. 13, p. 517-526. [Consulta: 14 enero 2025]. DOI 10.1609/icwsm.v13i01.3249

Feminine endings: music, gender, and sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. ACLS Humanities E-Book. ISBN 978-0-8166-4189-5

Historia del feminismo: la revolución de las mujeres : de la Ilustración a la globalización. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2024. Mayor. ISBN 978-84-13-52903-5

La gran historia del feminismo: de la antigüedad hasta nuestros días. Primera edición: febrero de 2020. Madrid: La Esfera de los Libros, 2020. ISBN 978-84-9164-742-3

Top Canciones 2023 España. En: *Spotify* [en línea]. [s. f.]. [Consulta: 16 noviembre 2023]. Disponible en: <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DXdo9iIZiH7LB>

APÉNDICE DOCUMENTAL 1

Tabla 1: Características básicas de cada una de las canciones analizadas. Género R: reguetón; E: electrop; TR: trap; EN: electrónica. Organización vocal: el número indica el número de solistas 1: solista; 2: duo; 8: conjunto vocal de 8 cantantes. Acompañamiento s: simple; a: abundante. Temática l: ligar; s: sexo; d: desamor/engaño; ef: empoderamiento femenino; em: empoderamiento masculino; fiesta: f. Gama cromática n: negro; b: blanco; g: gris; c: cálida; f: fría; v: variada. En las demás filas: aa: activa; ao: activo; pa: pasiva; po: pasivo; s: sí; n:no. Acorde Mayor: V; acorde menor: v. Acorde (): no siempre aparece; acorde6: 1a inversión;. Modos j:jónico; d: dórico; f: frigio; l;lidio; M:mixolidio; e:eólico; lo: locrio.

	Clavaio	Chanel Abraham	B	3:26
	Baby Hello	Raux Alejandro	E ⁵²	4:12
	Arena Y Sal	Omar Montes Saiko, Tunvao	R	2:55
	Where She Goes	Bad Bunny	EN	3:52
	Rara Vez	Taiu Milo J	R	2:16
	Los Del Espacio	Lit Killah, Tiago PZK,	R ⁵¹	5:40
	La Jumba	Arcángel Bad Bunny	E	4:12
	Hey Mor	Ozuna, Feid	R	3:36
	Classy 101	Feid Young Milko	TR	3:15
	Supernova	Saiko	E	3:11
	Mercho	Lil Cake Migrantes	R ⁵⁰	2:41
	El Tonto	Lola Índigo Quevedo	R	3:17
	TQG	Karol G Shakira	R	3:18
	Wanda	Quevedo	R	3:00
	Punto G	Quevedo	R	2:17
	Lala	Myke Towers	R	3:17
	#53 Shakira Bzrp	Shakira Bizarrad	E ⁴⁹	3:33
	Columbia	Quevedo	R	3:06
	Yandel 150	Yandel Feid	R	3:37
	La Playa Del Inglés	Quevedo Myke Towers	R	3:48

⁴⁹ E y, además, EDM, synthwave, disco

⁵⁰ R y, además, cumbia argentina

⁵¹ R y, además, trap, electrónica (EN)

⁵² E, y además,, latin house

28/04/2023		2	s	10+	f	La e	IV-III-I-I	d	n	n	n	ao	ao
23/06/2023		1	a	5-8	f	Sol# f	vii-i-ii-i-(III)-(vii)	s	n/f	s	s	ao	ao
19/06/2023		2	s	5-8	f	fa m	I-VII-I-IV-VI	s/l	c/n	s	n	ao	po
18/05/2023		1	s	5-8	mf	Mi f	vii-iv-III-i	s	c	n	s	ao	ao
09/02/2023		1	s	5-8	mf	do d	IV-1-V-V7	a	b	n	n	ao	ao
01/06/2023		8	s	10+	f	Re j	III(7)-v- (V7)-IV(7)-I(7)	f/l	v	s	n	ao	ao
02/02/2023		2	s	3-5	f	do e	I-IIB7-IIB-1-VI-V-V-VIIB-VIB-	em	n/b	n	s	ao	ao
13/10/2022		2	s	10+	mf	Mi j	vi-V-IV-I	s	v	s	s	ao	ao
31/03/2023		2	s	5-8	mp	Fa# m	VII-v-ii-I	s/l	n/g	s	n	ao	ao
19/04/2023		1	a	5-8	f	La m	VI-iv-I-vii	d	f/n	n	s	po	po
15/12/2022		2	a	3-5	f	La m	ii-I-ii-I-VII-I	f/l/s	b/n	s	s	ao	po
14/04/2023		2	s	5-8	f	Sol m	v-VII-ii-I-IV6-v-VII-ii-I-IV6-	d	c	n	s	ao	po
24/02/2023		2	s	3-5	mp	si e	i-V7-iv-i	d	f/c	n	s	ao	po
20/01/2023		1	s	3-5	f	sol e	i-VI-V-(iv)	l	c	n	n	ao	ao
4/11/2022		1	s	5-8	f	Fa#d	VI-iv-i-VII	s	n	s	s	ao	ao
27/07/2023		1	s	3-5	f	Fa# j	IV(7)-I(7)-V(7)-vi-iii	l/s	f/b	n	s	ao	ao
11/01/2023		1	a	10+	f	Re e	i-III-VI-iv	d/ef	f	n	n	aa	aa
07/07/2023		1	s	5-8	f	Re e	VI-iv-i-III	l/s	n/g	n	s	ao	ao
20/12/2022		2	s	5-8	f	Fa# d	i-VI-VII-v	l	c	s	n	aa	aa
15/2/2022		2	s	5-8	mp mf	Sol e	i-VII-iv	l	b	n	s	ao	ao

Desnudos	n	s	s	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	s	s	s	n
Coches	n	s	s	n	n	n	n	n	s	s	n	s	s	n	s	n	s	n	n	n
Palabras de control	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	s	n	n	n	n
Coreografía	n	n	n	n	n	n	n	s	s	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	s
Partes sexualizadas	n	s	n	n	n	s	n	n	n	s	n	s	s	s	s	n	s	s	s	n
Palabra cuerpo	n	s	n	n	n	n	n	n	n	n	n	s	n	n	s	n	n	n	s	n
Malsonantes Insultos	n	s	n	n	n	n	s	s	s	n	n	s	s	s	s	n	n	n	s	n
Mami/Mamá	n	s	n	n	s	n	s	n	n	s	n	s	s	s	s	n	s	n	n	n
Papi/Papá	n	n	n	n	n	n	s	s	n	n	n	n	n	s	n	n	n	n	n	n
Mención a armas	n	s	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n
Baby/Bebé	n	s	s	n	s	n	n	s	s	n	s	s	s	s	s	n	s	s	s	n
Mención adrogas	s	s	n	n	n	n	n	n	n	s	n	n	s	n	s	n	n	n	s	n
Mención a coches	n	n	n	s	s	n	s	n	n	s	n	n	s	n	n	n	n	n	s	n
Palabra perreo	s	s	n	n	n	s	s	n	s	n	n	n	s	n	n	n	n	n	n	n
Autotune	n	s	n	n	n	n	n	n	s	s	s	s	s	n	s	n	n	s	s	s
Palabras racializadas	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	n	s	s	n	n	s	n

APÉNDICE DOCUMENTAL 2

INFORMACIÓN BÁSICA SOBRE LOS CANTANTES MENCIONADOS

Quevedo

Canción: La playa del Inglés, Columbia, Punto G, Wanda, El tonto.

Nombre real: Pedro Luis Domínguez Quevedo

Fecha de nacimiento: 7-12-2001

Lugar de nacimiento: España

Género musical: Reguetón

Sexo: Masculino

Años en activo: 2020 – actualidad

Myke Towers

Canción: La playa del Inglés, Lala.

Nombre real: Michael Anthony Torres Monge

Fecha de nacimiento: 15-1-1994

Lugar de nacimiento: San Juan (Puerto Rico)

Género musical: masculinos

Años en activo: 2013 – actualidad

Yandel

Canción: Yandel 150.

Nombre real: Llanddel Veguilla Malavé

Fecha de nacimiento: 14-1-1977

Lugar de nacimiento: Cayey (Puerto rico)

Género musical: Reguetón

Sexo: Masculino

Años en activo: 1991 – actualidad

Feid

Canción: Yandel 150, Classy 101, Hey Mor.

Nombre real: Salomón Villada Hoyos

Fecha de nacimiento: 19-8-1992

Lugar de nacimiento: Medellín (Colombia)

Género musical: Reguetón

Sexo: Masculino

Años en activo: 2010 – actualidad

Shakira

Canción: BZRP MUSIC SESSION #53, TQG.

Nombre real: Shakira Isabel Mebarad Ripoll

Fecha de nacimiento: 2-2-1977

Lugar de nacimiento: Barranquilla (Colombia)

Género musical: Pop

Sexo: Femenino

Años en activo: 1990 – actualidad

Karol G

Canción: TQG.

Nombre real: Carolina Giraldo Navarro

Fecha de nacimiento: 14-2-1991

Lugar de nacimiento: Medellín (Colombia)

Género musical: Reguetón/Pop

Sexo: Femenino

Años en activo: 2007 – actualidad

Lola Índigo

Canción: El tonto.

Fecha de nacimiento: 1-4-1992

Lugar de nacimiento: España

Género musical: Reguetón/ Pop

Sexo: Femenino

Años en activo: 2017 – actualidad

Lil Cake

Canción: Mercho

Nombre real: Valentino Laborde

Fecha de nacimiento: 14-9-2003

Lugar de nacimiento: Argentina

Género musical: Trap

Sexo: Masculino

Años en activo: 2020 – actualidad

Migrantes

Canción: Mercho.

Nombre real: Facundo García y Nicolás Valdi

Fecha de nacimiento: 21-9-1999 y 23-7-1995

Lugar de nacimiento: Argentina

Género musical: Cumbia

Sexo: Masculino

Años en activo: 2016 – actualidad

Saiko

Canción: Supernova, Arena y sal.

Nombre real: Miguel Cantos Gómez

Fecha de nacimiento: 25-5-2002

Lugar de nacimiento: España

Género musical: Reguetón

Sexo: Masculino

Años en activo: 2020 – actualidad

Young Miko

Canción: Classy 101

Nombre real: María Victoria Ramírez de Arellano

Fecha de nacimiento: 8-11-1997

Lugar de nacimiento: Añasco (Puerto Rico)

Género musical: Trap

Sexo: Femenino

Años en activo: 2018 – actualidad

Ozuna

Canción: Hey mor.

Nombre real: Juan Carlos Ozuna Rosado

Fecha de nacimiento: 13-3-1992

Lugar de nacimiento: San Juan (Puerto Rico)

Género musical: Reguetón

Sexo: Masculino

Años en activo: 2012 – actualidad

Arcángel

Canción: La jumpa.

Nombre real: Austin Agustín Santos

Fecha de nacimiento: 23-12-1985

Lugar de nacimiento: Nueva York (EE.UU.)

Género musical: Reguetón

Sexo: Masculino

Años en activo: 2004 – actualidad

Bad Bunny

Canción: La jumpa, where she goes.

Nombre real: Benito Antonio Martínez Ocasio

Fecha de nacimiento: 10-3-1994

Lugar de nacimiento: Bayamón (Puerto Rico)

Género musical: Reguetón

Sexo: Masculino

Años en activo: 2013 – actualidad

Lit Killah

Canción: Los del espacio.

Nombre real: Mauro Román Monzón

Fecha de nacimiento: 4-10-1999

Lugar de nacimiento: Argentina

Género musical: Reguetón

Sexo: Masculino

Años en activo: 2006 – actualidad

Tiago Pzk

Canción: Los del espacio.

Nombre real: Tiago Uriel Pacheco Lezcano

Fecha de nacimiento: 3-7-2001

Lugar de nacimiento: Argentina

Género musical: Reguetón

Sexo: Masculino

Años en activo: 2018 – actualidad

María Becerra

Canción: Los del espacio.

Nombre real: María de los Ángeles Becerra

Fecha de nacimiento: 12-2-2000

Lugar de nacimiento: Argentina

Género musical: Pop

Sexo: Femenino

Años en activo: 2015 – actualidad

Duki

Canción: Los del espacio.

Nombre real: Mauro Ezequiel Lombardo Quiroga

Fecha de nacimiento: 24-6-1996

Lugar de nacimiento: Argentina

Género musical: Trap

Sexo: Masculino

Años en activo: 2016 – actualidad

Emilia

Canción: Los del espacio.

Nombre real: María Emilia Mernes

Fecha de nacimiento: 29-10-1996

Lugar de nacimiento: Argentina

Género musical: Pop

Sexo: Femenino

Años en activo: 2016 – actualidad

Rusherking

Canción: Los del espacio.

Nombre real: Thomar Nicolás Tobar

Fecha de nacimiento: 20-5-2000

Lugar de nacimiento: Argentina

Género musical: Trap

Sexo: Masculino

Años en activo: 2018 – actualidad

Big One

Canción: Los del espacio.

Nombre real: Daniel Ismael Real

Fecha de nacimiento: 22-1-1993

Lugar de nacimiento: Argentina

Género musical: Trap

Sexo: Masculino

Años en activo: 2009 – actualidad

FMK

Canción: Los del espacio.

Nombre real: Enzo Sauthier

Fecha de nacimiento: ?-?- 2000

Lugar de nacimiento: Argentina

Género musical: Trap

Sexo: masculino

Años en activo: 2018 – actualidad

Milo J

Canción: Rara vez

Nombre real: Camilo Joaquín Villarruel

Fecha de nacimiento: 25-10-2006

Lugar de nacimiento: Morón (Argentina)

Género musical: R&B Latino

Sexo: Masculino

Años en activo: 2021 – actualidad

Omar Montes

Canción: Arena y Sal.

Nombre real: Omar Ismael Montes Moreno

Fecha de nacimiento: 22-6-1988

Lugar de nacimiento: España

Género musical: Reguetón

Sexo: Masculino

Años en activo: 2015 – actualidad

Rauw Alejandro

Canción: Baby hello.

Nombre real: Raúl Alejandro Ocasio Ruiz

Fecha de nacimiento: 10-1-1993

Lugar de nacimiento: San Juan (Puerto Rico)

Género musical: Reguetón

Sexo: Masculino

Años en activo: 2014 – actualidad

Chanel

Canción: Clavaito.

Nombre real: Chanel de la Mercedes Terrero Martínez

Fecha de nacimiento: 28-7-1991

Lugar de nacimiento: La Habana (Cuba)

Género musical: Pop latino

Sexo: Femenino

Años en activo: 2010 – actualidad

Abraham Mateo

Canción: Clavaito.

Nombre real: Abraham Mateo Chamorro

Fecha de nacimiento: 25-8-1998

Lugar de nacimiento: España

Género musical: Pop

Sexo: Masculino

Años en activo: 2009 - actualidad

APÉNDICE DOCUMENTAL 3

TABLAS DE CONTINGENCIA

Culo/Género	Reguetón	Electropop/el electrónica	Trap	Bachata	Total
sí	6	1	0	0	7
no	7	4	1	1	13
	13	5	1	1	20

Cantante femenina/Género	Reguetón	Electropop/el electrónica	Trap	Bachata	
sí	3	1	1	1	6
no	10	4	0	0	14
	13	5	1	1	20

Desnudos/Género	Reguetón	Electropo/electrónica	Trap	Bachata	Total
Si	3	2	0	0	5
No	10	3	1	1	15
Total	13	5	1	1	

Coches/Género	Reguetón	Electropop/El electrónica	Trap	Bachata	Total

Si	6	1	1	0	8
No	7	4	0	1	12
Total	13	5	1	1	

Palabras de Control/Género	Reguetón	Electropo/Electrónica	Trap	Bachata	Total
Si	1	0	0	0	1
No	12	5	1	1	19
Total	13	5	1	1	

Coreografía/Género	Reguetón	Electropop/Electrónica	Trap	Bachata	Total
Si	2	0	0	1	3
No	11	5	1	0	17
Total	13	5	1	1	

Partes sexualizadas/Género	Reguetón	Electropop/Electrónica	Trap	Bachata	Total
Si	6	3	1	0	10
No	7	2	0	1	10
Total	13	5	1	1	

Partes sexualizadas/Género	Reguetón	Electropop/Eléctronica	Trap	Bachata	Total
Si	6	3	1	0	10
No	7	2	0	1	10
Total	13	5	1	1	

P. CUERPO/Género	Reguetón	Electropop/Eléctronica	Trap	Bachata	Total
Si	2	1	1	0	4
No	11	4	0	1	16
Total	13	5	1	1	

Palabrotas/Género	Reguetón	Electropop/Eléctronica	Trap	Bachata	Total
Si	6	2	1	0	9
No	7	3	0	1	11
Total	13	5	1	1	

P.MAMÁ O MAMI/Género	Reguetón	Electropop/Eléctronica	Trap	Bachata	Total

Si	6	2	1	0	9
No	7	3	0	1	11
Total	13	5	1	1	

P.PAPÁ O PAPI/Género	Reguetón	Electropop/El electrónica	Trap	Bachata	Total
Si	2	1	0	0	3
No	11	4	1	1	17
Total	13	5	1	1	

Armas/Género	Reguetón	Electropop/El electrónica	Trap	Bachata	Total
Si	1	0	0	0	1
No	12	5	1	1	19
Total	13	5	1	1	

P.BABY O BEBÉ/Género	Reguetón	Electropop/El electrónica	Trap	Bachata	Total
Si	8	4	1	0	13
No	5	1	0	1	7
Total	13	5	1	1	

Drogas/Género	Reguetón	Electropop/El ectrónica	Trap	Bachata	Total
Si	5	1	0	0	6
No	8	4	1	1	14
Total	13	5	1	1	

P.COCHES/Gén ero	Reguetón	Electropop/El ectrónica	Trap	Bachata	Total
Si	4	2	0	0	6
No	9	3	1	1	14
Total	13	5	1	1	

P.PERREO/Gén ero	Reguetón	Electropop/El ectrónica	Trap	Bachata	Total
Si	6	0	0	0	6
No	7	5	1	1	14
Total	13	5	1	1	

Autotune/Géner o	Reguetón	Electropop/El ectrónica	Trap	Bachata	Total

Si	6	2	1	1	10
No	7	3	0	0	10
Total	13	5	1	1	

P. Racializadas/Género	Reguetón	Electropop/El ectrónica	Trap	Bachata	Total
Si	2	1	0	0	3
No	11	4	1	1	17
Total	13	5	1	1	

Gama cromática/Género	Reguetón	Electropop/El ectrónica	Trap	Bachata	Total
Negro/Gris	2	2	1	1	6
Fría	2	2	0	0	4
Cálida	4	1	0	0	5
Blanco	3	0	0	0	3
Variada	2	0	0	0	2
Total	13	5	1	1	

Volumen/Género	Reguetón	Electropop/El ectrónica	Trap	Bachata	Total

P	0	0	0	0	0
MP/MF	4	2	1		7
F	9	3	0	1	13
FF	0	0	0	0	0
Total	13	5	1	1	

Ámbito/Género	Reguetón	Electropop/El ectrónica	Trap	Bachata	Total
1-2	0	0	0	0	0
3-5	4	1	0	0	5
5-8	7	3	1	0	11
10+	2	1	0	1	4
16+	0	0	0	0	0
Total	13	5	1	1	

Tipo org vocal/Género	Reguetón	Electropop/El ectrónica	Trap	Bachata	Total
Monodía	8	5	1	1	15
Unísono	3	0	0	0	3
Heterofonía	0	0	0	0	0
Polifonía	2	0	0	0	2
Total	13	5	1	1	

Acompañamiento/ Género	Reguetón	Electropop/El ectrónica	Trap	Bachata	Total
Simple	12	2	1	1	16
Abundante	1	3	0	0	4
Instrumental solo	0	0	0	0	0

Org. Vocal/Género	Reguetón	Electropop/El ectrónica	Trap	Bachata	Total
Solista	5	4	0	0	9
Solista + coro	0	0	0	0	0
Dúo	7	1	1	1	10
Duo + coro	0	0	0	0	0
Conjunto vocal	1	0	0	0	1
Total	13	5	1	1	