



TRABAJO FIN DE GRADO – GRADO EN CRIMINOLOGÍA

**Entre Ritmos y Golpes: Melodías que educan
en violencia**
**Estudio de los Roles de género y Violencia
contra la Mujer en la Música de la Aduldez
Emergente en la España actual**

**Autora del TFG:
Claudia Catalá Núñez**

Tutora del TFG:
María Ángeles Casabo Ortí

UNIVERSIDAD EUROPEA DE VALENCIA
2024/2025

Claudia Catalá Núñez

**Entre Ritmos y Golpes: Melodías que educan
en violencia**

**Estudio de los Roles de género y Violencia
contra la Mujer en la Música de la Adulthood
Emergente en la España actual**

UNIVERSIDAD EUROPEA
Facultad de Ciencias Sociales
Grado en Criminología

Tutora: María Ángeles Casabo Ortí

Valencia, a 5 de julio de 2025

DEDICATORIA

A mi padre y a mi madre

AGRADECIMIENTOS

Especial agradecimiento a mis padres, por esforzarse cada día para darme siempre lo mejor. A mi hermana. Gracias.

A Gabriel Simón Carrasco, por ser mi apoyo incondicional en este camino.

A mis profesores, por transmitirme a lo largo de estos cuatro años, su pasión por la Criminología.

Resumen

El presente Trabajo de Fin de Grado estudia los roles de género y la violencia contra la mujer en la música consumida por los adultos emergentes en la España actual. En primer lugar, se propone un marco teórico que contextualiza la problemática desde un enfoque de género y sociocultural. En segundo lugar, se detalla la metodología utilizada, basada en un análisis cualitativo de contenido con una muestra de 32 canciones extraídas de la *playlist* “Top 50 España” de *Spotify*, del mes de mayo de 2025. En tercer lugar, se analizan los tipos y las manifestaciones de violencia presente en los textos, así como las diferencias en función del origen geográfico y el sexo de los intérpretes, además de la coocurrencia entre las distintas violencias. En cuarto lugar, se discuten los resultados con los postulados teóricos, destacando la función de socialización de la música durante la adultez emergente. Se concluye que los textos musicales refuerzan roles de género y contribuyen a reproducir y legitimar simbólicamente la violencia contra la mujer, evidenciando la relevancia de la criminología cultural en el análisis de la música como manifestación cultural y escenario de normalización de la violencia contra la mujer.

Palabras clave: Música popular, violencia contra la mujer, roles de género, adultez emergente, criminología cultural.

Abstract

This Finale Degree Project examines gender roles and violence against women in the music consumed by emerging adults in contemporary Spain. First, a theoretical framework is proposed, contextualizing the problem from a gender and sociocultural perspective. Secondly, the methodology used is detailed, based on a qualitative content analysis of a sample of 32 songs taken from Spotify's "Top 50 Spain" playlist for the month of May 2025. Third, the types and manifestations of violence present in the texts are analysed, as well as the differences based on the geographical origin and sex interpreters and the co-occurrence between the different types of violence. Fourth, the results are discussed in relation to theoretical framework, highlighting the socialization function of music during emerging adulthood. It is concluded that musical texts reinforce gender roles and contribute to reproducing and symbolically legitimizing violence against women, emphasizing the relevance of cultural criminology in the analysis of music as a cultural manifestation and a scene for the normalization of violence against women.

Keywords: Popular music, violence against women, gender roles, emerging adulthood, cultural criminology.

ÍNDICE GENERAL

1. INTRODUCCIÓN	09
1.1 Problema de investigación	09
1.2 Objetivos	09
1.2.1 Objetivo general	09
1.2.2 Objetivos específicos	09
1.3 Justificación del tema	10
2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	11
2.1 Introducción al concepto de violencia contra la mujer	11
2.1.1 Según la Legislación Española	11
2.2 Aproximación al concepto de adultez emergente	12
2.2.1 Características	12
2.2.2 Procesos de cambio	13
2.2.3 Construcción de la identidad	13
2.2.4 Desarrollo de la madurez	14
2.2.5 Vínculos de Pareja	14
2.2.6 El género y su influencia en la identidad: la identidad de género	15
2.3 Estereotipos y roles de género	16
2.3.1 Definición	16
2.3.2 Distinciones entre hombres y mujeres	16
2.3.3 Persistencia de las creencias sobre las diferencias de género	17
2.3.4 Impacto en las relaciones románticas	18
2.4 Manifestaciones culturales en la época contemporánea: la música como reflejo de la adultez emergente	19
2.5 Violencia en la pareja	21
2.5.1 Concepto	21
2.5.2 Características	22
2.5.3 Clasificación	22
2.6 Las perspectivas de género en la explicación de la violencia contra la mujer	23
2.7 Manifestaciones culturales desde la Criminología Cultural	29
3. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN Y FORMULACIÓN DE HIPÓTESIS	32

4. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	34
4.1 Metodología empleada	34
4.2 Consideraciones éticas	38
5. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS	38
5.1 Análisis de los tipos de violencia contra la mujer en las canciones	38
5.2 Análisis de las distintas manifestaciones de violencia contra la mujer en las canciones	40
5.3 Análisis de los tipos y manifestaciones de violencia contra la mujer según la canción	50
5.4 Análisis del tipo de violencia contra la mujer según el sexo y origen geográfico de los intérpretes	53
5.5 Análisis de la coocurrencia de los tipos de violencia contra la mujer en las canciones analizadas	57
6. DISCUSIÓN	59
6.1 Validación de las hipótesis	70
7. CONCLUSIONES	71
7.1 Amplitud y limitaciones de la investigación	73
7.2 Futuras líneas de investigación	74
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
9. ANEXOS	81

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Problema de investigación

La violencia contra la mujer es un fenómeno social integrado en estructuras de discriminación y desigualdad propias de culturas patriarcales, las cuales históricamente han otorgado mayor poder a los hombres (Abreu, 2006). Pese a los avances legales y sociales de las últimas décadas, esta problemática se mantiene, manifestándose tanto de manera extrema como sutil o normalizada, obstaculizando su detección.

Una de estas manifestaciones sutiles, es la música. Como reflejo cultural que conforma realidades y tradiciones sociales, la música ejerce un papel crucial en la difusión y naturalización de patrones cognitivos y conductuales que perpetúan y legitiman la violencia contra la mujer (Escobar-Fuentes, 2022). Por ello, analizar cómo esta violencia se manifiesta en las letras musicales consumidas por los adultos emergentes resulta crucial para entender su influencia cultural y cómo esto puede dificultar su detección y el desarrollo de relaciones más igualitarias y respetuosas.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo General

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo general estudiar las manifestaciones de violencia contra la mujer en la música consumida por adultos emergentes en la España actual, identificando y analizando los diferentes tipos y manifestaciones presentes en las canciones y explorando cómo estas contribuyen a la perpetuación de los roles de género y las desigualdades de poder entre hombres y mujeres.

1.2.2 Objetivos Específicos

Para dar un cumplimiento al objetivo general, se plantean los siguientes objetivos específicos:

1. Identificar y diferenciar los tipos de violencia contra la mujer, así como sus diversas manifestaciones en las letras musicales consumidas por los adultos emergentes.
2. Evaluar y analizar la frecuencia y las posibles combinaciones de las formas de violencia contra la mujer en las canciones, con el fin de esclarecer patrones discursivos recurrentes.

3. Considerar la relación entre las propiedades sociodemográficas y el sexo de los intérpretes en la manera en que representan la violencia contra la mujer en sus producciones musicales.
4. Explorar cómo las letras musicales pueden reforzar, reproducir o perpetuar los roles de género y las estructuras simbólicas de dominación sobre la mujer.
5. Examinar de manera crítica y reflexiva la posible influencia de los contenidos musicales en la construcción de imaginarios y percepciones sociales durante la etapa de la adultez emergente, especialmente en la normalización de la violencia contra la mujer.

1.3 Justificación del tema

Partiendo desde una visión personal, este trabajo es de especial relevancia para mí, primero, como mujer, segundo, como adulta emergente y tercero, como parte de una generación que consume diariamente contenido musical. Resulta necesario adoptar una posición crítica contra estos contenidos que denigran a la mujer, bajo el disfraz de “entretenimiento” o “diversión”. Esta preocupación no sólo proviene de una inquietud académica, sino de una inquietud real sobre el impacto que la música puede tener en la percepción y en la vivencia de la violencia contra la mujer por parte de los jóvenes.

Desde una visión social, se persigue dar visibilidad a la música como herramienta de perpetuación de violencia sutil o invisibilizada. No basta con luchar contra la violencia explícita y visible si no se cuestiona sobre las bases que sustentan los discursos violentos contra la mujer. El análisis de las letras de las canciones da lugar a la reflexión sobre las narrativas culturales y su incidencia en el moldeamiento de la percepción social sobre las relaciones entre mujeres y hombres.

Finalmente, desde una visión criminológica, es indispensable entender la violencia contra la mujer no únicamente desde un enfoque delictivo, sino desde todos aquellos enfoques que la reproduzcan y la perpetúen, como puede ser la cultura. En este contexto, la música es un objeto de estudio clave en la comprensión de la construcción cultural sobre la mujer. Dando visibilidad a los tipos de violencia contra la mujer y sus manifestaciones en las letras musicales, se contribuye a generar una conciencia social y a promover actitudes de rechazo social ante estos mensajes perpetuadores de la desigualdad entre hombres y mujeres.

2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

2.1 Introducción al concepto de violencia contra la mujer

El sistema patriarcal se perpetúa y se retroalimenta mediante distintas formas de violencia que mantienen y refuerzan las jerarquías de poder de los hombres sobre las mujeres. En este sentido, Corsi (2010) define la violencia contra la mujer como una violencia de tipo estructural, dirigida específicamente contra la mujer con el fin de mantener su subordinación al género masculino. Según este autor, estas expresiones de violencia contra las mujeres se sustentan en estereotipos y roles de género que legitiman dicha subordinación.

El concepto de género, ha de ser entendido como una construcción social, y es clave para comprender estas dinámicas asimétricas. De Barbieri (1993) lo define como el producto de la socialización del sexo, partiendo de las capacidades reproductivas y las diferencias sexuales entre las mujeres y los hombres. Lamarca Lapuente (2004) profundiza en esta idea señalando que estas diferencias se transforman en una construcción simbólica que concede atributos socioculturales, convirtiendo las diferencias sexuales en desigualdad social. Como consecuencia, los roles e identidades de género que exhiben hombres y mujeres, perpetúan modelos de relaciones asimétricas de poder, lo que facilita y da cabida a la persistencia de la violencia contra la mujer (Abreu, 2006).

La violencia contra la mujer es un fenómeno universal pues afecta a mujeres de todas las edades, condiciones económicas, niveles educativos, orígenes étnicos y creencias religiosas, evidenciando así su naturaleza estructural y transversal en todas las sociedades (Camarero, 2019).

2.1.1 Según la Legislación Española

La legislación española sobre violencia de género responde a los tratados y convenios internacionales (Bajo Pérez, 2020). La Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral Contra la Violencia de Género (en adelante Ley 1/2004), constituye un hito en la historia de España al incorporar una perspectiva integral para la protección de las mujeres. La Ley 1/2004 reconoce que esta violencia no es simplemente un problema privado, sino que es una manifestación extrema de la desigualdad entre hombres y mujeres. En su Exposición de Motivos I, señala que se ejerce sobre las mujeres “por el hecho de ser mujeres”, mientras que en la Exposición de Motivos II la identifica

como una vulneración de derechos fundamentales tales como la vida, la libertad y la igualdad.

Sin embargo, a diferencia del prisma más amplio en el contexto internacional, la Ley 1/2004, restringe su aplicación a la violencia ejercida en el ámbito de las relaciones afectivas (parejas o exparejas), sin incluir otros contextos posibles (Torres, 2012). En definitiva, la legislación española asume una visión limitada, centrada en la violencia relacional e íntima, reconociéndola como una forma de dominación que se basa en la desigualdad estructural entre los hombres y las mujeres.

2.2 Aproximación al concepto de Adulthood Emergente

Jeffrey Jensen Arnett, profesor e investigador de Psicología en la Universidad de Clark, introdujo el término “adulthood emergente” en su obra *Emerging adulthood: A theory of development from the late teens through the twenties* (2000), definiéndolo como un periodo de transición entre la adolescencia y el inicio de la adulthood, que oscila aproximadamente desde los 18 hasta los 25 años (Arnett, 2008), aunque en trabajos posteriores extendió este rango hasta los 29 años (Arnett, 2014).

2.2.1 Características

Las características de la adulthood emergente según Arnett (2008) son: la exploración de identidad, la inestabilidad, el centrarse en uno mismo, sentirse en medio y las posibilidades.

Según Arnett (2008) la adulthood emergente, es un periodo vital caracterizado por la exploración de la identidad en esferas tales como el amor, donde el joven reflexiona sobre quién es, sus capacidades y su lugar en sociedad. Este periodo de búsqueda, ocasiona inestabilidad, pues implica experimentar y modificar ciertos aspectos de su vida. Es también, una fase de centrarse en uno mismo para hacer frente a la adulthood, lejos de ser negativo, Arnett lo considera como algo saludable, temporal y normal. Además, es una etapa intermedia, en la que el joven no se siente adolescente pero tampoco adulto. En esta etapa, el joven considera sus posibilidades y está abierto a posibles cambios.

2.2.2 Procesos de cambio

Durante la adultez emergente, tienen lugar distintos cambios en cuatro ámbitos fundamentales del desarrollo. Según Sarquiz García (2023) estos cambios son a nivel biológico, cognitivo y psicológico y, social.

A nivel biológico, los adultos emergentes alcanzan una condición física óptima, con alta fuerza, resistencia y energía, y rara vez se presentan enfermedades. No obstante, pueden experimentar deterioros asociados al estilo de vida.

A nivel cognitivo, se fortalece el pensamiento abstracto, crítico y reflexivo, además de un pensamiento flexible y tolerancia a la ambigüedad, se incrementa la autonomía en la toma de decisiones.

A nivel psicológico, hay un abandono de la identidad adolescente para dar paso a una nueva identidad más independiente, acompañada de transformaciones en la inteligencia emocional y personal. La autopercepción y el juicio moral se perfeccionan.

Por último, a nivel social, se produce un distanciamiento con los padres, se establecen relaciones basadas en la amistad, el amor y el bienestar personal, además se da valor a la intimidad y la privacidad, buscando construir vínculos fuera del ámbito familiar. Surge una necesidad de reconocimiento por el grupo de pares, lo que proporciona orientación y sentido al comportamiento.

2.2.3 Construcción de la identidad

Durante la adolescencia y posteriormente en la adultez emergente, los jóvenes investigan sobre su identidad, asentando las bases para la vida adulta en cuanto a quiénes son, en qué creen y qué lugar ocupan en el mundo (Arnett, 2008). La adultez emergente es una etapa crítica del desarrollo, caracterizada por las transformaciones de los contextos sociales y los roles del joven que afectan a su identidad (Schulenberg et al., 2004; Sarquiz García, 2023).

Resulta relevante considerar la teoría de Erikson sobre la identidad, expuesta en *Identity: Youth and crisis* (1968). Aunque no utilizó el concepto de “adultez emergente”, Erikson aborda esta etapa al identificar en la adolescencia el desafío central de la confusión de la identidad, donde el joven construye un sentido claro y estable de sí mismo. El fracaso en esta tarea puede acarrear en consecuencias negativas en la adultez.

La construcción de la identidad depende de tres componentes principales: la ideología, el amor y el trabajo requiriendo una reflexión profunda sobre sus rasgos, sus destreza y oportunidades. Además, Erikson destaca que la identidad no se consolida de manera exclusiva en la adolescencia, sino que continúa desarrollándose durante la adultez emergente, etapa en la que el joven enfrenta nuevos roles y responsabilidades que ponen a prueba y modifican su identidad (Erikson, 1968).

En consecuencia, pese a que la adolescencia es una etapa crucial para la formación de la identidad, la adultez emergente ofrece un marco más amplio para su desarrollo, explorando otros ámbitos como el amor, las relaciones sociales o el trabajo, lo que puede derivar también en una mayor propensión a conductas de riesgo como parte de esta búsqueda (Silva, 2018).

2.2.4 Desarrollo de la madurez

En este contexto, el adulto emergente atraviesa un proceso madurativo progresivo que se ve reflejado en la obtención y el perfeccionamiento de competencias esenciales como el pensamiento crítico, la autorregulación emocional y la autonomía, habilidades necesarias para lograr una madurez estable y adaptativa para la adultez. Según Arciniega (2005), se ha de distinguir entre la madurez biológica (desarrollo físico y reproductivo) con la madurez psicológica (funciones intelectuales y afectivas). Esta última, puede no coincidir con el momento en que se alcanza la adultez biológica.

Sobre la madurez psicológica, Schaie y Willis (2003) establecen que se basa en la habilidad para mantener un equilibrio entre dos necesidades: la intimidad y la independencia. Arciniega (2005) retoma estos dos elementos para caracterizar la adultez emergente como una etapa marcada por el anhelo de la independencia y la necesidad de intimidad emocional.

2.2.5 Vínculos de Pareja

Durante la adultez emergente tiene lugar una predisposición mayor a la formación y a la consolidación de vínculos de pareja más estables y perdurables (Sarquiz Garcia, 2023).

Jiménez (2022) distingue tres fases en el desarrollo de vínculos de pareja en esta etapa: hasta los 19 años, prevalece la búsqueda de relaciones de menor compromiso, de los 20 a los 25 años se priorizan relaciones causales y de los 25 a los 29 años se persiguen

vínculos duraderos y estables. Esta progresión revela la maduración afectiva y emocional progresiva que se relaciona con el desarrollo de la identidad.

Por otro lado, Sarquiz Garcia, (2023) propone dos tipos de vínculos de pareja: los formales, como las relaciones de pareja basadas en la honestidad, el afecto, la fidelidad y el respeto, y los informales, que surgen por atracción sexual, de naturaleza casual y sin compromisos de fidelidad. Ambos, según la autora, ejercen una función clave en la reestructuración de la identidad del adulto emergente, permitiéndole reafirmar o poner en duda su rol dentro de la relación, así como favorecer el desarrollo de la responsabilidad afectiva y el compromiso.

2.2.6 El género y su influencia en la identidad: la identidad de género

La identidad personal es construida a partir de esquemas mentales que cada persona tiene sobre sí misma, consolidando su universo emocional y cognitivo. Según Zaro (1999), esta identidad no es innata, sino que se construye desde el nacimiento mediante las interacciones con los agentes de socialización, encargados de guiar en la construcción de la autodefinición personal. Lejos de ser un mero atributo biológico, la identidad es el producto de múltiples vivencias y aprendizajes influenciados por el contexto sociocultural y sus roles atribuidos socialmente según el sexo, marcando el inicio de una identidad basada en las expectativas de género: la identidad de género (Zaro, 1999).

El género ejerce como herramienta social que delimita lo “masculino” y lo “femenino” atendiendo a la época histórica y las normas culturales del contexto (Lapuente, 2004). Desde incluso antes del nacimiento, las personas son clasificadas en “masculino” o en “femenino”, lo que da paso al proceso de socialización del sexo (De Barbieri, 1993; Jayme, 1996). En este proceso se establecen los roles de género, repertorios conductuales normativos que imponen las pautas deseables para hombres y mujeres (Rodríguez Martín et al., 2006).

De Barbieri (1993) estipula que los roles de género perpetúan dinámicas de poder masculina y subordinación femenina, reflejando como la identidad y el género son constructos sociales profundamente consolidados.

2.3 Estereotipos y roles de género

2.3.1 Definición

Los estereotipos y roles de género pueden definirse como construcciones sociales que agrupan un conjunto de creencias arraigadas sobre características, comportamientos y actitudes que se consideran deseables para hombres y mujeres. En otras palabras, las conductas y actitudes que socialmente son esperables para cada sexo (Rodríguez Martín et al., 2006). Desde la perspectiva de Money y Ehrhardt (1972), los roles de género constituyen una manifestación externa de la identidad de género, una vivencia subjetiva e individual que cada persona desarrolla atendiendo a su condición de hombre o mujer.

En este proceso de construcción, los agentes de socialización, como son la familia, la escuela, el grupo de pares y los medios de comunicación desempeñan un papel fundamental, pues son los encargados de transmitir y reforzar los contenidos asociados a los roles de género (Zaro, 1999).

2.3.2 Distinciones entre hombres y mujeres

A continuación, se presenta una tabla de elaboración propia, resultado de una síntesis personal basada en los planteamientos de Deaux y Lewis (1984) sobre los roles de género.

Tabla 1: Categorías de los roles de género

Estereotipos	Referidos a rasgos de personalidad	Referidos a conductas de rol	Referidos a profesiones	Referidos a la apariencia física
Mujer	Expresividad emocional Desbordamiento Emocional Pasividad Sumisión Dependencia Intuición Inseguridad	Cuidados Tareas del hogar Repostería y cocina Decoración	Profesiones asistenciales	Delicadeza Sensualidad Voz suave Cabello largo Curvas Delgadez
Hombre	Dominancia Independencia Raciocinio Seguridad	Electricidad Mecánica Carpintería	Cargos de responsabilidad y dirección	Altos Musculados Voz grave

Nota. Elaboración propia a partir de Deaux y Lewis (1984)

Otra propuesta clasificatoria destacada es la de Berck (1998), identificando como atributos tradicionalmente masculinos al liderazgo, la agresividad, la actividad, la competitividad, la dominancia, la independencia, la dureza, la firmeza, la ambición, la confianza, la rigidez, la superioridad, la persistencia y la constancia. En contraposición, los rasgos tradicionalmente asociados a lo femenino incluyen la empatía, la dedicación, la sensibilidad, la emocionalidad, la delicadeza, la amabilidad, la pasividad, la comprensión, la dependencia y los cuidados.

Atendiendo a las diferencias impuestas socialmente, Arnett (2008) establece que no es de extrañar, que, llegados a la adultez emergente, los jóvenes tengan expectativas deseables diferentes en los hombres y en las mujeres, pues desde la niñez han sido expuestos a la socialización diferencial por género.

En definitiva, los roles de género no son meras construcciones abstractas, sino que se configuran como estructuras cognitivas profundamente interiorizadas en los esquemas mentales, que inciden en la percepción individual, en la conformación de expectativas y en los juicios emitidos tanto sobre uno mismo como sobre los demás. Lejos de limitarse exclusivamente a las primeras etapas del desarrollo, los roles de género se afianzan durante la adolescencia y continúan influenciando y consolidándose durante la adultez emergente, modulando actitudes, comportamientos y relaciones interpersonales.

2.3.3 Persistencia de las creencias sobre las diferencias de género

Los rasgos “masculinos” o “femeninos” son atributos profundamente arraigados en el pensamiento individual y colectivo, lo que garantiza su mantenimiento a lo largo del tiempo (Berck, 1998). Esta perdurabilidad, según Arnett (2008) puede deberse a los esquemas mentales de género, los cuales funcionan como filtros cognitivos influyentes en la percepción y el recuerdo de información relacionada con el género.

En esta línea, Bem (1981), plantea la Teoría del esquema de género para explicar cómo desde edades tempranas, los niños y niñas aprenden a clasificar la información en categorías de género, organizando no sólo su comprensión sobre el mundo, sino también guiando sus actitudes y sus comportamientos de acuerdo a las expectativas sociales sobre los roles de género.

Asimismo, Martín y Halverson (1981) proponen el Modelo de procesamiento esquemático proponiendo que los roles de género son elementos clave para el desarrollo cognitivo y la organización de la información social, siendo la identidad de género, un componente estable en el autoconcepto. Asimismo, Romero (2022) destaca que los esquemas de género, moldean las estructuras cognitivas utilizadas para la autodefinition y para relacionarse con los demás, evidenciando que el género influye directamente en la identidad individual y las dinámicas sociales.

2.3.4 Impacto en las relaciones románticas

Las relaciones románticas tienen un impacto importante en el bienestar físico y mental de los adultos emergentes, no obstante, a veces pueden suponer tensiones adicionales (Braithwaite et al., 2010; Arnett, 2000). Estas relaciones suelen ser más duraderas, íntimas y emocionalmente de mayor intensidad, pudiendo influir negativa como positivamente en el ajuste personal (Arnett, 2004; Collins y Van Dulmen, 2006).

Fincham y Cui (2010) establecen que estas relaciones adquieren un papel clave en el desarrollo personal, la formación de patrones conductuales y el bienestar emocional de los jóvenes, influyendo en sus relaciones futuras. Además, Creasey y Hesson-McInnis (2001) añaden que una mala gestión de los conflictos puede perjudicar a la estabilidad y la satisfacción de la relación.

El contexto sociocultural y los roles de género influyen en las dinámicas de pareja durante la adultez emergente (Arnett, 2008). En una cultura patriarcal, donde los hombres gozan de poder dentro de las relaciones, se legitima actitudes y comportamientos de dominación y control, pudiendo incluso recurrir a la violencia (Rodríguez Martín et al., 2006).

Merás (2003) señala que a las mujeres se le otorga responsabilidades tales como educar al hombre, minimizar los riesgos o justificar los celos, mientras que a los hombres se les atribuye el control de la relación, la toma de decisiones o la necesidad constante de afirmar su identidad de género y sexual. Estas desigualdades, no solo dan lugar a dinámicas asimétricas de poder, sino que, además, justifican la violencia contra la mujer en el seno de la pareja (Merás, 2003; Rodríguez Martín et al., 2006).

Elementos importantes en la perpetuación de estas desigualdades son, las manifestaciones culturales.

2.4 Manifestaciones culturales en la época contemporánea: la música como reflejo de la adultez emergente

La cultura está compuesta de un amplio conjunto de elementos interconectados de manera constante que abarcan, costumbres, celebraciones, ritos, formas y hábitos de vida, siendo la música, una de las manifestaciones culturales más dinámica, significativa y omnipresente a lo largo de la historia de la humanidad (Escobar-Fuentes, 2022).

El autor aborda la idea del binomio “música-cultura”, subrayando que la música es una expresión de la cultura que ha estado intrínsecamente relacionada con la cotidianidad del ser humano desde los principios de la civilización. Por esta razón, la música constituye uno de los elementos más antiguos y relevantes en la vida comunitaria, pues permite analizar no solo las estructuras institucionales sino también las relaciones sociales características de una época y comunidad determinada. Añade, que la música es un componente expresivo que está presente en todas las sociedades, pues no existe ningún lugar del mundo que carezca de manifestaciones musicales (Escobar-Fuentes, 2022).

La música es uno de los indicadores culturales más valiosos de nuestra época contemporánea, ya que en ella se integra tradiciones culturales, se incorpora novedades de la actualidad y se relata historias del pasado. A su vez, mediante los textos musicales, se exponen realidades sociales del presente, constituyéndose como un testimonio fundamental en la comprensión del origen de una cultura, su situación actual y su camino hacia el futuro. Bajo este enfoque, no cabe entender la música como una mera y simple obra de arte, sino que trasciende su condición para convertirse en un mecanismo esencial que refleja, comunica, transforma y amplía la cultura de una comunidad. Para Escobar-Fuentes (2022) todo ello da como resultado un triángulo interconectado, donde la música, la cultura y el contexto están en una constante simbiosis, de tal forma que cualquier variación en una de los vértices repercute de manera directa en las demás. En consecuencia, las manifestaciones musicales están estrechamente vinculadas con los valores socioculturales de un entorno específico en un momento determinado, lo que constituye un eje para la memoria colectiva y la trasmisión intergeneracional.

Las diez funciones sociales de la música según Merriam (1964) son:

1. Expresión Emocional. La música es capaz de expresar y producir sentimientos en sus oyentes e intérpretes.

2. Placer Estético. La música da cabida a experiencias de valoración artística y gozo sensorial en sus oyentes.
3. Entretenimiento. La música ofrece diversión, distracción y ocio, tanto a nivel individual como a nivel colectivo.
4. Comunicación. La música es discursiva, contiene un mensaje, ejerce como medio de comunicación directo o simbólico, transmitiendo actitudes, valores y emociones.
5. Representación Simbólica. La música representa conceptos mentales, tradiciones o identidades de una cultura.
6. Respuesta Física. La música estimula el organismo y conecta lo corporal con lo musical.
7. Refuerzo de la conformidad a normas sociales. La música enseña y refuerza valores, comportamientos y normas socialmente aceptadas.
8. Validación de Instituciones Sociales y Rituales. La música se utiliza en todo tipo de contextos sociales, dándoles forma, cohesión y legitimidad.
9. Contribución a la estabilidad de la cultura. La música transmite memorias, tradiciones y formas de vida de generación en generación, favoreciendo la continuidad de una cultura.
10. Favorecimiento a la integración social. La música potencia el sentido de pertenencia de las personas, así como la identidad grupal. La música facilita la cohesión entre los miembros de una comunidad.

Durante la adultez emergente, la música adquiere una función especialmente relevante pues está presente de manera constantes en la vida de los adultos emergentes. Los jóvenes presentan un gran interés en la música atendiendo a dos dimensiones: la dimensión pública y la dimensión privada. En cuanto a la dimensión pública, hacen uso de la música como herramienta de socialización, es decir, para conseguir acercarse a los demás y divertirse, para sentir la unión colectiva. En lo que respecta a la dimensión privada, la música acompaña a los jóvenes en su vida y es un elemento evocador de recuerdos, sensaciones y emociones (Sánchez, 2005).

Asimismo, los adultos emergentes hacen uso de la música para entablar su propia identidad. Esto no está ausente en otros grupos de edad, pero durante la juventud la música invade más tiempo, pues durante esta etapa, hay mayor flexibilidad y la música tiene presencia con mayor facilidad (Sánchez, 2005). Así pues, para los jóvenes la música no

es meramente algo que está presente en la realidad, sino que revitaliza sus vidas y les otorga un significado colectivo con los demás.

En el marco de la adultez emergente, la música es un mecanismo clave para la construcción de la identidad, tanto a nivel individual como colectiva. Según Roy y Dowd (2010), la música tiene el poder de actuar como “tecnología del yo”, permitiendo a las personas gestionar sus emociones, acceder a momentos significativos de su vida y elaborar narrativas autobiográficas.

Como hemos visto con anterioridad, una de las principales características de la etapa de la adultez emergente es la exploración y la definición de la propia identidad (Arnett, 2008). La música adquiere una función instrumental para los jóvenes, recurriendo a ella para dar sentido a sus vivencias personales, sus relaciones interpersonales y sus aspiraciones propias, convirtiéndola en un vehículo articulador entre lo íntimo y lo social. Gracias a la música, los jóvenes pueden adoptar una posición y configurar su pertenencia a grupos sociales determinados, lo que refuerza su sentido de pertenencia e identidad colectiva. (Roy y Dowd, 2010).

En este sentido, la música no solo acompaña y divierte al adulto emergente en su transición hacia la adultez, sino que también, le ofrece un espacio de proyección emocional y simbólica donde refugiarse, validarse, resistir y afirmarse frente a la realidad social. La música es un lenguaje social. Permite la expresión, el moldeamiento y la redefinición de la identidad de los adultos emergentes que se encuentran en pleno proceso de construcción y consolidación de la identidad. Además, actúa como canal de difusión simbólica de realidades sociales, reproduciendo, desafiando y contribuyendo de manera activa a la configuración de valores sociales. Las manifestaciones musicales visibilizan problemáticas sociales actuales y pueden incluso perpetuar estructuras de desigualdad, como las desigualdades de género (Escarda y Redondo, 2016).

2.5 Violencia en la pareja

2.5.1 Concepto

Rubio-Garay et al., (2017) definen la violencia en la pareja como cualquier acción deliberada que termine en un daño físico, psicológico o sexual, siendo ejercida por uno de los miembros de la pareja hacia el otro. Este fenómeno incluye todas las interacciones de pareja en las que exista un vínculo afectivo, emocional y/o sexual, no limitándose

únicamente a las relaciones afectivas con convivencia o de intimidad sexual (Sarquiz Garcia, 2023).

2.5.2 Características

Existen tres características principales según Rubio-Garay et al., (2017) que definen la violencia en la pareja:

1. La incitación deliberada de causar daño a la fisionomía, estado psíquico y/o a la integridad sexual del otro miembro de la pareja.
2. El ejercicio de control e intención de dominar usando amenazas o tácticas coercitivas hacia la pareja.
3. La utilización de estas estrategias ocurre dentro del vínculo afectivo romántico.

2.5.3 Clasificación

Rubio-Garay et al., (2017) proponen la siguiente clasificación de la violencia atendiendo a tres categorías de violencia según las expresiones conductuales: la violencia psicológica, la violencia física y la violencia sexual.

Figura 1. Manifestaciones de la violencia en las relaciones de pareja



Fuente: Rubio-Garay et al., (2017)

Si bien la clasificación más ampliamente reconocida distingue entre la violencia psicológica, física y sexual, en el presente trabajo se ha optado por ampliar esta

categorización incluyendo también otras formas de violencia, tales como la violencia económica y la violencia simbólica.

Según Camarero (2019), la violencia económica es una forma de violencia en la que el agresor ejerce un control sistemático sobre los recursos financieros, restringiendo la autonomía económica de su pareja y obstaculizando su independencia económica. Este tipo de violencia implica la administración unilateral de los gastos, la negación del acceso a servicios esenciales como son la atención médica, el empleo o la educación. En algunos casos, esta dinámica se intensifica a través de la prohibición expresa de trabajar, constituyéndose como una estrategia explícita de subordinación y control. El dominio económico se traduce también en un control directo sobre la libertad personal de la pareja.

En un plano más estructural, resulta imprescindible añadir la violencia simbólica. Concepto desarrollado por Pierre Bourdieu (1998), se caracteriza por ser una forma de violencia sutil, invisible y encubierta que se ejerce mediante valores, normas y significados sociales interiorizados por la sociedad. La violencia simbólica no es percibida de manera explícita ni consciente, lo que le otorga una gran eficacia y rapidez en la reproducción de las relaciones asimétricas de poder entre hombres y mujeres. Las estructuras simbólicas operan según Bourdieu, como mecanismos de legitimación del orden social, considerando las desigualdades entre hombres y mujeres como naturales y, por ende, difíciles de cuestionar.

Una de las expresiones más representativa de la violencia simbólica es la cosificación de la mujer, entendida como la reducción de la mujer a un mero objeto de deseo, conquista o propiedad del hombre. Esta representación simbólica, arraigada en los imaginarios culturales, configura y consolida una visión de la mujer instrumentalizada, legitimando su subordinación al hombre y reforzando el sistema patriarcal (Bourdieu, 1998).

2.6 Las perspectivas de género en la explicación de la violencia contra la mujer

De acuerdo con lo planteado por González y Fernández (2010), existe una relación clara entre los roles de género y la violencia contra la mujer. Según estos dos autores, esto es consecuencia de la educación diferencial recibida desde la infancia, donde niños y niñas internalizan patrones que normalizan las conductas de dominación del hombre hacia la mujer. Por ende, la conciencia social sobre esta problemática se ve minimizada e incluso

integrada en la identidad personal de las personas, para facilitar su adaptación a las expectativas y normas sociales.

En consonancia con esto, Cantera y Blanch (2010) estipulan que tener en cuenta los roles de género facilita la comprensión de la violencia en relaciones de pareja heterosexuales.

Con el objetivo de entender en profundidad la violencia contra la mujer, se recogen diversas teorías desarrolladas desde la perspectiva de género. La selección se ha realizado atendiendo a un criterio cronológico, con el fin de mostrar la evolución conceptual desde las primeras aproximaciones hasta las perspectivas más recientes. A continuación, se propone la siguiente tabla que sintetiza las teorías consideradas.

Tabla 2: Principales teorías de género en el estudio de la violencia contra la mujer

Teoría	Autor	Año
Teoría del Esquema de Género: Una explicación Cognitiva de la Tipificación Sexual	Bem	1981
Teoría Sociocognitiva del Desarrollo y la Diferenciación de Género	Bussey & Bandura	1999
Teoría del Rol Social de las diferencias y similitudes sexuales	Eagly, Wood & Diekmann	2000
Teoría del Sexismo Ambivalente	Glick & Fiske	2001
Masculinidades y violencia contra las parejas femeninas	Gadd	2002
Masculinidad Hegemónica	Connell & Messerschmidt	2005
Género y Poder	Connell	2013
Subordinación de la Masculinidad Hegemónica	Jefferson	2017

Nota. Elaboración propia

La *Teoría del Esquema de Género: Una explicación Cognitiva de la Tipificación Sexual* desarrollada por Sandra Lipsitz Bem (1981), implicó un avance clave en la comprensión de los roles de género. Bem propuso que las personas no sólo aprenden comportamientos de género, sino que además organizan cognitivamente la información atendiendo a sus “esquemas de género” interiorizados. Según la autora, la “tipificación sexual” transforma las diferencias biológicas en atributos culturales de “masculinidad” y “feminidad”. Esta tipificación, es debida a una predisposición general a interpretar la información

atendiendo a asociaciones ligadas al género, configurando estructuras mentales que guían la percepción y la conducta. Así, la diferenciación entre lo masculino y lo femenino actúa como principio organizador en todas las culturas, imponiéndose desde la infancia mediante la socialización diferencial.

En consonancia con este enfoque, Bussey y Bandura (1999) en la *Teoría Sociocognitiva del Desarrollo y la Diferenciación de Género*, explican cómo las personas adquieren, internalizan y reproducen los roles de género. Atendiendo a los postulados de estos autores, las diferencias de género no son innatas ni intrínsecas, sino que son el resultado de un proceso social en culturas que imponen roles estereotipados basados en una visión binaria. Desde edades muy tempranas, los niños y niñas aprenden a identificarse con su género, a través del procesamiento cognitivo de experiencias directas e indirectas, interiorizando qué conductas son socialmente aceptables según su sexo (Bussey y Bandura, 1999). Asimismo, reciben recompensas sociales por ajustarse a las expectativas de género y desaprobación cuando las incumplen, lo que refuerza atributos tradicionales.

La *Teoría del Rol Social de las Diferencias y Similitudes Sexuales* elaborada por Eagly et al., (2000) ofrece un análisis adicional y más estructuralista respecto a las teorías mencionadas previamente. Esta teoría se centra principalmente en cómo la distribución social de los roles de género genera distinciones culturales observables entre hombres y mujeres. La jerarquía y la división del trabajo de género resultan de la interacción entre factores socioeconómicos, ecológicos y diferencias físicas inherentes a cada sexo, como la actividad reproductiva femenina y la mayor fuerza física masculina.

Aunque en las sociedades postindustriales las diferencias físicas entre hombres y mujeres ostentan un impacto más limitado en el desempeño de los roles, aun así, persisten estructuras patriarcales que mantienen dichas diferencias. Eagly et al., (2000) distinguen entre atributos comunales, típicamente “femeninos” (cuidado, afecto) y atributos agénticos, usualmente “masculinos” (confianza, control), que cumplen como preceptos descriptivos que dirigen el comportamiento social.

La *Teoría del Sexismo Ambivalente* de Glick y Fiske (2001) es una teoría de género ampliamente conocida. Examina cómo ciertas actitudes ambivalentes hacia los géneros contribuyen a reforzar las desigualdades de género. Los autores distinguen dos formas

principales de sexismo: el sexismo hostil y el sexismo benevolente, los cuales abordan aspectos relacionados con la sexualidad y el poder.

El sexismo hostil se caracteriza por las conductas agresivas y hostiles hacia las mujeres, asentándose en la dominación del hombre y la subordinación de la mujer, mientras que el sexismo benevolente apoya los roles tradicionales que idealizan la figura de la mujer como madre, esposa, hija, y limitan la autonomía femenina, estableciendo la necesidad de ser protegidas por los hombres. Glick y Fiske (2001) ponen de manifiesto que el patriarcado, es una constante prácticamente universal en las sociedades. El dominio patriarcal desemboca en profundas repercusiones perjudiciales en las relaciones entre hombres y mujeres, incidiendo de forma directa en la construcción de roles de género, dinámicas de poder desiguales y hostilidad hacia las mujeres.

Para profundizar en las dinámicas de poder, resulta pertinente analizar la teoría de Gadd (2002) sobre *Masculinidades y violencia contra las parejas femeninas*. Gadd ofrece un análisis desde un enfoque psicoanalítico e interpretativo que va más allá de las explicaciones simplistas que asocian la violencia masculina a la necesidad de “alcanzar” o “demostrar” la masculinidad del hombre.

Gadd cuestiona la idea de que los hombres acuden a la violencia contra las mujeres para “realizar su masculinidad”, proponiendo en su lugar, una relación algo más compleja.

Desde esta perspectiva, la violencia no puede entenderse meramente como un acto de poder o control sobre la mujer, sino como un comportamiento enrevesado influenciado por procesos internos de idealización y denigración hacia las mujeres. El autor señala que los hombres pueden ejercer la violencia incluso cuando son capaces de reconocerla como injusta o vergonzosa, debido a que estos comportamientos están profundamente arraigados en su identidad masculina. La violencia se presenta como una construcción compleja e internalizada dentro de la identidad masculina (Gadd, 2002).

Las ideas de Gadd invitan a considerar que las intervenciones no deben centrarse únicamente en factores socioculturales, sino que también han de integrarse las dinámicas psicológicas que subyacen en los hombres maltratadores, sin perder de vista los enfoques estructuralistas que permiten abordar los mecanismos sociales que perpetúan esta desigualdad entre hombres y mujeres (Gadd, 2002).

A fin de profundizar con los enfoques estructuralistas que menciona Gadd, la teoría *Masculinidad Hegemónica* de Connell y Messerschmidt (2005), postula la existencia de un modelo idealizado de masculinidad, cultural y socialmente aceptado que legitima la superioridad masculina y la subordinación de las mujeres hacia los hombres.

Los autores establecen que esta “masculinidad hegemónica” no se define por ser la forma más común en la práctica cotidiana, sino más bien, por su carácter normativo. Constituye el estándar aspiracional deseable tanto para los hombres “comprometidos” que se identifican activamente con este modelo, como para aquellos que, de manera tácita, se benefician del patriarcado sin necesariamente llevar a cabo rasgos agresivos o dominantes. Llegados a este punto, es interesante comentar, que los autores distinguen masculinidades “subordinadas”, que son deslegitimadas, rechazadas u omitidas por no ajustarse al este ideal hegemónico, tales como los hombres homosexuales o pertenecientes a grupos étnicos marginados (Connell y Messerschmidt, 2005).

Un aspecto central de esta teoría a tener en consideración, es que la hegemonía masculina no se sostiene únicamente mediante la violencia directa o el uso de la fuerza, sino que principalmente se reproduce a través de un consenso cultural, la persuasión y la institucionalización de los valores y los comportamientos que desvalorizan a las mujeres y otorgan mayor poder a los hombres. Connell y Messerschmidt (2005) señalan que los sistemas educativos, los medios de comunicación, así como el derecho y ciertas prácticas empresariales actúan como vehículos de reproducción de este modelo de masculinidad ideal, presentando referentes cuya conducta se inscribe en un patrón autoritario.

La mera existencia simbólica de esta masculinidad normativa fortalece la consolidación de las jerarquías de género y limita la legitimidad de otras formas de masculinidad, más afectivas o cooperativas. La masculinidad hegemónica es un proceso histórico y contingente, por lo que no constituye un patrón fijo ni inmutable (Connell y Messerschmidt, 2005).

Tras analizar la masculinidad hegemónica y su papel en la jerarquía de género, resulta fundamental considerar las estructuras de poder que la configuran, tal como expone Connell en *Género y Poder* (2013), planteando un análisis en tres niveles: estructural, interaccional y psicológico.

En el **nivel estructural**, interpreta cómo algunas instituciones sociales, tales como el Estado, la familia, los sistemas educativos, la Iglesia y el mercado laboral, configuran y reproducen desigualdades de género. Connell ejemplifica este nivel con la división sexual del trabajo, que asigna a las mujeres profesiones relacionadas con responsabilidades de cuidado, mientras que a los hombres se les relaciona con profesiones de alto estatus y remuneración, prevaleciendo masculinidades dominantes en ciertos sectores laborales.

En cuanto al **nivel interaccional**, examina cómo las prácticas cotidianas y los rituales sociales, desde el lenguaje hasta normas de sociabilidad refuerzan las expectativas deseables en los hombres y en las mujeres. Connell (2013) estipula que estas microprácticas, aunque se manifiesten sutilmente, sostienen la hegemonía de género.

Finalmente, en el **nivel psicológico**, aborda la construcción de la identidad y la subjetividad, mostrando cómo el proceso de socialización y la autoevaluación supone la interiorización de las normas de género, influyendo a su vez, en las emociones y aspiraciones individuales. Este nivel permite explicar, según Connell, por qué incluso, antes cambios estructurales y sociales, las subjetividades individuales sobre las normas de género pueden llegar a resistirse, debido a su profundo arraigo a la experiencia emocional y personal.

Para finalizar este recorrido teórico, citamos la propuesta de Jefferson (2017) en *Subordinación de la Masculinidad Hegemónica*, que ofrece una visión crítica y actualizada sobre la masculinidad contemporánea.

Jefferson (2017) estipula en su teoría que, la masculinidad hegemónica tradicional se encuentra en un proceso de debilitamiento y desgaste debido a los cambios sociales, económicos y culturales de la época contemporánea, lo que da lugar a una diversidad creciente de formas de ser hombre, caracterizadas por contradicciones y tensiones.

Uno de los ejes centrales de su teoría es la “crisis de la masculinidad”. Esta no puede entenderse únicamente como una pérdida o detrimento del poder del hombre, sino como un desajuste entre los estereotipos tradicionales de la masculinidad (basados en el control, la autoridad y la autosuficiencia). Jefferson (2017) sostiene que el género es una construcción relacional y ambigua que se encuentra en constante redefinición. Sin embargo, estructuras patriarcales han asignado históricamente atributos fijos y jerárquicos a las categorías de lo masculino y femenino, reforzando la desigualdad entre hombres y mujeres.

Esta crisis de la masculinidad, genera un escenario de incertidumbre e inseguridad en algunos hombres según Jefferson (2017). La percepción de pérdida o amenaza que experimentan puede intensificar y potenciar las actitudes hostiles y los comportamientos violentos contra la mujer como forma de reafirmar la autoridad tradicional masculina. Así, la violencia contra la mujer no responde únicamente al deseo consciente de dominar a la mujer, sino también es una respuesta defensiva ante la pérdida simbólica de poder. El autor introduce el concepto de subordinación, no sólo en la relación entre hombres y mujeres, sino también entre distintas masculinidades. Todas aquellas masculinidades que no se alinean con el ideal normativo, son marginadas o simbolizadas como inferiores. Jefferson (2017) concluye que la fuerza patriarcal es tan poderosa y está tan sumamente interiorizada que se reproduce incluso dentro del propio género masculino, jerarquizando las formas de ser hombre.

2.7 Manifestaciones culturales desde la Criminología Cultural

Una vez analizadas las principales teorías de género en la comprensión de la violencia contra la mujer, resulta relevante ampliar la perspectiva de análisis hacia un enfoque cultural, pues la música, es una manifestación cultural.

Para ello, nos basaremos en los postulados de la criminología cultural, una visión criminológica que explora la criminalidad a través de las manifestaciones culturales en las sociedades. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de criminología cultural? Para responder a esta problemática, recurrimos a los teóricos de referencia de esta perspectiva criminológica: Keith J. Hayward, Jock Young y Jeff Ferrell.

La criminología cultural centra su estudio en el análisis y el control del crimen en un contexto cultural, en otras palabras, en su visión culturalizada sobre el crimen, considerándolo como un “constructo creativo”. Esta perspectiva aborda a los mecanismos de control social como productos culturales, centrandose su atención en la interacción entre tres elementos: el crimen, el control social y la cultura (Hayward y Young, 2004).

Bajo este enfoque, el crimen no es meramente un fenómeno aislado, sino que forma parte y halla su sentido en el seno de un escenario cultural, en el que se forman y se aprenden valores, significados y normas. Hayward y Young (2004) estipulan que la criminología cultural “pretende otorgar una interpretación a un mundo en el que la calle escribe el

esquema de la pantalla y la pantalla escribe el esquema de la calle”. Esta idea es sustancial, pues refleja la bidireccionalidad de la relación calle-pantalla, donde la calle es la realidad social y la pantalla son los medios de comunicación. La realidad social influye en los medios, los cuales se inspiran de los acontecimientos de la vida real para crear contenido, manifestaciones culturales (películas, libros, noticias, música). A su vez, lo que los medios de comunicación difunden influye en la realidad social, generando un impacto en las actitudes y en los comportamientos de las personas.

Esta interconexión entre la realidad social y los medios de comunicación es clave para comprender la construcción cultural del crimen y como las manifestaciones culturales forman parte de la vivencia delictiva.

La criminología cultural rechaza los postulados criminológicos de la sociología contemporánea, tales como la Teoría de la Elección Racional y el Positivismo, al considerarlos como enfoques reduccionistas del crimen. En esta línea, Hayward y Young (2004) establecen que el crimen, no es sólo un acto calculado racional y dependiente de las oportunidades delictivas y los déficits del control social, ni un fenómeno exclusivamente ligado a circunstancias externas al sujeto como sugieren los positivistas, el crimen un fenómeno profundamente subjetivo y cargado de contenido simbólico.

Bajo este prisma, la delincuencia está integrada en la vida cultural y social de las personas, aumentando la complejidad comprensiva del fenómeno delictivo e incorporando las manifestaciones culturales como elementos esenciales en el estudio de la conducta criminógena.

Por su parte, Jeff Ferrell (1999), creador y autor clave de la criminología cultural, establece que el fenómeno criminal y sus mecanismos de control se interrelacionan con la cultura, los significados, las representaciones simbólicas, las emociones y los medios de comunicación, por ello destaca la necesidad de analizar la confluencia entre los mecanismos culturales y los mecanismos criminales para la comprensión del delito.

La criminología cultural abarca las siguientes áreas de investigación (Ferrell, 1999):

1. Los marcos simbólicos. Ampliando su abordaje sobre el hecho criminal, atiende a otras cuestiones tales como la representación simbólica del crimen, sus formas de percibirlo y los significados culturales que se le atribuye.

2. Las vivencias de las subculturas ilegítimas. Examina como las subculturas ilegales como los pandilleros y los grafiteros construyen sus vivencias delictivas y cómo experimentan de manera subjetiva el crimen. Este interés en las subculturas atiende no sólo a su modus operandi sino a cómo viven el delito, cómo lo sienten.
3. El simbolismo de la criminalidad en culturas populares. Analiza como componentes de la cultura popular pueden ser estigmatizados y asociados con el crimen, sin serlo necesariamente, en otras palabras, cómo las manifestaciones culturales pueden ser tratadas como manifestaciones criminales.
4. La construcción de los medios entorno al crimen. Los medios de comunicación como expresión cultural también construyen relatos sobre el fenómeno criminal, dando visibilidad a ciertos delitos mientras otros son silenciados, otorgando representaciones simbólicas entorno a las víctimas, a los criminales, a los tipos delictivos.
5. Los grupos sociales y sus contextos culturales. Observa cómo se consume y reproduce imágenes relacionadas con el crimen de manera diferente según el tipo de audiencia y el medio contextual.
6. La cultura policial y los medios. La criminología cultural también pone su foco de atención sobre los mecanismos de control del crimen, tales como los cuerpos policiales, centrándose en cómo estos se representan simbólicamente a sí mismos.
7. La interconexión entre el escenario cultural, el crimen y su control. Se interesa en cómo los espacios culturales pueden moldear e influir en la percepción sobre el crimen. Retomando de nuevo el ejemplo sobre los grafitis, las zonas con este tipo de elementos culturales pueden ser percibidas como escenarios criminales y peligrosos.
8. La importancia de las emociones en la comprensión de la criminalidad. Otorga una especial atención al análisis de las emociones que rodean al crimen, como el miedo, el placer, la adrenalina o la rabia. Desde esta perspectiva, se considera que no se puede pretender entender el fenómeno criminal sin atender a lo que los sujetos sienten.

La criminología cultural no se limita a responder a la pregunta de por qué un sujeto comete una conducta delictiva, sino cuál es la vivencia del crimen, cuál es su representación, qué sensaciones se experimentan y cuál es su interpretación dentro de un marco cultural. Todo ello implica un viaje hacia el espectáculo del crimen, según Ferrel (1999) “un pasillo

interminable compuestos de múltiples espejos donde las representaciones simbólicas relacionadas con el crimen rebotan continuamente las unas sobre las otras”.

Ferrell, también es un autor clave debido a su aportación para la criminología cultural en 1996 con su emblemático estudio *Crime of Style*.

En su análisis, Ferrell (2019) elaboró una teoría sólida acerca de la criminalización de los grafiteros y su práctica cultural de hacer grafitis. Para ello, abordó cuestiones tales como su organización cultural, el simbolismo y la práctica de hacer un grafiti, partiendo de la idea “cultura como crimen”. El grafiti, no es simplemente un acto de vandalismo, pues constituye una manifestación cultural y una resistencia política frente a las estructuras de poder. Esta práctica, pese a ser ilegal, refleja las tensiones vividas por quienes la ejecutan. Desde su punto de vista, el crimen no es una acción irracional, sino una respuesta de creatividad y confrontación al orden establecido, que desafía las normas, la propiedad y el control del espacio urbano.

Ferrell (2019) destaca a su vez, el carácter espontáneo, efímero y colectivo del grafiti, que transforma el entorno en un escenario de crítica cultural. Añade, el papel que desempeñan las emociones tales como la adrenalina, como elemento esencial de la resistencia. Este “placer ilícito” convierte el grafiti en una vivencia visceral y simbólica.

A modo de síntesis, las aportaciones de Ferrel dan forma a un escenario donde el crimen es concebido como simbólico, estético, creativo y político para resistir al contexto cultural (Ferrel, 2019).

3 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN Y FORMULACIÓN DE HIPÓTESIS

A partir de los objetivos establecidos, se plantean las siguientes preguntas de investigación, con el fin de guiar el análisis y profundizar en la comprensión de la problemática.

Objetivo 1: Identificar y diferenciar los tipos de violencia contra la mujer, así como sus diversas manifestaciones en las letras musicales consumidas por los adultos emergentes.

Preguntas de investigación:

PII: ¿Qué tipos de violencia contra la mujer se expresan en las letras musicales consumidas por los adultos emergentes en España?

PI2: ¿De qué forma se manifiestan estos tipos de violencia contra la mujer en las letras musicales consumidas por los adultos emergentes en España?

Objetivo 2: Evaluar y analizar la frecuencia y las posibles combinaciones de las formas de violencia contra la mujer en las canciones, con el fin de esclarecer patrones discursivos recurrentes.

Preguntas de investigación:

PI3: ¿Con qué frecuencia se identifican los tipos de violencia contra la mujer en las letras musicales consumidas por los adultos emergentes en España?

PI4: ¿Existen combinaciones recurrentes entre los tipos de violencia contra la mujer en las letras musicales consumidas por los adultos emergentes en España?

Objetivo 3: Considerar la relación entre las propiedades sociodemográficas y el sexo de los intérpretes en la manera en que representan la violencia contra la mujer en sus producciones musicales.

Preguntas de investigación:

PI5: ¿Cuáles son las características sociodemográficas de los intérpretes más escuchados por los adultos emergentes en España?

PI6: ¿Hay diferencias en las manifestaciones de la violencia contra la mujer en las letras musicales atendiendo al sexo y las características sociodemográficas de los intérpretes?

Objetivo 4: Explorar cómo las letras musicales pueden reforzar, reproducir o perpetuar los roles de género y las estructuras simbólicas de dominación sobre la mujer.

Preguntas de investigación:

PI7: ¿Se hace referencia a los roles de género en las letras musicales consumidas por los adultos emergentes en España?

PI8: ¿Estos roles de género se utilizan para reforzar, reproducir o perpetuar la violencia contra la mujer las letras musicales consumidas por los adultos emergentes en España?

Objetivo 5: Examinar de manera crítica y reflexiva la posible influencia de los contenidos musicales en la construcción de imaginarios y percepciones sociales durante la etapa de la adultez emergente, especialmente en la normalización de la violencia contra la mujer.

Preguntas de investigación:

PI9: ¿Qué impacto tiene la música en los adultos emergentes?

PI10: ¿Es la música un mecanismo de influencia capaz de incidir en las percepciones de los adultos emergentes sobre la violencia contra la mujer en las letras musicales? ¿Qué alcance puede llegar a tener?

En base a los objetivos y las preguntas de investigación planteadas, se proponen las siguientes hipótesis:

H1: Las letras musicales reflejan patrones discursivos de violencia contra la mujer.

H2: La violencia simbólica y la violencia sexual son los tipos de violencia contra la mujer más frecuentes en las letras musicales consumidas por los adultos emergentes en España.

H3: La violencia sexual y la violencia física se manifiestan simultáneamente.

H4: Los intérpretes latinos hombres ejercen más violencia contra la mujer en sus textos musicales.

H5: Los roles de género están profundamente arraigados en los patrones discursivos de los intérpretes, reforzando y perpetuando la subordinación de la mujer al hombre.

H6: La música es una poderosa herramienta de influencia capaz de distorsionar y producir cambios en las actitudes de los adultos emergentes respecto a la violencia contra la mujer.

4 METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

4.1 Metodología empleada

Se ha optado por elaborar una investigación de naturaleza cualitativa, centrada en un análisis de contenido de canciones populares en España. En lo que se refiere a la técnica seleccionada, se considera que el análisis de contenido es una herramienta oportuna para desarrollar un estudio exploratorio-descriptivo, pues permite identificar y categorizar los discursos narrativos relacionados con los roles de género y las manifestaciones de la violencia contra la mujer en los textos musicales.

El corpus de análisis está compuesto por las letras de las 50 canciones más escuchadas en España, según la *playlist* “Top 50 – España” de la plataforma Spotify durante el mes de mayo del año 2025. Siguiendo un criterio de muestreo intencional, se llevó a cabo una escucha activa y una revisión crítica de dichas canciones, seleccionando para el análisis aquellas cuyos textos musicales contenían referencias significativas a construcciones de género y dinámicas de violencia contra la mujer. Las letras de las canciones fueron obtenidas de la página web Letras.com (2025), una plataforma digital utilizada para

consultar las letras de canciones. Para reducir las ambigüedades o dudas sobre las letras, se realizó a la vez que se leían las letras, una escucha de las canciones correspondientes para verificar la fidelidad del texto musical.

Como resultado del proceso de filtrado, se obtuvieron un total de 32 canciones, mientras que se excluyeron 18 por no presentar ni de forma explícita ni implícita, ningún tipo de violencia contra la mujer. La muestra de investigación se presenta en la siguiente tabla:

Tabla 3. Muestra final de canciones analizadas según año, título e intérprete

Año	Título de la canción	Intérprete
2025	111	Yan Block
2024	444	Yan Block
2025	GUAYA	Quevedo, Lucho RK
2025	BLACKOUT	Emilia, TINI, Nicki Nicole
2025	CELOSA	JC Reyes, David Marley
2025	COMERNOS	Omar Courtz, Bad Gyal
2025	EoO	Bad Bunny
2025	FLIPA	JC Reyes, Dei V
2024	GRAN VÍA	Quevedo, Aitana
2025	BAILE INOLVIDABLE	Bad Bunny
2024	HALO	Quevedo, La Pantera
2025	Hiekka	Nicky Jam, Beéle
2024	IMAGÍNATE	Danny Ocean, Kapo
2025	KLOuFRENS	Bad Bunny
2025	La Plena	W Sound
2024	mi refe	Beéle
2025	NINFO	JC Reyes, De La Rose, MC Menor JP
2025	NUBES	De La Rose, Omar Courtz
2025	NUEVAYoL	Bad Bunny
2025	Orilla	8belial, Bad Gyal, Virtual Flavor
2024	QUEVASHACERHOY?	Omar Courtz, De La Rose
2024	Qué Pasaría...	Rauw Alejandro, Bad Bunny
2025	REMEDIO	JC Reyes, Pirlo
2024	Resentia	Pablo Chill-E
2025	secuestro	Slayter, Yan Block, NTG
	Sexo Seguro	Franco "El Gorilla", Yandel
2009		
2024	Si Antes Te Hubiera Conocido	KAROL G
2024	VAN CLEEF	Myke Towers, Pirlo
2025	VeIDÁ	Bad Bunny
2025	VITAMINA	Jombriel, DFZM, Jotta
2025	VOY A LLeVARTE PA PR	Bad Bunny
2024	Yo sé	Yan Block, TORRES

Nota. Elaboración propia

Las 32 canciones se escucharon, transcribieron, codificaron y se analizaron. El proceso de codificación y organización de las canciones se ejecutó con el apoyo de un *software* informático, ATLAS. Ti 25, herramienta útil para realizar análisis cualitativos y estructuraciones de datos mediante códigos, subcódigos y categorías jerárquicas.

La codificación se diseñó a partir de las cinco manifestaciones principales de la violencia contra la mujer estudiadas en el marco teórico. Estas cinco categorías se tradujeron en códigos primarios. Además, con el fin de distinguir con una mayor exactitud las diferentes manifestaciones de violencia contra la mujer en los textos musicales, se implementó una codificación jerárquica, desglosando cada código primario en subcódigos específicos. La inclusión de estos subcódigos facilitó el análisis, permitiendo la diferenciación entre las expresiones de violencia, alcanzando análisis más detallado y profundo de los patrones discursivos en las letras. A continuación, se presenta una Tabla con los correspondientes códigos y subcódigos.

Tabla 4. Códigos y subcódigos utilizados aplicados en el análisis de contenido

Código Primario	Subcódigos específicos
1. Violencia Psicológica	<ul style="list-style-type: none"> - Insultos - Apelativos degradantes - Amenazas - Ridiculizaciones o humillaciones - Control de la mujer
2. Violencia Física	<ul style="list-style-type: none"> - Golpes, empujones, mordiscos, estrangulamientos, bofetadas o arañazos - Otras formas de contacto físico violento
3. Violencia Sexual	<ul style="list-style-type: none"> - Conductas sexuales impuestas o sin consentimiento - Presión o coacción sexual
4. Violencia Económica	<ul style="list-style-type: none"> - Subordinación económica - Limitación de la autonomía económica
5. Violencia Simbólica	<ul style="list-style-type: none"> - Cosificación - Hipersexualización - Comparación con comida - Comparación con animales - Comparación con objetos - Estereotipos y roles de género - Masculinidad hegemónica - Subordinación de la mujer - Estigmatización moral

Nota. Elaboración propia a partir de Rubio-Garay et al., (2017, Camarero (2019) y Bourdieu (1998)

Seguidamente, se detalla la definición operativa de cada código primario:

1. Violencia psicológica: frecuencia con que se menciona en la canción descalificaciones, insultos, ridiculizaciones, humillaciones, amenazas, uso de apelativos degradantes hacia la mujer (se incluyen las comparaciones con animales u objetos) o alusiones al control de la mujer.
2. Violencia física: frecuencia con que se menciona en la canción directa o metafóricamente agresiones físicas contra la mujer, tales como golpes, empujones, mordiscos, estrangulamientos, bofetadas, arañazos u otras formas de contacto físico violento.
3. Violencia sexual: frecuencia con que se menciona en la canción conductas sexuales impuestas o sin consentimiento, incluyendo la presión o coacción sexual hacia la mujer.
4. Violencia económica: frecuencia con que se menciona en la canción alusiones a la dependencia o subordinación económica de la mujer frente al hombre, control de recursos, manipulación financiera o limitación de la autonomía económica.
5. Violencia simbólica: frecuencia con que se menciona en la canción estereotipos de género que refuerzan las desigualdades, la subordinación de la mujer, la hipersexualización, cosificación o estigmatización moral (“fácil/difícil”, “buena/mala mujer”, “ángel/diabla”).

El *software* ATLAS. Ti 25 permitió la sistematización y la interpretación de los resultados obtenidos, identificando la frecuencia de aparición de cada código, así como su distribución en las distintas canciones y los fragmentos específicos a los que estaban asociados. Asimismo, se codificaron las canciones según el sexo y el origen del o la intérprete, lo que favoreció la exploración de los posibles patrones vinculados al perfil del cantante. A su vez, se extrajo la frecuencia de aparición de cada tipo de violencia por canción y se llevó a cabo un análisis de la coocurrencia entre los distintos códigos, lo que ayudó a la identificación de posibles interrelaciones entre las distintas formas de violencia representadas en las letras musicales analizadas.

4.2 Consideraciones éticas

Para el presente trabajo no se ha requerido una recogida de datos a través de participantes humanos, por tanto, no ha resultado necesario solicitar consentimiento informado. El análisis se ha centrado en un corpus musical de contenido público sobre las 50 canciones más escuchadas en España en la plataforma de *Spotify*, obtenidas mediante fuentes accesibles y totalmente abiertas al público.

Se ha procurado respetar en todo momento los derechos de autor, haciendo un uso exclusivo sobre el contenido para fines académicos y de análisis, descartando el ánimo de lucro o fines de difusión comercial. Asimismo, se ha citado en todo momento correctamente la autoría de cada canción objeto de análisis y se ha reconocido la propiedad intelectual de cada uno de sus intérpretes.

5 ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

En este apartado, se exponen los resultados obtenidos del análisis. El objetivo principal es identificar y categorizar los tipos y las manifestaciones de la violencia contra la mujer en las canciones, explorando cómo los roles de género se reflejan en ellas. A continuación, se muestran los hallazgos organizados según el tipo de violencia y sus diversas manifestaciones, la distribución por canción, las variaciones según el perfil del intérprete y las relaciones entre los cinco tipos de violencia.

5.1 Análisis de los tipos de violencia contra la mujer en las canciones

En primer lugar, se propone en la siguiente tabla la frecuencia total de aparición y el porcentaje total de cada tipo de violencia en las letras musicales analizadas.

Tabla 5. Frecuencia de códigos primarios en las letras analizadas

Código Primario	Frecuencia total (enraizamiento)	Porcentaje total
Violencia Psicológica	36	8,76%
Violencia Física	26	6,33%
Violencia Sexual	39	9,49%
Violencia Económica	12	2,92%
Violencia Simbólica	298	72,50%
Total	411	100%

Nota. Elaboración propia

Los resultados obtenidos reflejan un total de 411 citas que aluden a diferentes tipos de violencia contra la mujer en las letras musicales.

Como podemos ver en la Tabla 5, la violencia simbólica es la más frecuente, contando con 298 citas (72,5 %). Esto sugiere que los discursos musicales más populares entre los adultos emergentes, tienden a reproducir roles de género, cosificación y subordinación femenina de manera sutil y simbólica, contribuyendo a normalizar las desigualdades y discriminaciones de género. Ejemplos representativos de esta categoría son:

“me diste ese culo”
de la canción *III* De Yan Block o
“sí, en la cara me pusiste las tetas”
de la canción *NUBES* (part.Omar Courtz) de De La Rose.

Seguidamente, la violencia sexual, con 39 citas (9,49%), expone conductas sexuales impuestas, sin libre consentimiento o mediadas por coacción o presión sexual, presentándolas como normales o deseables lo que consolida creencias que banalizan el abuso sexual. Algunos ejemplos:

“mami, voy a chingarte en la primera cita”
de la canción *FLIPA* de JC Reyes o
“te lo voy a dar ahora y después también”
de la canción *VELDÁ* de Bad Bunny y Omar Courtz

La violencia psicológica se identifica en 36 ocasiones (8,76 %) manifestándose mediante insultos, humillaciones, amenazas y formas de control emocional. Estas expresiones reflejan una imagen degradada y potencian la desvalorización simbólica de la mujer. Ejemplos:

“hija de puta”
de la canción *CELOSA* de JC Reyes o
“aunque todas esas putas solo hablen de mi”
de la canción *RESENTIA* de Pablo Chill-E

Le sigue, la violencia física con 26 citas (6,33%), aunque se identifica en proporción menor su presencia es preocupante, expresándose a través de alusiones a agresiones físicas ya sea directas o metafóricas, utilizadas a menudo como herramienta de control, dominación o castigo. Algunos ejemplos:

“dándole tabla la martillo”
de la canción *VAN CLEEF* de Myke Towers o
“le di contra el piso”
de la canción *VITAMINA* de Jombriel

Para finalizar, la violencia económica con 12 citas (2,92%) es la menos representadas, pero no por ello menos importante, pues refleja formas de control económico, dependencia financiera y subordinación material de la mujer. Esto consolida los estereotipos de la mujer como “mantenida” o “pasiva” dentro de la economía. Ejemplos:

“yo soy tu visa por si quieres venir”
de la canción *IMAGÍNA*TE de Danny Ocean o
“pago el viaje y te recojo en el aeropuerto”
de la canción *SECUESTRO* de Slayter, Yan Block y NTG

Este análisis permite obtener un panorama general sobre la distribución de los tipos de violencia contra la mujer en los textos analizados, dando paso a un estudio más detallado y segmentado.

5.2 Análisis de las distintas manifestaciones de violencia contra la mujer en las canciones

Analizada la distribución general de los tipos de violencia contra la mujer en el corpus, se profundiza a través del desglose de cada código primario en sus subcódigos respectivos. Este nivel de análisis permite identificar tanto la frecuencia como las manifestaciones específicas de cada tipo de violencia. A continuación, se presenta la siguiente tabla con la frecuencia de aparición y el porcentaje de cada subcódigo identificado.

Tabla 6. Frecuencia de subcódigos

Código Primario	Subcódigo	Frecuencia (enraizamiento)	Porcentaje total
Violencia Psicológica	- Insultos	13	2,33%
	- Apelativos degradantes	9	1,61%
	- Amenazas	4	0,72%
	- Ridiculizaciones o humillaciones	10	1,79%
	- Control de la mujer	9	1,61%
Violencia Física	- Golpes, empujones, mordiscos, estrangulamientos, bofetadas o arañazos	10	1,79%
	- Otras formas de contacto físico violento	16	2,87%
Violencia Sexual	- Conductas sexuales impuestas o sin consentimiento	36	6,45%
	- Presión o coacción sexual	3	0,54%
Violencia Económica	- Subordinación económica	8	1,43%
	- Limitación de la autonomía económica	5	0,90%
Violencia Simbólica	- Cosificación	105	18,82%
	- Hipersexualización	88	15,77%
	- Comparación con comida	24	4,30%
	- Comparación con animales	16	2,87%
	- Comparación con objetos	21	3,76%
	- Estereotipos y roles de género	50	8,96%
	- Masculinidad hegemónica	56	10,04%
	- Subordinación de la mujer	61	10,93%
	- Estigmatización moral	14	2,51%

Nota. Elaboración propia. La suma de las frecuencias de los subcódigos puede superar la frecuencia de su código primario, dado que un mismo fragmento puede haber sido codificado con diversos subcódigos simultáneamente (ej. Cosificación e hipersexualización).

Esta superposición muestra la complejidad de la violencia contra la mujer en las letras musicales y permite obtener una interpretación más profunda, enriquecida y matizada del contenido analizado.

A continuación, se propone la siguiente tabla que incluye los subcódigos de la violencia psicológica junto con ejemplos representativos extraídos de las letras analizadas.

Tabla 7. Frecuencia de subcódigos, porcentajes y ejemplos representativos de la violencia psicológica en las letras analizadas

Subcódigo	Frecuencia	Porcentaje total	Ejemplo representativo
Insultos	13	28,89%	“bitch” <i>SECUESTRO</i> (PART. YAN BLOCK Y NTG) – Slayer “loca” <i>VELDÁ</i> (PART. BAD BUNNY Y OMAR COURTZ) - Dei V
Apelativos degradantes	9	20%	“una maniática” <i>NINFO</i> (PART. DE LA ROSE Y MC MENOR JP) - JC Reyes “Ella me pironea como una actriz porno” <i>SECUESTRO</i> (PART. YAN BLOCK Y NTG) - Slayer
Amenazas	4	8,89%	“Que esto nunca va a acabar” <i>444</i> - Yan Block “Mami, ya te va a llegar el día” <i>VAN CLEEF</i> (PART. PIRLO) - Myke Towers
Ridiculizaciones o humillaciones	10	22,22%	“Dale, tréplate, edúcate y aprende” <i>REMEDIO</i> (PART. PIRLO) - JC Reyes “Es una ninfo” <i>NINFO</i> (PART. DE LA ROSE Y MC MENOR JP) - JC Reyes
Control de la mujer	9	20%	“Me paso stalkeándote pa' ver qué hace” <i>KLOUFRENS</i> - Bad Bunny “Si te veo con otro, lo exploto” <i>NUBES</i> (PART. OMAR COURTZ) - De La Rose
Total	45	100%	

Nota. Elaboración propia

Los insultos constituyen la manifestación más evidente de violencia psicológica representando el 28,89% de esta categoría. Estas expresiones para dirigirse a la mujer, son ofensivas y atentan contra la dignidad e integridad personal de la mujer, como el uso de “bitch” en la canción *SECUESTRO* de Slayer, o en la canción *VELDÁ* de Dei V y Bad Bunny, “loca”, palabras que minimizan el valor de la mujer, desvalorizando sus

pensamientos, emociones y comportamientos. A parte del daño emocional, los insultos refuerzan y normalizan el maltrato verbal a la mujer en la música popular.

Los apelativos degradantes suponen un 20% de la violencia psicológica y se refieren a etiquetas que descalifican a la mujer con estereotipos negativos, sobre todo sexuales. Por ejemplo, “una maniática” de la canción *NINFO* de JC Reyes, asocia la sexualidad femenina a un exceso patológico, un deseo desmesurado mientras que, “ella me pironea como una actriz porno” de la canción *SECUESTRO* de Slayter reduce su conducta a un objeto de deseo y placer masculino, normalizando la explotación del cuerpo de la mujer.

Las amenazas conforman el 8,89% de la violencia psicológica y evidencia coerciones implícitas o explícitas. Fragmentos como “que esto nunca va a acabar” de la canción *444* de Yan Block o “Mami, ya te va a llegar el día” en *VAN CLEEF* de Myke Towers, reflejan ciclos de control sustentados en el miedo y la dependencia de la mujer, normalizando dinámicas abusivas.

Las ridiculizaciones o humillaciones representan el 22,22% y son la segunda manifestación más identificada de violencia psicológica. Estas menosprecian, burlan o desvalorizan a la mujer, ya sea refiriéndose a su comportamiento, sexualidad, intelecto o identidad. En *REMEDIO* de JC Reyes, “dale, tréplate, edúcate y aprende” infantiliza y desautoriza la figura de la mujer, como si necesitase de una guía o una aprobación masculina para comportarse de forma “correcta” o “deseable”, mientras que “una ninfo” en *NINFO* de JC Reyes, De La Rose y MC Menor JP patologiza, llevando al extremo el deseo sexual de la mujer.

Por último, el control de la mujer, con un porcentaje del 20% alude a todas aquellas expresiones de vigilancia y dominación sobre las acciones, relaciones o libertades de la mujer. Ejemplos como “me paso stalkeándote pa’ ver qué hace” en la canción de *FLOUFRENS* de Bad Bunny o “si te veo con otro, lo exploto” en *NUBES* de De La Rose y Omar Courtz, muestran amenazas explícitas de violencia y conductas posesivas que limitan la independencia y libertad de la mujer.

Seguidamente, se presenta la siguiente tabla con los subcódigos, frecuencias, porcentajes y ejemplos representativos de la violencia física.

Tabla 8. Frecuencia de subcódigos, porcentajes y ejemplos representativos de la violencia física en las letras analizadas.

Subcódigo	Frecuencia	Porcentaje total	Ejemplo representativo
Golpes, empujones, mordiscos, estrangulamientos, bofetadas o arañazos	10	38,46%	“después terminarle dando” <i>CELOSA</i> (PART. DAVID MARLEY) - JC Reyes “Que cuando yo te azote” <i>VELDÁ</i> (PART. BAD BUNNY Y OMAR COURTZ) - Dei V
Otras formas de contacto físico violento	16	61,54%	“asfixiate” <i>NINFO</i> (PART. DE LA ROSE Y MC MENOR JP) - JC Reyes “Mamando se ahoga” <i>VAN CLEEF</i> (PART. PIRLO) - Myke Towers
Total	26	100%	

Nota. Elaboración propia

Los golpes, empujones, mordiscos, estrangulamientos, bofetadas o arañazos”, implican el 38,46% de la violencia física. Estos fragmentos, pese a que pueden presentarse en un contexto metafórico o dentro de un lenguaje aparentemente sexualizado, no dejan de aludir a conductas violentas hacia la mujer. Por ejemplo, en *CELOSA* de JC Reyes se escucha “después terminarle dando” en la que se insinúa una agresión posterior a una situación determinada o en la canción *VELDÁ* de Bad Bunny “que cuando yo te azote”.

Las otras formas de contacto físico violento son el 61,54% de la violencia física. Agrupa las formas más y extremas de violencia física, con frecuencia vinculadas a prácticas sexuales degradantes y forzadas, expresiones como “asfixiate” en *NINFO* de JC Reyes o “mamando se ahoga” en la canción *VAN CLEEF* de Myke Towers, reflejan situaciones banalizadas de sufrimiento físico y deshumanización de la mujer como parte del deseo masculino.

Acto seguido, se procede a analizar la representación de la violencia sexual contra la mujer en el corpus analizado.

Tabla 9. Frecuencia de subcódigos, porcentajes y ejemplos representativos de la violencia sexual en las letras analizadas

Subcódigo	Frecuencia	Porcentaje total	Ejemplo representativo
Conductas sexuales impuestas o sin consentimiento	36	92,31%	“ponte en cuatro, que te vo'a dar fueite” <i>VOY A LLEVARTE PA PR</i> - Bad Bunny “voy pa' encima, ma, no vo'a quitarme” <i>FLIPA (PART. DEI V)</i> - JC Reyes
Presión o coacción sexual	3	7,69%	“no lo piense' y dame otra noche” <i>QUÉ PASARÍA...</i> (PART. BAD BUNNY) Rauw Alejandro “déjame tocarte” <i>SEXO SEGURO</i> - Franco El Gorila
Total	39	100%	

Nota. Elaboración propia

La violencia sexual es una de los tipos más alarmantes de violencia contra la mujer identificada en las letras analizadas.

Las conductas sexuales impuestas o sin consentimiento representan el 92,31% de la violencia sexual, con hasta 36 citas. Estas expresiones implican acciones unilaterales donde la mujer es reducida a un objeto pasivo del placer masculino. Ejemplos como “ponte en cuatro, que te vo'a dar fueite” en *VOY A LLEVARTE PA PR* de Bad Bunny o “voy pa' encima, ma, no vo'a quitarme” en *FLIPA* de JC Reyes refuerzan patrones narrativos de dominación sexual donde el consentimiento femenino se encuentra invisibilizado, promoviendo una visión de la sexualidad masculina basada en patrones conductuales de dominación, imposición, control y poder sobre la mujer.

La presión o coacción sexual con un 7,69% se refleja en expresiones como “No lo piense' y dame otra noche” en la *QUE PASARÍA* de Rauw Alejandro y Bad Bunny o “déjame tocarte” en la canción *SEXO SEGURO* de Franco El Gorila, que minimizan el deseo de la mujer mediante la insistencia del hombre. Estas naturalizan la persuasión como herramienta válida y oportuna para obtener relaciones sexuales.

Estos hallazgos evidencian como los textos musicales consolidan un imaginario sexual distorsionado por dinámicas de poder asimétricas y coercitivas, donde el cuerpo femenino es cosificado y subordinado.

Continuando con el análisis, se procede a la interpretación de las manifestaciones de la violencia económica.

Tabla 10. Frecuencia de subcódigo, porcentajes y ejemplos representativos de la violencia económica en las letras analizadas

Subcódigo	Frecuencia	Porcentaje total	Ejemplo representativo
Subordinación económica	8	61,54%	“¿que quién va a pagar hoy? Ma, tú olvídate” <i>VELDÁ</i> (PART. BAD BUNNY Y OMAR COURTZ) - Dei V “¿qué más puede' pedir? Pampeo rico, canto bueno y tengo plata” <i>VITAMINA</i> (PART. DFZM Y JØTTA) - Jombriel
Limitación de la autonomía económica	5	38,46%	“te compré la Dyson si la quieres” <i>BAILE INOLVIDABLE</i> - Bad Bunny “recuérdame comprarte lo' aro' nuevo' de tu Mercede” <i>QUE VASHACERHOY</i> (PART. DE LA ROSE) - Omar Courtz
Total	13	100%	

Nota. Elaboración propia

Pese a que la violencia económica representa el porcentaje más bajo con un 2,92% dentro de la muestra analizada, su relevancia no ha de pasar desapercibida, pues aborda manifestaciones sutiles pero persistentes de desigualdad de género y control económico sobre la mujer.

La subordinación económica supone el 61,54% de la violencia económica identificada. En estas expresiones, el hombre asume el rol principal de proveedor económico de la mujer, obviando por completo su autonomía e independencia económica. Esta invisibilidad, refuerza la imagen de dependencia material de la mujer al hombre. Algunos ejemplos son “¿que quién va a pagar hoy? Ma, tú olvídate” en *VELDÁ* de Bad Bunny o “¿qué más puede' pedir? Pampeo rico, canto bueno y tengo plata” en *VITAMINA* de Jombriel. Estos aluden a que el control financiero recae de manera exclusiva y omnipotente sobre el hombre, banalizando la desigualdad económica bajo una apariencia de “generosidad” y “caballerosidad” del hombre.

La limitación de la autonomía económica de la mujer, es un 38,46% de la violencia económica percibida y hace referencia al control económico ejercido mediante el uso de regalos o conductas serviciales hacia la mujer, que, si bien pueden parecer primeramente muestras de afecto, encubren dinámicas de poder. Frases como “te compré la Dyson si la quieres” en *BAILE INOLVIDABLE* de Bad Bunny o “recuérdame comprarte lo’ aro’ nuevo’ de tu Mercedes” en la canción *QUEVASHACERHOY* de Omar Courtz los bienes materiales se convierten en mecanismos simbólicos de dominación simbólica, donde el varón se presenta como proveedor exclusivo y la mujer como una mera receptora pasiva.

Para concluir el análisis, se aborda la violencia simbólica, la violencia más recurrente y compleja de estudiar, con 298 citas. Esta forma de violencia es sutil, pero está profundamente normalizada y se expresa a través de roles de género, comparaciones denigrantes y construcciones culturales que perpetúan la subordinación de la mujer.

Tabla 11. Frecuencia de subcódigos, porcentajes y ejemplos representativos de la violencia simbólica en las letras analizadas.

Subcódigo	Frecuencia	Porcentaje total	Ejemplo representativo
Cosificación	105	24,14%	“me gusta ese booty, me gustan sus cocos” <i>COMERNOS</i> (PART. BAD GYAL) - Omar Courtz “quiere que mi bicho en su totito lo guarde” <i>FLIPA</i> (PART. DEI V) - JC Reyes
Hipersexualización	88	20,23%	“anda cazando” <i>EOO</i> - Bad Bunny “cualquiera que la ve desnuda, se casa” <i>FLIPA</i> (PART. DEI V) - JC Reyes
Comparación con comida	24	5,52%	“ese pussy está clean, me tiene comiendo sano” <i>HALO</i> (PART. LA PANTERA) - Quevedo “por que de ti tengo hambre, yo soy tu vampiro, quiero tu sangre” <i>SEXO SEGURO</i> - Franco El Gorila
Comparación con animales	16	3,68%	“mi gata salvaje” <i>QUÉ PASARÍA...</i> (PART. BAD BUNNY) - Rauw Alejandro “una perrita de raza” <i>FLIPA</i> (PART. DEI V) - JC Reyes
Comparación con objetos	21	4,83%	“en mi VIP, siempre están tú y el CİROC”

			<i>HALO</i> (PART. LA PANTERA) - Quevedo “tu cuerpito premium” <i>NUBES</i> (PART. OMAR COURTZ) - De La Rose
Estereotipos y roles de género	50	11,50%	“estoy que te preño ahora” <i>VELDÁ</i> (PART. BAD BUNNY Y OMAR COURTZ) - Dei V “enamorate a un malo sin ser una nena fina” <i>REMEDIO</i> (PART. PIRLO) - JC Reyes
Masculinidad hegemónica	56	12,87%	“se pone loca cada vez que me ve” <i>VITAMINA</i> (PART. DFZM Y JØTTA) - Jombriel “los gánsteres también lloran, pero en silencio” <i>RESENTIA</i> - Pablo Chill.
Subordinación de la mujer	61	14,02%	“acostumbrada a que le dé” <i>YO SÉ</i> - Yan Block “la recojo y quito el control” <i>NINFO</i> (PART. DE LA ROSE Y MC MENOR JP) - JC Reyes
Estigmatización moral	14	3,21%	“se hace la dura” <i>CELOSA</i> (PART. DAVID MARLEY) - JC Reyes “Tú eres una mala” <i>SECUESTRO</i> (PART. YAN BLOCK Y NTG) - Slayter
Total	435	100%	

Nota. Elaboración propia

La Tabla 11 refleja la diversidad y la complejidad de la violencia simbólica en las letras musicales analizadas, evidenciando cómo este tipo de violencia puede manifestarse a través de múltiples patrones discursivos.

La cosificación, contando con un 24,14%, minimiza a la mujer a un objeto sexual dividido, determinando su valor a partes del cuerpo, como “me gusta ese booty, me gustan sus cocos” de *COMERNOS* de Omar Courtz y Bad o “quiere que mi bicho en su totito lo guarde” en la canción *FLIPA* de JC Reyes. Estas expresiones convierten el cuerpo de la mujer en un objeto, un recipiente pasivo a disposición del uso masculino, despersonalizando, reforzando y perpetuando el rol de objeto sexual a la mujer.

La hipersexualización con un 20,23% atribuye una carga erótica excesiva a la figura de la mujer, presentándola constantemente como provocadora o disponible. Por ejemplo, en

“anda cazando” en *EOO* de Bad Bunny en la que se refleja la figura de la mujer como una depredadora sexual o “cualquiera que la vea desnuda, se casa” en la canción *FLIPA* de JC Reyes enfatizando cómo el cuerpo desnudo, tiene un poder de seducción irresistible para el hombre, lo que justifica su deseo sexual.

La comparación con comida, presente en un 5,52% consolida la cosificación y deshumanización de la mujer, reduciéndola a un bien de consumo diseñado para el placer del hombre. Fragmentos como “ese pussy está clean, me tiene comiendo sano” en *HALO* de Quevedo o “de ti tengo hambre, yo soy tu vampiro, quiero tu sangre” en la canción *SEXO SEGURO* de Franco El Gorila, vinculan el deseo sexual masculino con el hambre o incluso la violencia, rebajando a la mujer a una fuente de energía.

La comparación con animales, supone un 3,68% y constituye un mecanismo simbólico para limitar la humanidad de la mujer, atribuyéndole cualidades salvajes, instintivas o domesticables. Expresiones como “mi gata salvaje” en *QUÉ PASARÍA* de Rauw Alejandro y Bad Bunny o “una perrita de raza” en la canción *FLIPA* de JC Reyes construyen una percepción de la mujer como ser instintivo, anhelado por su pureza o belleza y de fácil control o domesticable.

Por su parte, la comparación con objetos representa un 4,83% y reducir a la mujer a una simple mercancía de posesión, asemejándola a un objeto de consumo, lujo o decoración. Ejemplos como “tu cuerquito premium” en *HALO* de La Pantera y Quevedo, o “en mi VIP, siempre están tú y el CÎROC” en *NUBES* de Omar Courtz y De La Rose, equipara a la mujer a un objeto de exclusividad, donde su presencia adquiere igual de importancia que la de una bebida cara y de prestigio y su valor es medido por su apariencia.

Los estereotipos y roles de género representan un 11,50% y operan como marco ideológico legitimador del resto de violencias. Frases como “estoy que te preño ahora” en *VELDÁ* de Bad Bunny y Omar Courtz, refuerzan la idea sobre el rol reproductivo impuesto a la mujer, limitándola a la función de gestar, mientras que, “enamoras a un malo sin ser una nena fina” en *REMEDIO* de JC Reyes consolida el estereotipo de la mujer “fina”, “delicada” y “buena” versus a la mujer que se sale de dicho rol.

La masculinidad hegemónica presente en un 12,87% se articula con los estereotipos y roles de género imponiendo un modelo dominante, normativo e ideal de masculinidad.

Por ejemplo, “se pone loca cada vez que me” en *VITAMINA* de Jombriel representa al yo masculino como un ser irresistible, poderoso y sexualmente dominante sobre la mujer, a la vez que, “los gánsteres también lloran, pero en silencio” en la canción *RESENTIA* de Pablo Chill-E, refleja cómo la masculinidad hegemónica no solo promueve el dominio, sino que también impone límites sobre la emocionalidad masculina, donde la vulnerabilidad es vivida desde el silencio para evitar poner en riesgo su poder.

La subordinación de la mujer conforma el 14,02% y evidencia relaciones asimétricas de poder entre el hombre y la mujer. En *YO SÉ* de Yan Block “acostumbrada a que le dé”, se da por sentado que la mujer está habituada a una conducta del hombre. De manera similar, “la recojo y quito el control” en la canción *NINFO* DE JC Reyes, se niega explícitamente la autonomía femenina, representado al hombre como autoridad.

Para finalizar, la estigmatización moral aparece en un 3,21% e implica juicios que penalizan los comportamientos de la mujer que se desvían de los roles de género tradicionalmente asignados, haciendo uso de etiquetas peyorativas que desacreditan la figura de la mujer. Expresiones como “se hace la dura” en la *CELOSA* de JC Reyes o “tú eres mala” en la *SECUESTRO* de Slayter, castigan la desobediencia de la mujer a las normas tradicionales de género. Así, la mujer “mala” no es “buena”, en otras palabras, no es casta, obediente y sumisa y por consecuencia se convierte en objeto de desprecio y rechazo.

5.3 Análisis de los tipos y manifestaciones de violencia contra la mujer según la canción

Tras analizar los tipos y las manifestaciones de violencia en los textos musicales analizados, se procede a examinar su distribución en las 32 canciones seleccionadas.

Esta distinción permite esclarecer si las canciones concentran formas específicas de violencia o si, al contrario, hay una tendencia generalizada en el repertorio musical hacia un tipo o manifestación de violencia determinada. La siguiente tabla sintetiza la frecuencia de los distintos tipos de violencia según la canción.

Tabla 12. Frecuencias de los tipos de violencia según la canción

Canción	Violencia Psicológica	Violencia Física	Violencia Sexual	Violencia Económica	Violencia Simbólica	Total
111					3	3
444	1		3		9	13
GUAYA		1		1	3	5
BLACKOUT	1	1	1		15	18
CELOSA	6	5	1		9	21
COMERNOS			3		18	21
EoO			4	1	14	19
FLIPA			4	1	20	25
GRAN VÍA			1		9	10
BAILE INOLVIDABLE	1				5	6
HALO			2	1	11	14
Hiekka			1		10	11
IMAGÍNA	1			1	5	7
KLOuFRENS	1				8	9
La Plena		1	2		8	11
mi refe					3	3
NINFO	6	4	2		11	23
NUBES	1	1			15	17
NUEVAYoL					4	4
Orilla	1				10	11
QUEVASHACERHOY?	1		1	1	9	12
Qué Pasaría...			3	1	11	15
REMEDIO	2	1			7	10
Resentía	2				7	9
secuestro	3	4	2	1	15	25
Sexo Seguro	2		2		9	13
Si Antes Te Hubiera Conocido					2	2
VAN CLEEF	1	2	1	2	11	17
VeIDÁ	2	1	2	1	13	19
VITAMINA	2	2	1	1	10	16
VOY A LLeVARTE PA PR		1	1		8	10
Yo sé	2	2	2		6	12
Totales	36	26	39	12	298	411

Nota. Elaboración propia

La violencia simbólica esté presente en todas las canciones analizadas, con una frecuencia notable de 298 citas de las 411 codificaciones totales.

Las tres canciones que han obtenido un mayor número de referencias a distintos tipos de violencia son:

1. *Secuestro* de Slayter, Yan Block y NTG, con 25 citas presenta el repertorio más denso de violencia: se identifican los cinco tipos de violencia. La violencia simbólica, con 15 citas, seguida de la física y la psicológica con 4 y 3 citas respectivamente, la sexual con 2 citas y la económica con una cita.

Se destaca la hipersexualización, la cosificación, la masculinidad hegemónica, la subordinación de la mujer, los roles de género, comparaciones con animales y estigmatización moral. La violencia física y psicológica incluye agresiones físicas directas como el uso de apelativos degradantes y ridiculizaciones hacia la mujer.

2. *FLIPA* de JC Reyes y Dei V, contiene también un total de 25 citas, de las cuales la violencia simbólica es el tipo predominante con 20 citas, seguida de la violencia sexual con 4 citas y la violencia económica con 1 cita.

Esta canción consolida las narrativas de cosificación y hipersexualización de la mujer, así como las comparaciones con objetos, comidas y animales para referirse a ella. Las alusiones sexuales se refieren a conductas impuestas o sin consentimiento y la violencia económica es representado con la limitación de la autonomía financiera de la mujer.

3. Con 23 citas, *NINFO* de JC Reyes, De La Rose y MC Menor JP se posiciona como la tercera canción más violenta. La violencia simbólica predomina con 11 citas, seguida por la psicológica con 6 citas, la física con 4 y la sexual con 2 citas.

La violencia simbólica se manifiesta principalmente en cosificación, subordinación, roles de género, masculinidad hegemónica, hipersexualización, comparaciones con animales y estigmatizaciones morales sobre la mujer. Por otro lado, la violencia psicológica incluye actitudes de humillación y ridiculización y control emocional.

Estas combinaciones simultáneas de violencias evidencian cómo los discursos violentos no actúan de forma aislada, sino que integran múltiples estrategias discursivas para consolidar un modelo de relación asimétrica desigual entre el hombre y la mujer.

Un aspecto interesante, es que dos de estas tres canciones que encabezan el listado de canciones más violentas, *FLIPA* y *NINFO* son del mismo intérprete, JC Reyes, intérprete español, que presenta una tendencia reiterada en la representación violenta sobre la mujer

en sus canciones. Esto indica la importancia de estudiar las trayectorias musicales de los intérpretes y no solo sus textos musicales de forma aislada.

5.4 Análisis del tipo de violencia contra la mujer según el sexo y origen geográfico de los intérpretes

A continuación, se presenta un análisis descriptivo sobre el sexo y el origen geográfico de los intérpretes de los textos musicales analizados. Se propone la siguiente tabla con información detallada sobre cada canción del corpus, incluyendo el título, el intérprete, su sexo y origen geográfico.

Tabla 13. Intérpretes según sexo y origen geográfico

Título de la canción	Intérprete	Sexo	Origen
111	Yan Block	Hombre	Puerto Rico
444	Yan Block	Hombre	Puerto Rico
GUAYA	Quevedo, Lucho RK	Hombre	España
BLACKOUT	Emilia, TINI, Nicki Nicole	Mujer	Argentina
CELOSA	JC Reyes, David Marley	Hombre	Español
COMERNOS	Omar Courtz, Bad Gyal	Mixto	Puerto Rico, España
EoO	Bad Bunny	Hombre	Puerto Rico
FLIPA	JC Reyes, Dei V	Hombre	España
GRAN VÍA	Quevedo, Aitana	Mixto	España
BAILE INOLVIDABLE	Bad Bunny	Hombre	Puerto Rico
HALO	Quevedo, La Pantera	Hombre	España
Hiekka	Nicky Jam, Beéle	Hombre	Estados Unidos, Colombia
IMAGÍNA TE	Danny Ocean, Kapo	Hombre	Venezuela, Colombia
KLOU FRENDS	Bad Bunny	Hombre	Puerto Rico
La Plena	W Sound	Hombre	Colombia
mi refe	Beéle	Hombre	Colombia
NINFO	JC Reyes, De La Rose, MC Menor JP	Mixto	España, Puerto Rico, Brasil
NUBES	De La Rose, Omar Courtz	Mixto	Puerto Rico
NUEVAYoL	Bad Bunny	Hombre	Puerto Rico
Orilla	8belial, Bad Gyal, Virtual Flavor	Mixto	España
QUEVASHACERHOY?	Omar Courtz, De La Rose	Mixto	Puerto Rico
Qué Pasaría...	Rauw Alejandro, Bad Bunny	Hombre	Puerto Rico
REMEDIO	JC Reyes, Pirlo	Hombre	España, Colombia
Resentia	Pablo Chill-E	Hombre	Chile
secuestro	Slayter, Yan Block, NTG	Hombre	Puerto Rico
Sexo Seguro	Franco "El Gorilla", Yandel	Hombre	Puerto Rico
Si Antes Te Hubiera Conocido	KAROL G	Mujer	Colombia
VAN CLEEF	Myke Towers, Pirlo	Hombre	Puerto Rico, Colombia
VeIDÁ	Bad Bunny	Hombre	Puerto Rico

VITAMINA	Jombriel, DFZM, Jotta	Mixto	Ecuador, Colombia, Brasil
VOY A LLeVARTE PA PR	Bad Bunny	Hombre	Puerto Rico
Yo sé	Yan Block, TORRES	Hombre	Puerto Rico

Nota. Elaboración propia

Para facilitar la interpretación del análisis y la detección de posibles patrones discursivos violentos, se opta por realizar una tabla cruzada que sintetiza la relación entre sexo y origen de los intérpretes. Las procedencias se han agrupado en dos categorías: “España” y “Latinoamérica”.

Tabla 14. Frecuencia de canciones por sexo de intérpretes y país de origen

Sexo/Origen	España	Latinoamérica	España/Latinoamericana	Total
Hombre	5	18	0	23
Mujer	0	2	0	2
Mixto	2	3	2	7
Total	7	23	2	32

Nota. Elaboración propia

La Tabla 14 muestra cómo se distribuyen las 32 canciones según el sexo de los intérpretes y su origen geográfico. La mayoría, están interpretadas sólo por hombres, siendo 23 canciones de 32, seguidas de colaboraciones mixtas siendo 7 canciones y en menor medida, interpretadas solo por mujeres, tan solo 2 canciones de 32. Esta predominancia masculina, refleja la realidad del género urbano: el género masculino predomina.

En cuanto al origen geográfico de los intérpretes, la mayoría de ellos proceden de Latinoamérica, siendo 23 canciones de 32, frente a una minoría de 7 canciones de intérpretes españoles. Esto indica una mayor representación latinoamericana de la producción musical. Al cruzar estas dos variables, observamos que 18 de las 23 canciones interpretados por hombres proceden de Latinoamérica, en contraste con sólo 5 canciones interpretadas por hombres españoles. En lo que se refiere a las intérpretes mujeres, ambas proceden de Latinoamérica y no consta ninguna interpretada únicamente por una mujer española.

Las colaboraciones mixtas, se reparten entre España, con 2 canciones, Latinoamérica con 3 canciones y colaboraciones transnacionales entre intérpretes españoles y latinoamericanos con otras 2 canciones. Estos datos revelan una significativa presencia masculina latinoamericana, una participación femenina latinoamericana más limitada y una tendencia a colaboraciones musicales transnacionales. La ausencia de intérpretes mujeres españolas sugiere una carencia de participación femenina en el género urbano popular en España.

Prosiguiendo con el análisis, se profundiza en los tipos de violencia presentes en las canciones atendiendo al sexo del intérprete. Esta distinción permite atender a posibles patrones discursivos violentos diferenciados en función del sexo del intérprete.

Tabla 15. Distribución de tipos de violencia contra la mujer por sexo del intérprete

Tipo de violencia/ Intérpretes	Hombres	Mujeres	Mixto	Totales
Violencia Económica	10	0	2	12
Violencia Física	18	1	7	26
Violencia Psicológica	24	1	11	36
Violencia Sexual	30	1	8	39
Violencia Simbólica	199	17	82	298
Totales	281	20	110	411

Nota. Elaboración propia

Los intérpretes hombres, cuentan con 23 canciones y concentran el número más elevado de manifestaciones violentas, 281 de 411 citas. Predomina la violencia simbólica con 199 citas, seguida de la sexual con 30, la psicológica con 24, la física con 18 y la económica con 10.

En las 2 canciones interpretadas por mujeres, se identifican 20 citas en total, predominando también la violencia simbólica con 17 citas. El resto de citas, se reparte con una cita para cada tipo de violencia salvo la violencia económica que no se ha identificado en los patrones discursivos de las mujeres.

En las colaboraciones mixtas, se observan 110 citas de violencia, destacando de nuevo, la simbólica como predominante con 82 citas. Esto señala que la participación femenina en las canciones no deriva necesariamente en una disminución de la reproducción de discursos violentos contra la mujer.

A pesar de su minoritaria participación, las intérpretes mujeres también son partícipes en la reproducción de violencias contra la mujer. En las canciones *BLACKOUT* y *Si Antes Te Hubiera Conocido*, se identifican hasta 17 citas de violencia simbólica contra la mujer, “este culo”, “una gata”, “le quita lo santa”, “me la como completa”, “ponerla a gritar” “está juicy, sabe a honey” en *BLACKOUT* o “la novia suya me pone celosa”, “no está tan rica, así como yo” en *Si Antes Te Hubiera Conocido*.

Estas expresiones cosifican el cuerpo de la mujer, consolidan los estereotipos y potencian la competencia entre mujeres por el hombre. Asimismo, en colaboraciones con hombres, observamos también la perpetuación de la violencia contra la mujer. Algunos ejemplos son: “estoy rica sin bikini” en *COMERNOS* de Omar Courtz y Bad Gyal o “me tiene esposada, como presa” y “escúpeme, escúpeme, escúpeme” “dámelo, sígueme, ahórcame” en *NINFO* de JC Reyes, De La Rose y MC Menor JP.

Esto evidencia que la presencia de intérpretes mujeres no garantiza una ruptura de las dinámicas violentas, y pueden llegar a reproducir los mismos patrones que los hombres.

A parte del sexo, el origen geográfico también aporta información relevante. Dado que la mayoría de los intérpretes son hombres y acumulan el mayor número de citas, se ha optado por centrar el análisis en comparar a los intérpretes masculinos según su origen.

Tabla 16. Distribución de tipos de violencia contra la mujer según origen geográfico de los intérpretes masculinos

Tipo de violencia/ intérpretes	Hombres españoles	Hombres latinoamericanos	Totales
Violencia Económica	3	7	10
Violencia Física	7	11	18
Violencia Psicológica	8	16	24
Violencia Sexual	7	23	30
Violencia Simbólica	50	149	199
Totales	75	206	281

Nota. Elaboración propia

El análisis de los tipos de violencia según el origen de los intérpretes masculinos refleja distinciones interesantes, sin embargo, ha de tenerse en cuenta la desproporción en el número de canciones, 5 son interpretadas por hombres españoles frente a 18 canciones interpretadas por hombres latinoamericanos.

Los intérpretes latinoamericanos, registran un número más elevado de manifestaciones violentas en todos los tipos. Destacan especialmente en la violencia simbólica con 149 citas y en la sexual, con 23 citas. Estas cifras se explican tanto por el mayor número de canciones como por la mayor tendencia hacia discursos más violentos contra la mujer.

Los intérpretes españoles, pese a su menor presencia, también muestran puntuaciones significativas, sobre todo en la violencia simbólica, con 50 citas. Esto evidencia que dicha violencia, es un patrón común en ambos contextos culturales.

En violencia sexual, la distinción es evidente: 23 citas en canciones latinas frente a 7 en españolas. En violencia psicológica también hay una mayor presencia en los intérpretes latinos con 16 citas frente a 8 citas de los intérpretes españoles. La violencia física, pese a ser menos frecuente, tiene un patrón similar: 11 citas en las canciones latinas frente a 7 en las españolas. Por último, la violencia económica, siendo la menos representada, consta de 7 citas en los intérpretes latinos y de 3 en los españoles.

En conjunto, estos datos expuestos sugieren que, la violencia simbólica es el tipo más predominante y transversal, sin embargo, su identificación, al igual que el resto de tipos de violencia, es mayor en las canciones con intérpretes latinoamericanos.

5.5 Análisis de la coocurrencia de los tipos de violencia contra la mujer en las canciones analizadas

Para finalizar el análisis, es de crucial abordar la coocurrencia de los distintos tipos de violencia contra la mujer en las letras musicales. La coocurrencia permite poner de manifiesto patrones discursivos complejos, en los que la violencia psicológica, física, sexual, económica y simbólica se entrelazan, amplificando su impacto y banalizando su representación.

Para observar cómo los diferentes tipos de violencia pueden expresarse simultáneamente, se ha elaborado la siguiente tabla que refleja la coocurrencia de tipos de violencia en las 32 canciones analizadas.

Tabla 17. Coocurrencia de los tipos de violencia contra la mujer en las canciones analizadas

	Violencia Económica (12)	Violencia Física (26)	Violencia Psicológica (36)	Violencia Sexual (39)	Violencia Simbólica (298)
Violencia Económica (12)					6
Violencia Física (26)			1	3	4
Violencia Psicológica (36)		1		1	12
Violencia Sexual (39)		3	1		27
Violencia Simbólica (298)	6	4	12	27	

Nota. Elaboración propia

Los resultados de la Tabla 17 reflejan que la violencia simbólica no es sólo la más frecuente en los patrones discursivo (con 298 citas), sino que, además, es el tipo de violencia más transversal, al combinarse con los demás tipos de violencia: hasta en 27 ocasiones con la violencia sexual, 12 con la psicológica, 6 con la económica y 4 con la física.

La **violencia simbólica** y la **violencia sexual**. Es la combinación más común, podemos identificarla en expresiones como “ponte en cuatro que te voy a dar fuerte”, evidenciando la reducción de la mujer a un mero objeto sexual a la vez que se erotiza su subordinación.

La **violencia simbólica** y la **violencia psicológica**. Es la segunda combinación más común. Frases como: “sabes que eres mía” o “yo soy el dueño de tu piel, de tu cuerpo” o “tréplate, edúcate y aprende” consolidan los estereotipos de la mujer como persona emocionalmente subordinada e inestable.

La **violencia simbólica** y la **violencia económica**. En esta combinación se proyecta a la mujer como persona interesada, materialista y dependiente económicamente del hombre: “yo te doy lo que te falte” o “te compré la Dyson si la quieres”.

La **violencia simbólica** y la **violencia física**. Es la combinación menos frecuente, pero muy preocupante, pues normaliza el maltrato físico bajo el disfraz de la “pasión”: “me tiene esposada como presa” o “ese booty te lo dejo colorado” “. El daño físico a la mujer puede ser narrado de forma simbólica y aceptado cuando se ve envuelto en la esfera de amor, celos, deseos sexuales o pasión, lo que contribuye a su banalización.

Otras coocurrencias son, la **violencia sexual** y la **violencia física**. Esta combinación identificada en 3 ocasiones, sugiere contextos en los que el contacto físico agresivo no sólo está presente, sino que incluso se presenta como parte “normal” del acto sexual, difuminando así los límites del placer, la violencia y el consentimiento: “te rompo el toto, no I’m not sorry”, “dándole, dándole, dándole” o “en una baldosa, la aprieto”. La **violencia sexual** y la **violencia psicológica**, es una combinación presente en una ocasión y fusiona el control emocional con el deseo sexual, erotizando e invisibilizando la violencia y disfrazándola de deseo mutuo y compartido: “agresiva, déjame tocarte”. Por último, la **violencia física** y la **violencia psicológica**, en una ocasión, supone la sumisión emocional de la mujer vinculada al maltrato físico: “escúpeme, escúpeme, escúpeme”. En este fragmento el acto es escupir, es solicitado directamente por la mujer, lo que se interpreta como una manera de sumisión emocional.

En resumen, la violencia simbólica es el eje articulador de las canciones analizadas, legitimando los demás tipos de violencia.

6 DISCUSIÓN

En este apartado, se expone la discusión de los resultados. Se ha optado por seguir la disposición planteada para la sección del análisis con el objetivo de favorecer la comprensión y la fluidez. Esta estructura planteada permite dar respuesta íntegramente a las preguntas de investigación y las hipótesis anteriormente formuladas, aportando valor y dando lugar a una visión más trascendente sobre la violencia contra la mujer en la música. A continuación, se aborda la discusión con el primer apartado sobre los tipos de violencia contra la mujer presente en el corpus de textos musicales estudiados.

Los hallazgos reflejan la presencia de cinco tipos de violencia contra la mujer en las letras musicales, siendo la violencia simbólica la más frecuente en las letras analizadas.

Con una representación del 72,5% de la totalidad de las codificaciones y 298 citas de 411 citas, la violencia simbólica encabeza a los demás tipos de con un porcentaje considerablemente elevado. Seguidamente, la sexual, implica un 9,49% de la violencia que se manifiesta en las letras musicales. En menor medida, la psicológica, con un 8,76%, la violencia física con un 6,33% y la económica con un 2,92%.

Estas cifras, revelan la complejidad de las representaciones de la violencia contra la mujer en las canciones popularmente consumidas por los adultos emergentes, resaltando la primacía de los patrones discursivos sutiles que reproducen, normalizan y legitiman simbólicamente la desigualdad entre el hombre y la mujer. Así pues, estos hallazgos muestran cómo la música, siendo una manifestación cultural y dinámica (Escobar-Fuentes, 2022) contribuye en la reproducción y la perpetuación de los mecanismos simbólicos que legitiman la violencia contra la mujer.

Autores como Sánchez (2005) y Roy y Dowd (2010), establecen que la música es una herramienta de expresión y difusión, así como un mecanismo articulador de simbolismos: valores, normas, tradiciones y emociones. Esta función cultural de la música, permite dar una explicación a la presencia de los cinco tipos de violencia contra la mujer en las letras musicales analizadas, pues a través de los textos musicales, los intérpretes expresan y difunden las realidades sociales, reflejando en las melodías la situación social en la que la mujer es situada en la sociedad actual.

En este sentido, los postulados propuestos por Pierre Bourdieu (1998) sobre la violencia simbólica resultan imprescindibles de mencionar, dado el porcentaje tan elevado que ha obtenido dicha violencia. Desde esta perspectiva, las manifestaciones violentas forman parte de una estructura simbólica interconectada, caracterizada por su sutilidad e invisibilidad, dos elementos que determinan su eficacia.

Esta sutileza e invisibilidad permite dar respuesta al porqué del porcentaje tan alto y la significativa diferencia respecto a los demás tipos de violencia. En efecto, el simbolismo permite disfrazar lo arbitrario, convirtiéndolo en legítimo que, por ende, obstaculiza la detección, el cuestionamiento y el rechazo social a la violencia contra la mujer. La violencia simbólica presente en las letras musicales analizadas, no solo supone la mera cosificación, hipersexualización y subordinación de la mujer, sino que, además, afianza patrones de pensamiento que violentan simbólicamente a la mujer como verdades indiscutibles.

En relación con los patrones de pensamiento y los simbolismos que giran en torno al hombre y la mujer, es fundamental tener en cuenta la Teoría del Esquema de Género, planteada por Sandra Lipsitz Bem (1981). La mayor presencia de violencia simbólica identificada en las letras musicales puede relacionarse a través de la teoría planteada por dicha autora, que establece que personas poseen esquemas mentales basados en el género que organizan y guían cognitivamente percepciones y conductas según roles “masculinos” o “femeninos” construidos socialmente.

Estos patrones de pensamiento, están tan profundamente interiorizados que banalizan ciertas actitudes y conductas que legitiman las relaciones de poder entre géneros. Siguiendo este enfoque planteado por Ben (1981), que el 72,5% de la violencia detectada sea la violencia simbólica no es algo fortuito y casual, pues es el resultado de una integración casi inaudible de este tipo de violencia desde la infancia en los esquemas de pensamiento impuestos culturalmente.

Tras exponer e interpretar teóricamente los resultados obtenidos sobre los tipos de violencia contra la mujer en las letras analizadas, profundizamos, en las diferentes formas de manifestación detectadas de estos cinco tipos de violencia. Este segundo apartado de la discusión centra su estudio en las herramientas simbólicas, lingüísticas y narrativas que utilizan los intérpretes para reproducir y perpetuar la violencia contra la mujer en los discursos musicales. Para facilitar la comprensión, se abordan las manifestaciones a partir del tipo de violencia más identificada a la menos identificada.

Los resultados revelan que, la violencia simbólica se expresa con mayor frecuencia mediante la cosificación, la hipersexualización y la subordinación de la mujer, con un 24,14%, un 20,23% y un 14,02% respectivamente del total de la violencia simbólica identificada. La masculinidad hegemónica representa un 12,87% mientras que las referencias a los estereotipos y roles de género se identifica en el 11,50% de la violencia simbólica.

En cuanto a la violencia sexual, la forma de expresión más detectada son las alusiones a conductas sexuales impuestas o sin consentimiento, representando un 92,31%.

En lo que se refiere a la violencia psicológica, los insultos y las ridiculizaciones o humillaciones de la mujer son las manifestaciones más recurrentes, con un 28,89% y un 22,22% en el orden dado.

Por otro lado, la violencia física se refiere en un 61,54% de los casos a otras formas de contacto físico violento que no son golpes, empujones, mordiscos, estrangulamientos, bofetadas o arañazos y, por último, la violencia económica se manifiesta en un 61,54% mediante expresiones que subordinan económicamente a la mujer.

La cosificación, la hipersexualización y la subordinación de la mujer son las manifestaciones más identificadas de la violencia simbólica y reflejan la permanencia de las representaciones sexistas que giran en torno a la mujer, deshumanizándole y reduciéndole a un simple objeto de disfrute o disponibilidad para la apetencia y ratificación masculina. Esto podemos relacionarlo con la Teoría del Sexismo Ambivalente (Glick y Fiske, 2001). Como hemos visto anteriormente, la discriminación hacia la mujer se mantiene a través del sexismo hostil y el sexismo benevolente, dos tipos de discriminación que funcionan simultáneamente para sustentar el orden patriarcal.

En este caso, la cosificación y la hipersexualización con un 24,14% y un 20,23% respectivamente, se alinean con el sexismo benevolente. Aunque aparentemente no parezca discriminatorio, suponen construcciones de una feminidad idealizada sobre la mujer, como una cosa bella y sensual. Mientras que, la subordinación de la mujer representando un 14,02%, se refiere al sexismo hostil, remitiéndose al prejuicio sobre la mujer y la agresividad simbólica, obligándole a someterse y encajar dentro de los roles “femeninos” tradicionales como la dependencia y el sometimiento.

Esto también se relaciona con lo que Deaux y Lewis (1984) plantean sobre los estereotipos femeninos. Así, la cosificación y la hipersexualización de la mujer se clasifican dentro de la categoría de los estereotipos asociados a la apariencia física, donde se espera que la mujer cumpla con unos cánones de “feminidad” idealizados tales como las curvas, la delgadez o la sensualidad. En cambio, la subordinación de la mujer se enmarca dentro de la categoría de rasgos de personalidad, donde la pasividad, la sumisión y la dependencia son rasgos esperables de la mujer, retratándole como un objeto pasivo ante el control masculino.

Asimismo, las alusiones a la masculinidad hegemónica y las referencias explícitas a estereotipos y roles de género en los textos musicales analizados son significativas.

Estas manifestaciones se vinculan con lo anterior, reafirmando las premisas de Connell y Messerschmidt (2005) sobre la masculinidad hegemónica, un modelo imperativo y normativo de “masculinidad” que configura las relaciones entre hombres y mujeres desde la dominación y el control simbólico. Como podemos observar en las letras musicales analizadas, esta hegemonía masculina no necesariamente se vincula directamente con la violencia física explícita para mantenerse, sino que se sustenta mediante otros elementos como puede ser la violencia simbólica, sexual, psicológica y económica. Además, el lenguaje y los medios, tales como la música, ejercen como vehículo de perpetuación de las desigualdades de género.

Las referencias a los roles de género son significativas y se relacionan estrechamente con lo mencionado. Estos disfrazan o encubren las desigualdades entre hombre y mujer bajo las ideas del romanticismo, la belleza o las tradiciones. En efecto, como Merás (2003) estipula, a la mujer se le atribuye responsabilidades relacionadas con el éxito de la relación o la aceptación de conductas de control basadas en mitos del amor romántico, obligándole a aceptar una visión de sí misma como afortunada por haber sido escogida. Estos mensajes, perpetuados en los textos musicales, calcan las normas de género que posicionan a la mujer en posturas de subordinación simbólica en coherencia con los roles tradicionalmente asignados: empatía, la dedicación, la sensibilidad, la emocionalidad, la delicadeza, la amabilidad, la pasividad, la comprensión, la dependencia y los cuidados (Berck, 1998).

En cuanto a la violencia sexual, como segundo tipo de violencia más identificada, destacan las referencias a conductas sexuales sin consentimiento. Esto es muy alarmante pues implica la banalización del control sobre el cuerpo de la mujer. Este afán de dominación sexual sobre la mujer se alinea con las ideas planteadas por Rubio-Garay et al., (2017), los cuales formulan que la violencia en el seno de un vínculo entre dos personas se caracteriza por la intencionalidad de causar un daño a la integridad sexual de la otra persona y el ejercicio de control y dominación.

En el corpus estudiado, la violencia sexual no solo se manifiesta en un acto explícito de agresión contra la mujer, sino como una herramienta simbólica de reafirmación del poder del hombre sobre la mujer. La imposición de conductas sexuales sin consentimiento

deriva del deseo del hombre que se impone como prioritario y desvinculado totalmente del deseo femenino. Bajo este enfoque, podemos relacionar la imposición de la sexualidad con la masculinidad hegemónica planteada por Connel y Messerschmidt (2005). A partir de la perspectiva hegemónica de la masculinidad, la imposición de conductas sexuales sin consentimiento de la mujer se convierte en un mecanismo de control.

Sin embargo, también podemos interpretar este elevado porcentaje de conductas sexuales impuestas en las letras musicales a partir de los planteamientos sobre la crisis de la masculinidad, propuesta por Jefferson (2017). Desde este enfoque, las alusiones a situaciones sexuales sin consentimiento de la mujer, son el reflejo de sentimientos de pérdida de estatus y poder del hombre, derivando en la necesidad de reaccionar de forma agresiva y recurriendo a la agresión sexual como respuesta defensiva y reafirmante del rol masculino.

Estas ideas se conectan con los postulados de Gadd (2002) sobre la masculinidad y la violencia contra la mujer. La violencia como un elemento profundamente arraigado en la identidad masculina, se manifiesta como algo más que un simple afán de dominación sobre la mujer. Bajo este pretexto, las conductas sexuales impuestas identificadas se comprenden no solo como una simple expresión de dominación sino también como una respuesta emocional y simbólica, una respuesta de “necesidad” ante el cuestionamiento de la autoridad masculina.

En lo que se refiere a la violencia psicológica, los insultos y las humillaciones o ridiculizaciones son las expresiones más identificadas en el corpus musical. Estas manifestaciones psicológicas contra la mujer no son más que reflejos de la masculinidad hegemónica (Connel y Messerschmidt, 2005), herramientas utilitarias que refuerzan las desigualdades de género por medio de la desvalorización de la mujer a través del lenguaje. Por supuesto, estas expresiones no suceden fortuitamente ni mucho menos de forma aislada, sino que responden a los estereotipos y roles de género culturalmente construidos sobre la mujer (Deaux y Lewis, 1984; Berck, 1998), que sirven para justificar los ataques simbólicos a su integridad moral como forma de “corrección”.

Los insultos, las humillaciones y las ridiculizaciones se conectan de manera directa a su vez, con el sexismo hostil de Glick y Fiske (2001), representando actitudes explícitas negativas de desprecio y agresividad e incluso resentimiento hacia la mujer que se desvía de los roles tradiciones, legitimando la violencia psicológica contra ella como respuesta

ante su “desviación”. Este sexismo hostil, podemos entenderlo también como un mecanismo de defensa ante conflictos psíquicos o identitarios del hombre (Gadd, 2002; Jefferson, 2017). Los insultos y las humillaciones contra la mujer permiten recomponer un equilibrio simbólico amenazado por los cambios de la sociedad contemporánea.

Aunque en menor proporción, la violencia física se manifiesta principalmente por otras formas de contacto físico violento no explícitamente tipificadas. En este pretexto, cabe recurrir de nuevo a los aportes de Jefferson (2017) sobre la “crisis de la masculinidad”, pues este desajuste entre los modelos masculinos tradicionales y las nuevas transformaciones y avances sociales en materia de igualdad de género llevan a ciertos hombres a reforzar su identidad masculina mediante actitudes de violencia física como solución simbólica a la pérdida de poder percibida.

Finalmente, la violencia económica manifestada mayoritariamente en los textos musicales es la subordinación económica de la mujer. Este tipo de violencia podemos integrarla en lo que Connel (2013) define en su nivel estructural, la división sexual del trabajo, donde las mujeres, son tradicionalmente vinculadas a esferas profesionales de cuidado y dependencia, mientras que los hombres son asociados a puestos de responsabilidad económica y de autoridad. Las letras musicales, al presentar a la mujer como dependiente y subordinada económicamente del hombre, dan lugar a que la mujer sea valorada atendiendo a otros aspectos mencionados anteriormente: su sexualidad o apariencia física.

Estos resultados no solo son un reflejo de la permanencia de las manifestaciones de la violencia contra la mujer en la música, sino del rol que ejerce la música en el refuerzo de una visión binaria, desigual y patriarcal que posiciona en superioridad al hombre y subordina a la mujer a través de patrones discursivos simbólicos, sexuales, psicológicos, físicos y económicos.

Aunque el análisis de resultados permitió identificar las tres letras de canciones más violentas contra la mujer, se ha optado por no profundizar en su análisis individualizado con el fin de evitar reiteraciones prescindibles. Estas tres canciones *Secuestro*, *FLIPA* y *NINFO*, si bien destacan por su frecuencia de manifestaciones de violencia, reproducen violencias ya discutidas en detalle previamente, su discusión no añadiría nuevos

elementos analíticos de relevancia, simplemente reforzaría los patrones discursivos ya explicados.

Para entender con mayor profundidad los patrones discursivos de violencia contra la mujer identificados en el análisis de contenido de las letras musicales, resulta esencial relacionar con los planteamientos teóricos el contexto sociodemográfico y el sexo de los intérpretes de las canciones más consumidas por los adultos emergentes.

La predominancia de los intérpretes hombres, y principalmente de origen latinoamericano, refleja la estructura de poder desigual en el género urbano. Esta preponderancia masculina no solo es manifestada en el número de canciones, sino también a través de la intensidad y diversas manifestaciones de violencia contra la mujer que se expresan en los textos musicales.

Platt (2018) estipula que el reguetón latinoamericano se caracteriza principalmente por sus referencias masivas y explícitas en torno a la imagen y el cuerpo de la mujer, lo que se alinea con los resultados obtenidos de las letras analizadas. Este autor señala que los intérpretes latinoamericanos recurren constantemente y de manera sistemática a la cosificación de la mujer, reducida a objeto de placer o disponibilidad, lo que a su vez refuerza los estereotipos y roles de género y las dinámicas de poder asimétrico entre hombre y mujer.

Pese a que la participación de intérpretes mujeres es minoritaria, los resultados revelan que también pueden también reproducir y perpetuar patrones discursivos de violencia contra la mujer, lo que evidencia la complejidad y la profundidad de los procesos culturales sobre la mujer y como el simbolismo que gira en torno a ella puede ser internalizado e incluso legitimado. Esto puede explicarse desde la perspectiva de Bourdieu (1998), pues la violencia simbólica está tan sumamente interiorizada, que incluso las propias víctimas de esto, las mujeres, asumen y legitiman patrones discursivos que las subordinan y condenan. Este fenómeno de autoinculpación no es más que el reflejo de cómo las relaciones de poder están culturalmente naturalizadas, volviendo a la mujer partícipe inconsciente en la reproducción de su propia dominación.

La violencia simbólica contra la mujer no solo opera desde afuera, desde agentes externos, sino que se inscribe en la propia subjetividad femenina, lo que revela la enorme complejidad de las manifestaciones de violencia contra la mujer.

Para clausurar este apartado, es esencial reflexionar sobre las concurrencias entre los distintos tipos de violencia contra la mujer en las letras musicales. Las relaciones entre las violencias reflejan la amplia red interconectada que actúa simultáneamente reforzando potencialmente las desigualdades de género. Esta complejidad se comprende mejor desde los postulados teóricos que vinculan las dimensiones simbólicas, sexuales, psicológicas físicas y económicas como procesos socioculturales que se encuentra profundamente arraigados.

Podemos relacionar la elevada concurrencia entre la violencia simbólica y la violencia sexual con el sexismo ambivalente de Glick y Fiske (2001). El sexismo hostil y benevolente operan de manera conjunta para mantener el control masculino y la subordinación de la mujer. Las letras musicales que erotizan el sometimiento femenino bajo la justificación del erotismo o la pasión permiten evidenciar como la violencia simbólica puede legitimar la violencia sexual. La alta coocurrencia entre estas violencias también se relaciona directamente con la masculinidad hegemónica de Connell y Messerschmidt (2005), pues el ideal masculino se basa en la dominación sexual y la exclusión de cualquier agencia de la mujer sobre su propio cuerpo.

Por otro lado, la coocurrencia entre la violencia simbólica y psicológica representa la inferioridad femenina sustentada en mecanismos lingüísticos como son los insultos, las humillaciones o los apelativos degradantes. Desde los postulados sobre los esquemas de género de Bem (1981), la relación entre estas violencias podemos explicarla debido a la activación de esquemas cognitivos interiorizados que provocan que tanto los emisores como los receptores perciban como “aceptable” o “normal” el desprecio emocional hacia la mujer.

Continuando con la concurrencia entre la violencia simbólica y la violencia económica, donde la mujer es reflejada como una interesada o dependiente del poder económico del hombre, Eagly et al., (2000) señalan que esta relación refuerza la asignación social de tareas, donde el hombre es reflejado como el proveedor de recursos y la mujer es

dependiente de él, pues a ella le corresponden el cuidado y el afecto y a él la confianza y el control. Esta teoría contribuye a explicar cómo esta división del trabajo de género (se transfiere también al ámbito simbólico musical, a través de patrones discursivos donde la autonomía de la mujer es prácticamente inexistente o incluso indeseable).

Posteriormente, la concurrencia entre la violencia simbólica y la violencia física, supone que incluso las agresiones o conductas explícitas o directamente visibles, pueden ser respaldadas mediante justificaciones que se amparan en discursos simbólicos de romanticismo, deseo, celos o pasión. Esto daría respuesta a los postulados planteados por Gadd (2002) sobre cómo la violencia física en las relaciones de intimidad guarda relación con procesos internos de idealización y de denigración hacia la mujer (Glick y Fiske, 2001). La violencia física puede legitimarse emocionalmente y normalizarse bajo marcos narrativos románticos o sexuales profundamente arraigados en la identidad de género, tanto femenina como masculina. La banalización de la violencia física según este enfoque, supone una construcción compleja internalizada en la identidad masculina, ya no solo dirigida contra la mujer por ser mujer, sino como parte de la “masculinidad”. Esta visión puede complementarse con las ideas de Jefferson (2017) sobre la subordinación no sólo en la relación hombre-mujer, sino también entre las masculinidades.

A su vez, la violencia física también se relaciona con la violencia sexual, erotizando la agresión e incorporando el maltrato físico de la mujer como parte del acto sexual. Esto se alinea con la hegemonía masculina de Connel y Messerschmidt (2005) donde la violencia es un ideal de la masculinidad la cual a su vez se utiliza como mecanismo de control en todos los ámbitos, incluyendo el ámbito sexual mediante el uso de la violencia. Los patrones discursivos que aluden a la agresión física durante actos sexuales conllevan un enorme peligro, pues difuminan los límites claros entre el deseo y el maltrato.

Asimismo, desde la teoría de Bussey y Bandura (1999), la exposición a estos patrones discursivos, conlleva a un aprendizaje social que se consolida debido a la repetición reiterada a ellos, desensibilizando a los consumidores de la música frente al daño real que suponen estas prácticas, que banalizan la violencia contra la mujer a través de la repetición simbólica en la música.

La coocurrencia entre la violencia sexual y la violencia psicológica se ve reflejada en los esquemas de género propuestos por Bem (1981), los cuales interiorizan patrones eróticos

de dominación masculina como parte del “deseo mutuo”. El deseo se articula con humillaciones, insultos y control emocional. En esta relación de violencias, el consentimiento se vuelve ambiguo pues el lenguaje del placer se distorsiona con los apelativos degradantes, obstaculizando una identificación clara de la violencia.

Para finalizar, la coocurrencia entre la violencia psicológica y la violencia física expone como en ciertas circunstancias, la agresión emocional hacia la mujer, puede facilitar o acompañar la agresión física. Bajo este pretexto, la violencia física deja de ser una desviación o una conducta problemática para transformarse y convertirse en una parte del repertorio afectivo y por ende aceptado y legitimado dentro de una relación, lo que se alinea con el concepto de “poder estructural del género” propuesto por Connell (2013).

En conjunto, podemos valorar que la violencia simbólica ejerce como principal eje articulador sobre el resto de manifestaciones violentas, funcionando como medio de legitimación cultural. Realmente, las violencias identificadas en el corpus musical analizado, conforman una amplia red simbólica entrelazada que opera complementaria y simultáneamente, evidenciando que los textos musicales no son simplemente un mero reflejo de la realidad social desigual, sino que además la reproducen activamente.

Todos los referentes teóricos mencionados hasta el momento, demuestran que todos estos tipos de violencia reflejados en los patrones musicales, son sostenidos, reproducidos y legitimados sobre una estructura ideológica común. Las perspectivas teóricas referentes para el presente trabajo, no sólo permiten dar respuesta a la presencia de diversos tipos y manifestaciones de violencia en las letras musicales analizadas, sino que nos permiten entender cómo la masculinidad hegemónica, el sexismo ambivalente, los estereotipos y los roles de género, así como la socialización y el aprendizaje diferencial actúan en correspondencia para sostener las jerarquías de poder entre hombre y mujer. Así, las teorías seleccionadas para dar forma al análisis, no son explicaciones teóricas fortuitas e independientes, sino piezas interconectadas de un mismo sistema estructural de desigualdad que se ve reflejado y reforzado, en los discursos musicales contemporáneos consumidos por los adultos emergentes.

6.1 Validación de las hipótesis

La validación de las hipótesis formuladas con anterioridad permite corroborar que los objetivos planteados han sido logrados y las preguntas de investigación han sido contestadas con coherencia y fundamentación.

En lo que respecta el Objetivo 1, orientado a la identificación y diferenciación de los tipos de violencia contra la mujer, así como sus distintas manifestaciones en las letras musicales, las hipótesis H1 y H2 permiten dar una respuesta clara. Se confirma que las letras musicales contienen y reflejan patrones discursivos de violencia contra la mujer (H1) y que la violencia simbólica junto con la violencia sexual son los dos tipos de violencia más frecuentes en el corpus analizado (H2). Las preguntas de investigación asociadas a este objetivo han sido abordadas ampliamente en el análisis, evidenciando la presencia, formas de manifestación y matices de estas violencias.

En cuanto al Objetivo 2, enfocado al análisis de las frecuencias y las posibles combinaciones entre las violencias, las hipótesis H2 y H3 son de especial relevancia. El análisis ha demostrado que las dos violencias más frecuentes son la simbólica y la sexual (H2), pero también ha reflejado que existen coocurrencias entre los cinco tipos de violencia. Entre las posibles combinaciones, se confirma la relación entre la violencia sexual y la violencia física (H3), lo que da respuesta directa a las preguntas de investigación sobre las frecuencias y posibles combinaciones.

En relación con el Objetivo 3, encaminado a la exploración de la influencia del perfil sociodemográfico y el sexo de los intérpretes en los discursos violentos, se valida la hipótesis H4, confirmando que los intérpretes hombres de origen latinoamericano, presentan una mayor tendencia a manifestar violencia contra la mujer en las melodías. La confirmación de esta hipótesis se relaciona directamente con las preguntas de investigación formuladas a cerca de las características sociodemográficas y las diferencias según el sexo de los intérpretes de las canciones que conforman el corpus musical.

El Objetivo 4, centrado en la valoración de la perpetuación de las estructuras simbólicas de dominación y los roles de género, encuentra sustento empírico en la hipótesis H5. Confirmamos esta hipótesis pues las letras musicales analizadas refuerzan, reproducen y

perpetúan de forma clara los estereotipos y roles tradicionales de género, consolidando las estructuras de dominación asociadas al hombre y de subordinación asociadas a la mujer. De esta manera, se responde afirmativamente a las preguntas planteadas sobre la presencia de los roles de género en los discursos musicales y su uso como mecanismo de legitimación de la violencia contra la mujer.

Para finalizar, el Objetivo 5, guiado en el examen sobre el impacto de la música en las percepciones y las construcciones de imaginarios sociales durante la etapa de la adultez emergente, se sustenta en la hipótesis H6. Los hallazgos plasmados en el presente trabajo permiten corroborar que la música siendo una manifestación cultural actúa como agente de socialización, influyendo en la percepción sobre la violencia contra la mujer en los adultos emergentes, respondiendo a las preguntas de investigación sobre la influencia y el alcance de estos contenidos musicales en los adultos emergentes.

7 CONCLUSIONES

La clausura de este trabajo se realiza desde el prisma de la criminología cultural, perspectiva criminológica que ha permitido entender el fenómeno de la violencia contra la mujer en la música situando a la cultura como un terreno simbólico de reproducción, mantenimiento y reconfiguración de significados sociales.

A partir del análisis de Ferrel (2019), se establece un paralelismo iluminador entre el grafiti y la música. De forma análoga, la música popular contemporánea consumida principalmente por los adultos emergentes, puede comprenderse como una práctica cultural, si es cierto que no necesariamente ilegal, pero con una función activa en el circuito de creación simbólica que configura los imaginarios colectivos. Al igual que el grafiti transforma el entorno urbano en escenas de crítica, la música configura territorios simbólicos que narran relaciones asimétricas de poder y violencias contra la mujer desde la banalidad.

En este sentido, la música es “cultura como crimen”, no porque suponga una infracción legal, sino más bien porque desafía, subvierte o legitima órdenes simbólicos desde el estilismo y el placer, donde la vivencia estética de lo transgresor adquiere un poder expresivo en discursos patriarcales. Esta idea, permite observar la música como una manifestación cultural que, en ocasiones, desobedece lo normativo, no desde una

confrontación directa y fortuita, sino desde la cotidianidad, la emocionalidad y la sensorialidad. El estilo musical, se vuelve un vehículo cargado de simbolismos que trivializan la violencia, sexualizan la desigualdad y romantizan relaciones de poder asimétricas entre el hombre y la mujer. Su capacidad para generar sensaciones de placer, identificación y sentido de pertenencia le dotan de una gran fuerza pedagógica sutil pero eficaz. Así, el placer estético supone una coartada: los ritmos disimulan los golpes, la violencia, la melodía dulcifica las narrativas sexistas sobre la mujer.

Se pretende poner el foco en la manera en que la cultura puede legitimar lo inaceptable o ilegal sin necesidad de una violencia explícita o consumada. Es justo en esa estética de la cotidianidad musical donde reside el poder: la música no impone, seduce, no castiga, sino que persuade. Por ello, adquiere una función trascendental en la configuración de los marcos que determinan lo aceptable en lo relativo al género y la violencia.

Este fenómeno adquiere una especial trascendencia cuando se considera el grupo poblacional que más consume este tipo de contenidos: los adultos emergentes. Esta etapa caracterizada por la búsqueda activa de identidad, autonomía y pertenencia, supone un periodo altamente receptivo a las influencias del entorno cultural y social. Los significados que la música difunde en sus letras pueden penetrar profundamente en los esquemas mentales y transformar las formas de percibir, comprender y experimentar las relaciones de género, reforzando imaginarios sociales donde los límites entre la violencia, el deseo, el poder y el amor están difuminados, algo peligroso y con consecuencias para la adultez. La música, no solo refleja, sino que moldea las maneras de comprender el mundo de los adultos emergentes, afectando en su interpretación sobre las relaciones afectivas, de poder y sexuales.

En conclusión, la música educa en lo que se considera aceptable, deseable o incluso inevitable, educa en roles de género que perpetúan la violencia contra la mujer. Esta realidad, exige un análisis crítico sobre los contenidos musicales a los que los adultos emergentes están expuestos de manera generalizada y reiterada.

En este marco, es imprescindible vincular este análisis con el Objetivo de Desarrollo Sostenible número 5 de la Agenda 2030: alcanzar la igualdad de género y el empoderamiento de las niñas y las mujeres. El presente trabajo se relaciona directamente

con este objetivo, pues para lograrlo, no es suficiente invertir en políticas institucionales, sino que es necesario cuestionar y transformar los imaginarios sociales que mantienen y validan la desigualdad entre el hombre y la mujer. La música, en tanto arte omnipresente y emocional, ha de ser incluida en este esfuerzo y formar parte activa de este cambio social. Con ello, no se trata de controlar o censurar las expresiones musicales, sino de potenciar y fomentar espacios de reflexión crítica que den visibilidad sobre cómo ciertos discursos musicales normalizan y legitiman simbólicamente la violencia contra la mujer a la vez que consolidan estereotipos sexistas.

Este trabajo ha permitido no sólo un análisis meramente descriptivo sobre las categorizaciones de las violencias presentes en las letras musicales, sino también un análisis crítico sobre la música como herramienta simbólica, transformadora de subjetividades, influyente en las relaciones sociales y educadora en la desigualdad.

Desde la criminología cultural, se contempla la necesidad urgente de reconocer y reflexionar sobre el papel de la cultura, y específicamente de la música, como escenario estratégico para hacer frente a la desigualdad de género y avanzar hacia sociedades más concienciadas, justas e igualitarias.

7.1 Amplitud y limitaciones de la investigación

En este estudio se ha profundizado en la comprensión sobre la violencia contra la mujer en la música popular consumida por los adultos emergentes de la España actual desde una perspectiva cultural y criminológica. El enfoque cualitativo y el análisis categorial de los distintos tipos de violencia han permitido identificar patrones discursivos violentos y concurrencias relevantes, reflejando cómo la música puede llegar a ejercer como agente socializador en la reproducción de imaginarios patriarcales.

No obstante, el estudio consta de algunas limitaciones. Primero, el análisis se delimita al contexto español, lo que obstaculiza la generalización de los hallazgos obtenidos a otros contextos socioculturales. Segundo, la muestra de canciones analizada, pues pese a que es representativa de los consumos musicales de la actualidad de la adultez emergente, no abarca en su totalidad la situación musical contemporánea. Tercero, el análisis es exclusivamente centrado en los textos líricos, es decir en las letras, sin tener en consideración otros elementos también influyentes como los visuales o performativos.

Cuarto y último, el estudio no incluye directamente las perspectivas de los oyentes, por tanto, no es posible fundar con certeza cómo los resultados son entendidos por los adultos emergentes.

7.2 Futuras líneas de investigación

Son diversas las futuras líneas de investigación posibles que pueden aportar valor y enriquecer el presente estudio.

En primer lugar, mediante la incorporación de metodologías mixtas que permitan combinar no sólo un análisis de contenido sino también técnicas cuantitativas como las encuestas, permitiendo contrastar los resultados sobre los patrones discursivos y las percepciones de los consumidores, los adultos emergentes.

En segundo lugar, sería también de especial interés, ampliar el enfoque de estudio a través de análisis comparativos con otras realidades o contextos internacionales, profundizando en el análisis sobre las diferencias culturales en las expresiones musicales que violentan a la mujer en sus letras. En tercer lugar, otra línea interesante de investigación implicaría atender a las dimensiones performativas de los contenidos musicales analizados, mediante los videoclips o incluso el marketing o redes sociales, pues estas dimensiones también construyen discursos sobre el género y la violencia.

En último lugar, se propone la necesidad de seguir desarrollando investigaciones desde la criminología cultural, pues la elección de esta perspectiva criminológica no ha sido casual sino detenidamente deliberada. La criminología cultural aporta mecanismos teóricos para la comprensión de cómo los imaginarios sociales, las emociones y el estilo participan en la perpetuación de la desigualdad de género desde las experiencias cotidianas. Por todo ello, el presente trabajo no defiende únicamente la validez de esta perspectiva, sino que propone e invita a futuros investigadores a seguir profundizando en ella, ampliando sus posibles aplicaciones y reforzándola como una vía esencial y comprometida con la criminología contemporánea.

8 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abreu, M. L. M. (2006). La violencia de género: Entre el concepto jurídico y la realidad social. *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología*, (8), 2.

Arnett, J. J. (2004). *Emerging adulthood: The winding road from the late teens through the twenties*. Oxford University Press.

Arciniega, J. D. D. U. (2005). En la transición a la edad adulta. Los adultos emergentes. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 3(1), 145-160.

Arnett, J. J. (2008). *Adolescencia y adultez emergente*. Pearson Educación.

Arnett, J. J. (2000). Emerging adulthood: A theory of development from the late teens through the twenties. *American psychologist*, 55(5), 469.

Arnett, J. J. (2014). Presidential address: The emergence of emerging adulthood: A personal history. *Emerging Adulthood*, 2(3), 155-162.

Bajo Perez, I. (2020). La normalización de la violencia de género en la adultez emergente a través del mito del amor romántico. *Cuestiones de Género: de la Igualdad y la Diferencia*, (15), 253-268. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i15.6045>

Bem, S. L. (1981). Gender schema theory: A cognitive account of sex typing. *Psychological Review*, 88(4), 354-364. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.88.4.354>

Berk, L. (1998): *Desarrollo del niño y del adolescente*. Madrid: Prentice. COMISIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN DE MALOS TRATOS (CIMTM, 2005): La violencia de género en las mujeres jóvenes.

Bourdieu, P. (1998). La dominación masculina, editorial Anagrama, Barcelona, 2003.

Boletín Oficial del Estado. (2004, 29 de diciembre). *Ley Orgánica 1/2004, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género* (BOE-A-2004-21760).

Braithwaite, S. R., Delevi, R., & Fincham, F. D. (2010). Romantic relationships and the physical and mental health of college students. *Personal relationships*, *17*(1), 1-12. <https://doi.org/10.1111/j.1475-6811.2010.01248.x>

Bussey, K., & Bandura, A. (1999). Social cognitive theory of gender development and differentiation. *Psychological Review*, *106*(4), 676–713. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.106.4.676>

Cantera, L. M., & Blanch, J. M. (2010). Percepción social de la violencia en la pareja desde los estereotipos de género. *Psychosocial Intervention*, *19*(2), 121-127. <https://doi.org/10.5093/in2010v19n2a3>

Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender & society*, *19*(6), 829-859. <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>

Connell, R. (2013). *Gender and power: Society, the person and sexual politics*. John Wiley & Sons.

Collins, A., & Van Dulmen, M. (2006). Friendships and romance in emerging adulthood: Assessing distinctiveness in close relationships. <https://doi.org/10.1037/11381-009>

Corsi, J. (2010). La violencia hacia las mujeres como problema social. Análisis de las consecuencias y de los factores de riesgo. *Documentación de apoyo, fundación Mujeres*, 1-12.

Creasey, G., & Hesson-McInnis, M. (2001). Affective responses, cognitive appraisals, and conflict tactics in late adolescent romantic relationships: Associations with attachment orientations. *Journal of Counseling Psychology*, *48*(1), 85. <https://doi.org/10.1037/0022-0167.48.1.85>

Deaux, K., & Lewis, L. L. (1984). Structure of gender stereotypes: Interrelationships among components and gender label. *Journal of personality and Social Psychology*, 46(5), 991. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.46.5.991>

De Barbieri, T. (1993). Sobre la categoría género: una introducción teórico-metodológica. *Debates en sociología*, (18), 145-169.

Eagly, A. H., Woo, W., & Diekmann, A. B. (2012). Social role theory of sex differences and similarities: A current appraisal. In *The developmental social psychology of gender* (pp. 123-174). Psychology Press.

Escarda, M. G., & Redondo, R. J. P. (2016). La violencia contra las mujeres en la música: Una aproximación metodológica. *metodos. revista de ciencias sociales*, 4(1), 189-196. <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.115>

Escobar-Fuentes, S. (2022). Sexismo y relaciones de género en la música popular contemporánea: reggaetón y grandes éxitos.

Erikson, E. H. (1968). *Identity: Youth and crisis* (Vol. 68). Norton.

Ferrell, J. (2019). Crimes of Style (1996). In *Crime and Media* (pp. 364-377). Routledge.

Ferrell, J. (1999). Cultural criminology. *Annual review of sociology*, 25(1), 395-418. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.25.1.395>

Fincham, F. D., & Cui, M. (Eds.). (2010). *Romantic relationships in emerging adulthood*. Cambridge University Press.

Gadd, D. (2002). Masculinities and violence against female partners. *Social & Legal Studies*, 11(1), 61-80. <https://doi.org/10.1177/096466390201100103>

Glick, P., & Fiske, S. T. (1997). Hostile and benevolent sexism: Measuring ambivalent sexist attitudes toward women. *Psychology of women quarterly*, 21(1), 119-135. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00104.x>

González, H., & Fernández, T. (2010). Género y maltrato: violencia de pareja en los jóvenes de Baja California. *Estudios fronterizos*, 11(22), 97-128.
<https://doi.org/10.21670/ref.2010.22.a04>

Hayward, K. J., & Young, J. (2004). Cultural criminology: Some notes on the script. *Theoretical criminology*, 8(3), 259-273.
<https://doi.org/10.1177/1362480604044608>

Jayme, M. (1996). Identidad personal y de género. *V Jornadas de coeducación como marco para educar. Vitoria-Gasteiz: EMAKUNDE.*

Jefferson, T. (2017). Subordinating hegemonic masculinity. In *Crime, Criminal Justice and Masculinities* (pp. 31-56). Routledge.

Jiménez Ballester, A. M. (2022). *Competencias emocionales y bienestar subjetivo en adultos emergentes.*

Kersten, J. (1996). Culture, masculinities and violence against women. *The British Journal of Criminology*, 36(3), 381-395.
<https://doi.org/10.1093/oxfordjournals.bjc.a014101>

Lamarca Lapuente, Chusa (2004). “La R.A.E. y el monopolio del género... gramatical”. *El cajetín de la lengua*, revista Espéculo, Universidad Complutense de Madrid.

Letras.com. (2025). *Letras de canciones.*

Martin, C. L., & Halverson Jr, C. F. (1981). A schematic processing model of sex typing and stereotyping in children. *Child development*, 1119-1134.
<https://doi.org/10.2307/1129498>

Merás Lliebre, A. (2003). Prevención de la violencia de género. *Estudios de Juventud*, 62(3), 143-150.

Merriam, A. P., & Merriam, V. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Money, J., & Ehrhardt, A. A. (1972). *Man & Woman - Boy & Girl*. Johns Hopkins University Press.

Pérez Camarero, S. (2019). La violencia de género en los jóvenes. *Una visión general de la violencia de género aplicada a los jóvenes en España*. Madrid, España. Instituto de la Juventud.

Pérez Silva, M. (2018). Desarrollo de la empatía y el altruismo en la adultez emergente.

Platt, S. (2018). *Nociones de género, música urbana y cultura popular: Cómo el fenómeno Bad Bunny está redefiniendo la masculinidad*. Ponencia presentada en el Primer Coloquio sobre hombres y masculinidades, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, 23-25.

Rodríguez Martín, V., Alonso González, D., & Sánchez Sánchez, C. (2006). Creencias de adolescentes y jóvenes en torno a la violencia de género y las relaciones de pareja.

Romero, M. P. T. (2002). *Adolescencia, violencia y género* (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid.).

Roy, W. G., & Dowd, T. J. (2010). What is sociological about music?. *Annual Review of Sociology*, 36(1), 183-203. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.012809.102618>

Rubio-Garay, F., López-González, M. Á., Carrasco, M. Á., & Amor, P. J. (2017). Prevalencia de la violencia en el noviazgo: una revisión sistemática. *Papeles del psicólogo*, 38(2), 135-147. <https://doi.org/10.23923/pap.psicol2017.2831>

Sarquiz García, G. D. C. (2023). Roles de género y mitos del amor romántico como factores asociados a la ciberviolencia de pareja en adultos jóvenes poblanos.

Sánchez, J. (2005). Música, jóvenes generaciones y medios de comunicación. *La dimensión humanística de la música: reflexiones y modelos didácticos*, 35-52.

Schaie, K. W., & Willis, S. L. (2003). *Psicología de la edad adulta y la vejez*. Pearson Educación.

Schulenberg, J. E., Bryant, A. L., & O'MALLEY, P. M. (2004). Taking hold of some kind of life: How developmental tasks relate to trajectories of well-being during the transition to adulthood. *Development and psychopathology*, 16(4), 1119-1140.
<https://doi.org/10.1017/S0954579404040167>

Tomsen, S. (Ed.). (2017). *Crime, criminal justice and masculinities*. Routledge.

Torres, M. R. (2012). La delimitación de la 'violencia de género': un concepto espinoso. *Estudios penales y criminológicos*, 32.

Zaro, M. J. (1999). La identidad de género. *Revista de psicoterapia*, 10(40), 5-22.
<https://doi.org/10.33898/rdp.v10i40.791>

9 ANEXOS

Anexo 1

14/5/25, 11:44

111

Yan Block

Con esos ojo' verde'
Eh, eh, eh
Eh, eh, eh
Yeah, yeah
Eh, eh, eh, eh

Qué fácil tú me envuelve' con esos ojo' verde'
Se hace la que no me conoce, pero llevamo' vario'
mese'
Cuando más te necesito, te desaparece'
No me parece que enamorarte te interese

Pero, ¿por qué me lo hace' así?
Me apuñala' y me sanas pa'trá'
Me revive' y me vuelve' a matar
En un hotel, bellaco me dejaste

Me diste ese culo y ya no te vi má'
¿Qué te hicieron pa' que sea' así?
Esa boca me tienta y me vuelve a mentir, yeah
Me vuelve a mentir, me vuelve y me vuelve y me
vuelve

Qué fácil tú me envuelve' con esos ojo' verde'
Se hace la que no me conoce, pero llevamo' vario'
mese'
Cuando más te necesito te desaparece'
No me parece que enamorarte te interese

Pero, ¿por qué me lo hace' así?
En texto difícil, de frente fácil pa' mí
Quiero que tú a mí me fije'
No sé qué más tú a mí me exige'
No te complique', si yo tengo ticke'

Aunque yo sé que eso es lo de meno'
Tú te va' a morir con el corazón negro
Aunque pensé que tú era' diferente

Compuesta por: Yan Block

111 - Yan Block (Impresión)

letras★

Pero, al principio, todas son diferente'
Yeah, yeah, yeah
Yeah
(¿Por qué lo hace'?)
Parece que te satisface
Verme aquí ante ti

Me apuñala' y me sanas pa'trá'
Me revive' y me vuelve' a matar
En un hotel bellaco me dejaste

Me diste ese culo y ya no te vi má'
¿Qué te hicieron pa' que sea' así?
Esa boca me tienta y me vuelve a mentir, yeah
Me vuelve a mentir, me vuelve y me vuelve y me
vuelve

(Vuelve' con esos ojo' verde')
(Se hace la que no me conoce, pero llevamo'
vario' mese')
Cuando más te necesito, te desaparece'
No me parece que enamorarte te interese

Pero, ¿por qué me lo hace' así?
Me apuñala' y me sanas pa'trá'
Me revive' y me vuelve' a matar
En un hotel bellaco me dejaste

Me diste ese culo y ya no te vi má'
¿Qué te hicieron pa' que sea' así?
Esa boca me tienta y me vuelve a mentir, yeah
Me vuelve a mentir, me vuelve y me vuelve y me
vuelve

Qué fácil tú me envuelve' con esos ojo' verde' (-
ve', verde')
Verde, ojo' verde', verde', verde', verde', verde'
Verde', verde', verde'

<https://www.letras.com/yan-block/111/print.html>

1/1

Anexo 2

14/5/25, 11:57

444 - Yan Block (Impresión)

444 Yan Block

letras★

Aunque no estés aquí y estés allá
Mami, tú estás clara que siempre te voy a clavar
Que esto nunca va a acabar, si yo siempre voy a
clavarte
Tú siempre vas a tenerme y yo siempre voy a
tenerte
Tú siempre vas a llamar y yo voy a responderte
(Tú siempre vas a llamar y yo voy a responderte)

Me enchulé de tus defectos imperfectamente
perfectos
Le contesto en todo momento, monumento es ese
cuerpo, ma'
Cuándo vamos a vernos, que el infierno está
viniendo
Y me quiero morir viniéndome, metiéndote, yeah
Tengo mari, pali y Xanny, mami, yo vivo en un
party
Apuntamos a las chores con mi pistola y dime:
papi
Siempre oculto, Illuminati, en la Ducati, yeh

Por Miami, yeah
Siempre no estés aquí y estés allá
Mami, tú estás clara que siempre te voy a clavar
Que esto nunca va a acabar, si yo siempre voy a
clavarte
Tú siempre vas a tenerme y yo siempre voy a
tenerte
Tú siempre vas a llamar y yo voy a responderte
Bebecita, yo te lo dije
Que yo siempre voy a ser el que te parte
Tengo ruleta y ella es calidez

Tú sabes que soy el uni, soy aparte

Compuesta por: yan block

Tú estás ricota, tú eres arte
Te gustan los artistas y los gánsters
(Te gustan los artistas y los gánsters)
Tú no estás cuando quiero, es cuando tú quieres
Si el amor es de verdad, pues, ¿pa qué me hieres?
Te doy todo lo que pediste, ¿qué más tú quieres?

Con todo y eso pienso tanto, baby, que hasta me
conformo

Con que tú me mires y me escuches
Me transformo, cuando entra y deajo que me uses
Me trastorno, cuando no te siento cerca mío
Encima mío, me da escalofríos

Me enchulé de tus defectos imperfectamente
perfectos
Le contesto en todo momento, monumento es ese
cuerpo, ma
¿Cuándo vamos a vernos?, que el infierno está
viniendo
Y me quiero morir viniéndome, metiéndote, yeah
Tengo mari, pali y Xanny, mami, yo vivo en un
party
Apuntamos a las chores con mi pistola y dime:
papi
Siempre oculto, Illuminati, en la Ducati, yeh

Por Miami, yeah
Me enchulé de tus defectos imperfectamente
perfectos
Le contesto en to momento, monumento es ese
cuerpo, ma
¿Cuándo vamos a vernos?, que el infierno está
viniendo
Y me quiero morir viniéndome, metiéndote

Anexo 3

14/5/25, 11:20

GUAYA (PART. QUEVEDO) - Lucho RK (Impresión)

GUAYA (part. Quevedo)

Lucho RK

letras★

Si el tiempo volviera pa'trá
Mami, yo no volvería
Pero si fuera solo por un día, quizá'
Ahí sí me lo pensaría

Aunque solo por una noche má'
A ver si de repente eres capaz
De mentirme y decirme lo que sentía'
Todo lo que iba a pasar, lo presentía

Pero si me da por volver una noche
Haré como si no supiera na' de lo que nos pasó
Ya mañana me arrepiento
De momento, me hago el loco, esto queda entre
Dios y yo
Pero como pa' los tiempos de ante'

Esta noche, guaya, vamo' a matarno' en la raya
Mami, guaya, vamo' a matarno' en la raya
Mami, guaya, vamo' a matarno' en la raya
Activa tu grupo de amiga', que voy con el combo
pa'llá

Mami, el tiempo pasa y me ha pasa'o de to' en la
vida
Ya dejé el trabajo, regalía' de por vida
Mami, te compré la Dyson si la quieres todavía
Sigo en nuestro piso por si vuelves algún día

Dale tralla, vamo' a pasarno' de la raya
Mami, guaya, baila y dime to' lo que calla'
Mami, guaya, hasta con un pasamontaña'
Mami, con ese culo ganaría' Miss España

Dale, dale, solo tenemo' una noche y somo'
inmortale'
Dale (dale, guáyame), dale (dale, pégate)
Hoy te beso y me besas, hoy se bebe y se sale

Dale (dale), dale (dale)
Solo tenemo' una noche y hoy somo' inmortale'
Dale, dale (dale, dale)

Pero si me da por volver una noche
Haré como si no supiera na' de lo que nos pasó
Ya mañana me arrepiento
De momento me hago el loco, esto queda entre
Dios y yo
Pero como pa' los tiempos de ante'

Esta noche, guaya, vamo' a matarno' en la raya
Mami, guaya, vamo' a matarno' en la raya
Mami, guaya, vamo' a matarno' en la raya
Activa tu grupo de amiga', que voy con el combo
pa'llá

(Chacho, no sea' bobo)
(Yo no quiero nada serio, solo pasarlo bien)

A-a mí no hay otra que me amarre ni que me
haga hablar bonito
Pero contigo es distinto, bomboncito, je
Dale, guaya, con ese short que te queda cortito
Si Dios quiere y tú me deja', te lo quito

En el baño de la disco, desabróchame los botone'
El de la camisa y de lo' pantalone'
Baby, lo juro por Cristo, que esa carita a mí me
pone
Y si esto es un peca'o, no quiero que Dios me
perdone

Están tus amiga' fuera, pero tú me quieres dentro
Y no me mire' a los labio', que no me concentro
Estás mezclando el ron y el whisky con el tequila

Como mezclas la amistad con los sentimiento'
A lo mejor, baby, este no es mi mejor momento

Anexo 4

14/5/25, 11:52

BLACKOUT (PART. TINI Y NICKI NICOLE) - Emilia (Impresión)

blackout (part. TINI y Nicki Nicole)

Emilia

letras★

Te vi tímido (tímido)
Decime cómo te llamás
¿Nadie te ha dicho aún
Que estás buenísimo? (buenísimo)
Esa camisa está apretá'
Te la voy a sacar (this is the Big One)

Quiero mojarme
Con tus labio' sabor a caramelo
Despreocupate
Con este culo, to' se prende fuego

Y yo me le pegué, y él se me pegó, uoh-uoh-uoh-
uoh
Hacia calor, y ese bombón se derritió
Del baile lo saqué, y él no se negó, uoh-uoh-uoh-
uoh
Con una noche, no nos alcanzó

Tengo una gata, la llevo al telo
Se le quita lo santa cuando la agarro del pelo
Y si yo pudiera, le hago gemelo'
Con beso' boca a boca, nos pasamo' el caramelo,
mmm

Ella es mi dieta, y yo me la como completa
Quiero ponerla a gritar, desde la A hasta la Z, uff
Qué linda le queda mojada la camiseta
Conmigo, vino a bailar, con ella, nadie se meta

Y yo me le pegué, y ella se me pegó, uoh-uoh-
uoh-uoh
Hacia calor, y ese bombón se derritió
Pa'l baile la saqué, y ella no se negó, uoh-uoh-
uoh-uoh
Con una noche, no nos alcanzó

Si-si-si no fuera' tan tímido (sería—), seríamo'
más de do' (ey)

En la pared, si nos pegamo', somo' un clásico
To' eso tráelo (yeah), sé manejarlo (yeah)
Si quieres, en mi cuerpo, tú puedes perderte

Y lo hacemos otra ve', yeah-yeah-yeah-yeah
En ese cuarto de hotel, yeah-yeah-yeah-yeah
Vos y yo tenemos piel y negarlo no podés
Cuando quieras llama, 0-800-NN

Y yo me le pegué, y él se me pegó, uoh-uoh-uoh-
uoh
Hacia calor, y ese bombón se derritió
Del baile lo saqué, y él no se negó, uoh-uoh-uoh-
uoh
Con una noche, no nos alcanzó

Ta-'ta-'ta-'tas pasa'o, envicia'o, que te tengo
acorrala'o
Bajo el blackout, baby, no doubt, ese body está
choquea'o
Le dije: Fuck me, you wanna know me, está
juicy, sabe a honey
Baby, so hot, so horny, la puse en four y

Quiere mojarse
Con mis labios sabor a caramelo
Despreocupate
Con este culo, to' se prende fuego

Y yo me le pegué, y él se me pegó, uoh-uoh-uoh-
uoh
Hacia calor, y ese bombón se derritió
Del baile lo saqué y él no se negó, uoh-uoh-uoh-
uoh
Con una noche, no nos alcanzó
Y yo me le pe—

Anexo 5

14/5/25, 11:41

CELOSA (PART. DAVID MARLEY) - JC Reyes (Impresión)

CELOSA (part. David Marley)

JC Reyes

letras★

(Me quiere pa' ella na' más y dice que por mí no se muere)

(Me quiere pa' ella na' más y dice que por mí no se muere)

Me dice que me quiere, que ella por mí es real
Que, cómo le gusta, soy el único que le da
Dice que no es celosa, sabe que no es verdad
Si cuando nos matamos me confiesa

Que me quiere pa' ella na' más
Que me quiere pa' ella na' más
Que me quiere pa' ella na' más
Que me quiere pa' ella na' más

(Me quiere pa' ella na' más y dice que por mí no se muere)
(Miente, pero la verdad es que yo sé que en serio me quiere)

(Llama 'e madrugá' y sí se le va a dar lo que anda buscando)

Pelea pa' después terminarle dando

Dá-dá-dándole, dándole
Haciéndole to' lo que le gusta
Tira y no se asusta, se me pone bruta
Los arañazos son de las putas

Compuesta por: JC Reyes / David Marley

Siempre se carga to' los momentos
Cuando se vuelve loca la hija de puta
Quiere revisarme hasta el WhatsApp
Máquina cada vez que ejecuta

Hace que no le hiere, sabiendo que se muere
Si me viera con otra, mata to'a las mujeres
Dice que no es celosa, vive en un desespero
Porque se hace la dura y en el fondo me quiere

Me dice que me quiere, que ella por mí es real
Que, cómo le gusta, soy el único que le da
Dice que no es celosa, sabe que no es verdad
Si cuando nos matamos (me confiesa)

Que me quiere pa' ella na' más
Que me quiere pa' ella na' más
Que me quiere pa' ella na' más
Que me quiere pa' ella na' más

(Me quiere pa' ella na' más y dice que por mí no se muere)

(Me quiere pa' ella na' más y dice que por mí no se muere)

(Me quiere pa' ella na' más y dice que por mí no se muere)

(Me quiere pa' ella na' más)

Anexo 6

14/5/25, 11:31

COMERNOS (PART. BAD GYAL) - Omar Courtz (Impresión)

Comernos (part. Bad Gyal)

Omar Courtz

letras[☆]

Tú y yo, yo y tú debajo de la Luna, bebé
Qué rica te ves desnú'a, te quiero volver a ver

La noche está buena pa' beber y pa' comerno',
baby

Yo sigo preguntando cuándo es que vamo' a
verno', baby

Tú busca una excusa pa' perderno', viajamo' a
Santorini pa' esconderno'
Tú no sabe' cuánta' gana' tengo de comerno', baby

La noche está buena pa' beber y pa' comerno',
baby

Yo sigo preguntando cuándo es que vamo' a
verno', baby

Tú busca una excusa pa' perderno', viajamo' a
Santorini pa' esconderno'
Tú no sabe' cuánta' gana' tengo de comerno', baby

La noche está pa' un Phillie, pa' que te pegue'
Yo estoy loco, bebé, de que te deje'
Yo te lo doy to'a la noche pa' que no te me queje'
La nena tiene todo' los podere'

Yo la conocí en Shôko, el booty se lo choco
De Barcelona, la bajé a Puertorro
Me gusta su booty, me gustan sus coco'
Shorty, me tiene' bien loco, bien loco

Como si fuese Jory, bailando en una noti
Se reza conmigo y se besa con la Toki
Te escucha' bien rica bellaqueando por el móvil
Españolita, yo sé que te gusta cuando te lo pone
el bori

Oah-oah-ah
Nena buena, pero es una bad gyal
Pensando cuándo es que será

La vez que yo te vuelva a ver pa' volvértelo a
hacer

Oah-oah-ah

Nena buena, pero es una bad gyal

Pensando cuándo es que será

La vez que yo te vuelva a ver pa' volvértelo a
hacer

La noche está buena pa' beber y pa' comerno',
baby

Yo sigo preguntando cuándo es que vamo' a
verno', baby

Tú busca una excusa pa' perderno', viajamo' a
Santorini pa' esconderno'

Tú no sabe' cuánta' gana' tengo de comerno', baby

Caribeño, me tiene prendí'a

Pensándolo, llevo to' el día

Su tamaño juega en otra liga

Dios, qué rico

Te pongo cachonda, tú te pone' bellaco
Después de Santorini llévame a Icaco'
Estoy rica sin bikini y sin makeup te atrapo
Quiero sentirla adentro dentro del mar

Desde que me viste desnuda, obsesionado

El acento bori me lo pone mojado

Tú y yo matamo' la curiosidad

Ponemo' la lunita pa' que no molesten (bellaquita)

La noche está buena pa' beber y pa' comerno',
baby

Yo sigo preguntando cuándo es que vamo' a
verno', baby

Tú busca una excusa pa' perderno', viajamo' a
Santorini pa' esconderno'

Tú no sabe' cuánta' gana' tengo de comerno', baby

Anexo 7

14/5/25, 11:39

EOO - Bad Bunny (Impresión)

EoO Bad Bunny

letras★

Ella viene por ahí y nunca llega sola, so-so-so-so
—

Ella nunca llega sola

To' los bandi-bandido' le sueltan las pistola', pa-
pa-pa-pa—

Esta es noche lo que hay-hay-hay-hay-hay (dice)

Perreo, baby (sobeteo, baby)

Tra-tra, baby (hasta abajo, baby)

En la disco, baby (yo te cojo, baby)

Tra-tra, baby (tra-tra, baby)

Perreo, baby (sobeteo, baby)

Tra-tra, baby (hasta abajo, baby)

En la disco, baby (yo te cojo, baby)

Ey (tra-tra, baby), ey (tra-tra, baby)

Yo se la mamo y se pone contenta

Está wheeleá' y ya cumplió los 30

Después de las 12, no los cuenta

No la llame' en el jangueo si no quiere' que
mienta

'Tás escuchando al número uno en venta'

Por eso con nosotros' nadie inventa

Me siento como un bichote en los 90

Lo tengo para'o, ven pa' que lo sienta'

Dale, mami, pégate (¡ah!), vírate

Si me mira' mucho, sabe' que voy a besarte

Dale, mami, pégate (¡ah!), vírate

Si te beso y me lo agarra', entonces' vo'a llevarte

Mira, puñeta, no me quiten el pe-pe-pe-pe-pe-pe-
pe—

Mami, yo sé que tú te vuelve' loca cuando el
perreo te azota

Pero obliga'o tú te acuerda' de mí si me ve' por
ahí

Mami, yo sé que tú te vuelve' loca cuando el
perreo te azota

Pero obliga'o tú te acuerda' de mí, de cuando te di

Perreo, baby, tra-tra, baby

En la disco, baby, vamo' a darle, baby

Hasta abajo, baby, no te quite', baby

Bellaqueo, baby, tú y yo solos, baby

Perreo, baby, tra-tra, baby

En la disco, baby, te lo meto, baby

Aquí mismo, baby, delante de tu baby

Te compro la BM y también el AP

Ey, te doy de'o bailando, mami, estoy testing
(dale), ey

Tráete a tu bestie (uh), que a la do' le bajamo' el
panty (tra)

Tiene a 20 en lista de waiting (dale)

Te lo tiro en la espalda, body painting (¡oh!)

Rompiendo la calle desde los twenty

Anda cazando, no está dating

Rompe la calle siempre que sale

Mami, tú 'tá fit, vo'a lamberte lo' abdominale'

Rompe la calle siempre que sale

Me gusta' porque tú y yo somo' iguale'

Siempre queremos' perreo, -eo

Tú y yo 'tamo envuelto' en el bellaqueo

Cuando nos ponen perreo, -eo, ey

No me ronquen, cabrone', que acá no lo' veo

'Tás escuchando música de Puerto Rico, cabrón

Nosotros' nos criamo' escuchando y cantando esto

En los caserío', en los barrio'

Desde los 90 hasta el 2000, por siempre

Anexo 8

14/5/25, 11:23

FLIPA (PART. DEI V) - JC Reyes (Impresión)

FLIPA (part. Dei V)

JC Reyes

letras★

Ya yo sé que, si llama tarde
Es porque quiere que yo vaya a darle
Y le gusta lo malo, yo no soy cobarde
Quiere que, mi bicho, en su totito lo guarde

Y tú ere' como el blunt, siempre quiero darle
Un vicio del que no puedo alejarme
Dos Perco vo'a echarme
Y voy pa' encima, ma, no vo'a quitarme, yeah

Hoy me la robo, un Phillie enrolo
Los ojo' colo y to'a la nota 'el globo
Yo sé bien que se lo pongo y ni le doy follow
Lo de nosotros', lo tenemo' underlow, low

Y esa baby está que flipa
Yo quiero comerte to'íta
Mami, vo'a chingarte en la primera cita
En una notita, un bellaqueo amerita, yeah

Si me llama más de las 4, te paso a busca'
Cuando dice' que de la disco te quiere' escapa'
Con una nota, nos besamo', y donde no quepa
Te lo pone' a la misma ve' que tú te me trepa'

Cada ve' que está borrachita, se le moja la tota
Lo que uno necesita cuando la Perco explota
Su culo es dinamita, mai, cómo to' eso rebota (es
dinamita)

Quie-Quiero meterte como el kieff, fumando
Cali, nunca fumo gare
Cuando diga', nos vamo' de aquí, vámono' pa' to'
los lugare'
Una amiga tuya anda con Dei V
Logró introducirme al Under Water

Hoy me la robo, un Phillie enrolo
Los ojo' colo y to'a la nota 'el globo

Yo sé bien que se lo pongo y no le di follow
Siempre que me pide, yo le llego solo

Y esa baby está que flipa
Yo quiero comerte to'íta
Mami, vo'a chingarte en la primera cita
En una notita, un bellaqueo amerita, yeah

Ese culo e' una nave, y yo quiero ser el piloto
Cuando lo mueve, cuida'o, terremoto
La llevo pa' Shoko y después se lo coloco
Le agarro la mano cuando salimo' y no me
importa si tiran foto'

Era una nena de su casa
Pero ahora lo prende y lo pasa
Cualquiera que la ve desnú'a, se casa
Una perrita de raza, no fuma si no es ZaZa

La llevo de shopping, ese chocho e' un
mantecado, mami, te vo'a echar el topping
Tú sabe' que de ese cuerpo tuyo soy yonki
Tráete una amiga, que ando con el broki
Pero under water, que siempre ando lowkey

Hoy me la robo, un Phillie enrolo
Los ojo' colo y to'a la nota 'el globo
Yo sé bien que se lo pongo y ni le doy follow
Lo de nosotros' lo tenemo' underlow, low

Y esa baby está que flipa
Yo quiero comerte to'íta
Mami, vo'a chingarte en la primera cita
En una notita, un bellaqueo amerita, yeah

(Hoy me la robo, un Phillei enrolo)
(Soy el que se lo pongo y no le di follow)
(Siempre que me tira, yo le llego solo)
(Y esa baby está que flipa)

Anexo 9

14/5/25, 11:55

GRAN VÍA (PART. AITANA) - Quevedo (Impresión)

GRAN VÍA (part. Aitana)

Quevedo

letras★

(Ey, Aitana)
(Buenas noches, buenas noches, yeh)
(Buenas noches, buenas noches, yeh, yeh, yeh)

Vive en Madrid, pero no suele salir
Que lo de anoche fue una excepción
Nos vimos en un pre y todo comenzó ahí
Bebiendo, hablábamos de nada y a la vez de to'

Y na' más llegar al party, nos besamos, pero me
pidió que to' fuera a escondidas
Que no debían enterarse sus amigas
Y yo no sé por qué, pero si preguntan, bebé

Diré que no fuiste tú
La que me besaba con inquietud
Mami, me tienes bellaco, pero, ¿por qué tanto
misterio?
Con la nota, no sé cómo tomarme to' esto en serio

Lo que yo sé es que sí fuiste tú
La que me perreaba con ese cu'
La confusión me tiene dándole vueltas, mala mía
Y si te esperan en casa, ¿por qué duermes en la
mía?

Yo solo quiero verte otra vez, pa' que en secreto
me des
En nuestro hotel en la Gran Vía, recógeme a las
tres, si quieres
A mí tu corazón no me lo des, ey, porque esto no
es amor, es solo sex, yeh

Tremenda fantasía, tú y yo sin parar
Si no te llamo, no lo tomes personal
Mi cama sigue fría, ven a calentarme
Tranquilo, tú confía, nadie va a enterarse

Guardé con otro nombre tú tel

Nadie puede saber
Nadie puede saber
Lo que esta noche hagamos los dos, nadie lo
puede ver

Diré que no fuiste tú
La que me besaba con inquietud
Mami, me tienes bellaco, pero, ¿por qué tanto
misterio?
Con la nota, no sé cómo tomarme to' esto en serio

Yo sé que sí fuiste tú
El que te volvía loco con mi cu'
En el coche, vamos dándole vueltas a la Gran Vía
Tú no duermes en tu casa, tú duermes en la mía

Esa gata es una gyal, bichigyal, como Bad Bo
Pide lo que quieras, yo me encargo
Uñas hechas, mami, y el pelito largo
Estoy esperando que me digas de hacer algo

Pa' caerle a dónde estés, yeh
Que yo me conformo con darte una vez al mes
Esa noche no se va de, yeh, mi mente
Entonces, ¿por qué no repetiría otra vez?

Yo no sé cuál es tu fantasía, pero sí cuál es la mía
Y no hay sitio, fecha ni hora, pero estás tú, bebé
Sé que no me conocía y que lo menos que quería
Era enamorarme, pero es que ya es tarde, bebé

Sorry, bebé, pero no creo en amores, no
Dime si quieres pasarla bien
Pero no le pongas corazón, pongámosle la piel

Diré que no fuiste tú
El que me besaba con inquietud
Te tengo bellaco, ¿pero por qué tanto misterio?
Bebé, baja la nota, no lo tomes tan en serio

Anexo 10

14/5/25, 12:11

HALO (PART. LA PANTERA) - Quevedo (Impresión)

HALO (part. La Pantera)

Quevedo

letras★

Cuando te conocí
Tú estabas soltera, salías con cualquiera
Con uno que tuviera llena la cartera y cadena' por fuera

Pero ahora to' eso no es así
Ya no está soltera, ahora tiene un gatito y cuando él no se entera
Viene a verme al show con tal de que la viera
Y sé que si me ve, se va a formar la balacera, pero

Tu noviecito que se quite el guille de malo
Pregúntale por qué me dio unfollow, mmm-
mmm-mmm-mmm
Sabe que, de vez en cuando, te lo instalo
Y que no se me ponga bruto, que aquí las balas son hollow, prr-prr

Dile que se quite el guille de malo
Pregúntale por qué me dio unfollow, mmm-
mmm-mmm-mmm
Sabe que, de vez en cuando, te lo instalo
Y que no se me ponga bruto, que aquí las balas son hollow, prr-prr

Parquéé la G-Wagon Brabus
A lo que tu jevo el gángster y no se le ve tan malo
Las bala' hollow, oh-oh, los outfit caro', oh-oh
Tú estás pa' un cantante, ma, hablándote claro, oh-oh

Bésame por si me cogen los disparo', plo-plo
Pa' cuidarte a ti fue que me compré mi primera Glock, yeah
En mi VIP, siempre están tú y el CÍROC
Dile que a ese bobo que deje de buscar donde no es y que

Si se confunde, responde la .45, ¡br!

Que si quiere guerra, guerra es la que hay
(mmm), yeah
Que no busque, bobo, que estoy en mi prime
Por ti, lo ventilo, te lo juro por mi mai

Que dile a ese tonto que no me mire raro
Y pregúntale por qué me dio unfollow, mmm-
mmm-mmm-mmm
Sabe que de vez en cuando te lo instalo
Y que no se me ponga bruto, que aquí las balas son hollow, prr-prr

Tu noviecito que se quite el guille de malo
Pregúntale por qué me dio unfollow, mmm-
mmm-mmm-mmm
Sabe que de vez en cuando te lo instalo
Y que no se me ponga bruto, que aquí las balas son hollow, prr-prr

Dile que se quite el guille de malo
Pregúntale por qué me dio unfollow, mmm-
mmm-mmm-mmm
Sabe que de vez en cuando te lo instalo
Y que no se me ponga bruto, que aquí las balas son hollow, prr-prr, ja

Yo no soy malean, no tengo pistola' ni na' de eso
Pero me como esa pussy, no como ese tolete que es vegetarian
El bobo está sapeando, ese es un guardia
Y si ese cabrón se mete, se vuelve a casa en sandalia'

Mami, indicame, por dónde quiere' que entre
Y si es de frente, límitate
A ponerte cómoda, que yo sí te lo doy
Toda posh girl necesita un bad boy

Y eso que yo no soy malo, pero tengo un palo

Anexo 11

14/5/25, 11:56

HIEKKA (PART. BEÉLE) - Nicky Jam (Impresión)

Hiekka (part. Beéle)

Nicky Jam

letras★

Tus ojos tienen algo que me hace admirar
Más su belleza, mami, así, a lo natural
Esos labios rosao' los quiero besar
Si no es contigo, con nadie yo quiero estar

Tú dime en qué lugar, que yo le vo' a llegar
Baby, yo quiero un poco más
Una adicción por ti, no te puedo soltar
Quiero contigo frente al mar

Qué rica morena, nena, vamo' a hacerlo en la arena
Cómo calienta tu cuerpo debajo de esa Luna llena
Qué rica morena, nena, vamo' a hacerlo sin pena
Y si te vienes conmigo, es pa' quedarte la noche entera

Vamos pa'l agua sin na' puesto
Que lo rosita ya hizo efecto
No quiero que esta noche acabe
Contigo los veranos son perfecto'
Un segundo es una eternidad
Y odio el momento cuando tú te vas

Lo que siento por ti, mami, es de verdad
Tus caderas son las que hacen la maldad
Sigue bailando así, que me tienes mal
Yo quiero repetir si es contigo na' más

Qué rica morena, nena, vamo' a hacerlo en la arena
Cómo calienta tu cuerpo debajo de esa Luna llena
Qué rica morena, nena, vamo' a hacerlo sin pena
Y si te vienes conmigo, es pa' quedarte la noche entera

Contigo sentí, mami, que la vida es una
Yeah

Sabiendo que te viniste me quedo pegao ahí por gula
Estamos encoñao', nos ponemos toa la noche a sudar
Haciendo el amor, así no sabemo', está como si nada

Quiero darle con to'-to'-to' a ese toto-to
Vi tu foto-to y me alboroto, oh
Quítame lo tímido
Te bajo la Luna y te subo el libido, oh-oh
Esto me gustó cule poco-co
Cule poco to', oh-oh, eah
No copea

Qué rica morena, nena, vamo' a hacerlo en la arena
Cómo calienta tu cuerpo debajo de esa Luna llena
Qué rica morena, nena, vamo' a hacerlo sin pena
Y si te vienes conmigo, es pa' quedarte la noche entera

Yeh-yei
N-I-C-K
Nicky-Nicky-Nicky Jam
Ya tú sabe' cómo va
Beéle
Ay, yeh
Ella quiere un rato random

Dice que le gusta Beéle, pero es que le encanta
Brandon
Óyelo, Super Da'
Ah
Alright
Alright

Anexo 12

14/5/25, 12:28

IMAGÍNAE (PART. KAPO) - Danny Ocean (Impresión)

Imagínate (part. Kapo)

Danny Ocean

letras★

Ba-ba-babylon girl, ba-ba-babylon girl, ba-ba-babylon girl

Imagínate en la playa los do'
Con ninguna tendrás que competir
Repetía toa' tus nota' de voz
Pero ahora, mira, te tengo aquí

Ay, cuando te vuelva a ver, quiero que nos
parchemo' en el Altoque
Que estemo' tú y yo, que andemo' en otra y que
nada importe
Y sabe' que ere' mía, la vida es fresca como tu
escote
Nos vamo' pa' Cali, bailamos salsa toda la noche

Hay una playa, solo falta tú y yo
Yo soy tu visa por si quieres venir
Tú ere' una mezcla de arena con Sol
La más linda que he visto así por ahí

Tú ere' una mezcla de arena con Sol, de arena con
Sol y brisa
Tú eres lo que hace falta pa' una vida feliz

Cuando pueda volver, quisiera llevarte a Los
Roques
Mami, yo tengo un pana que nos va a cuadrar el
bote
Que conozca mis mares, su cielo y todos sus
colores
Quiero caerte a besos, besos y bailar toda la
noche, oh-oh

Ay, como un demente, con mi mente la haré
Tú, mi babylon girl, tu sonrisa angelical, eso fue
que me tragué

Compuesta por: Kapo / Danny Ocean / Daramola / Carlos Santander

Y como un demente, con mi mente, te manifesté
Una Cali baby girl, casi caribeña girl, doradita en
su piel

Ay, aniquilado, desde lejos se le ve
Vara más, como dirá, par de besos me trae
No es normal lo que me transmite
Verle a los ojos hace que levite

Yeah, y se siente, ma', se siente tu
Energía, mami, la tiene' transparente
Y yo, se siente bien, se siente
Yo te llevo cuando cambien el presidente

Y cuando te vuelva a ver quiero que nos
parchemo' en el Altoque
Que estemo' tú y yo, que andemo' en otra y que
nada importe
Y sabe' que ere' mía, la vida es fresca como tu
escote
Nos vamo' pa' Cali, bailamos salsa toda la noche

Cuando pueda volver, quisiera llevarte a Los
Roques
Mami, yo tengo un pana que nos va a cuadrar el
bote
Que conozca mis mares, su cielo y todos sus
colores
Quiero caerte a besos, besos y bailar toda la
noche, oh-oh

¿Te vas con Kapo? ¿Te vas pa' Cali hoy por la
noche?
¿O te vas conmigo? ¿Te vas con Danny para Los
Roques?

Anexo 13

14/5/25, 12:02

KLOUFRENS - Bad Bunny (Impresión)

KLOuFRENS

Bad Bunny

letras★

¿Cómo diablos vo'a olvidarte
Si ya te vi sin ropa?
Uou, qué obra de arte
Sé que prometí que iba a alejarme

¿Pero cómo quiere' que me vaya bien
Si tú no me saca' de los Close Friends?
Me paso stalkeándote pa' ver qué hace'
Enchula'o, puede que se me pase

¿Pero cómo quiere' que me vaya bien
Si tú no me saca' de los Close Friends?
Me paso stalkeándote pa' ver qué hace'
Enchula'o, puede que se me pase

¿Cómo diablo' vo'a olvidarte?
Si cuando estoy solo y prendo lo que hago es
pensarte, eh-eh

Mami, me dejaste hipnotiza'o, coloniza'o
Otra galla como tú todavía no ha pisa'o
Ese totito era bello, precioso, cute
Me dejaste envicia'o, ey

Pelinegra o blondie, ma', tú ere' la baby
Dando vuelta' por la SanSe escuchando a Dei V y
a Ousi
To' lo mío es tuyo, si quiere' te doy la OC
Quiero comerte esos labio' glossy

Oh, sí, mmm
Esto no tiene que pasar, no
Pero veo el circulito verde y me vuelvo a
ilusionar

Compuesta por: Bad Bunny

Tú ere' mala, tú lo hace' intencional
Una player profesional (ah-ah)
Total, esto no iba a funcionar

Pero te veo y me vuelvo a ilusionar
Tú ere' mala, tú lo hace' intencional
A tu nombre me lo voy a lesionar
'Tá cabrón que pa' ti es normal

¿Pero cómo quiere' que me vaya bien
Si tú no me saca' de los Close Friends?
Mmm-mmm, mmm-mmm, mmm-mmm, mmm-
mmm

Dime qué pasó, mi amor
Que ya no me envía' los bueno' día' por la mañana
Y en la noche, ante' de acostarte, ya no me llamas
¿Será que ya encontraste a alguien má' y me
cambiaste?
Está cabrón cómo de tu vida ya desaparecí
Qué triste que terminó así, que terminó así, eh

¿Será que a otro ahora le cuentas tu día
Y lo hace' reír con los chiste' que tú me hacía'?
No tengo stickers nuevo', mami, porque ya tú no
me los envía'
Te fuiste cuando más yo te quería, eh

Y ya nadie sabrá lo que tú y yo pudo ser
Qué triste, no conocerá' esa parte de mí que yo sé
que te iba a gustar
Y nadie sabrá lo que tú y yo pudo ser
Qué triste, no conocerás esa parte de mí que yo a
nadie le suelo mostrar

Anexo 14

14/5/25, 11:03

LA PLENA (W SOUND 05) (PART. BEÉLE Y OVY ON THE DRUMS) - W Sound (Impresión)

La Plena (W Sound 05) (part. Beéle y Ovy On The Drums)

letras[☆]

W Sound

(O-O-Ovy On The Drums)

Eres la niña de mis ojo', tú
Eres todo lo que quiero yo
Una cerveza pa' calmar la sed
No, mejor ser besado por su boquita, amor

Las tentacione' así como tú
Merecen pecado' como yo
Ay, si tú quieres, solo da la lu' (;aye!)
Tú sabes que no voy a decir que no

Ay, tienes la magia
Tú, sí, tienes una vainita que a mí me encanta, me
enloquece (ay-ay)
Dormir contigo fue amor a primera vista, cuando
bailabas así
Por el cuellito, besito y lengüita
Sé que te encanta, te enloquece
Sé que te encanta, te enloquece
Y, a vece'

Uh-uh-uh-uh-uh, uh-uh, uh-uh
Sé que te encanta, te enloquece
Uh-uh-uh-uh-uh, uh-uh, uh-uh
La plena
Uh-uh-uh-uh-uh, uh-uh, uh-uh
Uh-uh-uh-uh-uh, uh-uh, uh-uh
Óyelo, uh-uh

Oye, lo que pasa es que desde que vi tu cara
Me enamoró de ti toda, es que tú tiene' un no sé
qué
Siento que te pasa lo mismo cuando te miro
¿Qué dice' si nos parchamo' a ver el amanecer?
(¡Prra!)

Compuesta por: Beéle / The KristoMan / Ovy On The Drums / Súper Dakis

Quiero hacer de todo, quiero que tú sea' mi to'a
Te digo: Sóbelo, ve, y luego viene y me lo soba
(uah)
Vamos a vernos luego
Si no te gusta el infierno, ¿pa' qué viene' al diablo
y lo emboba'?

Y ella, parcerita, paisa
Y yo costeño, coletó
En una baldosa, la aprieto
Pa' hablarte claro, cero visaje
Se sabe que tú eres puro veneno

Ay, tienes la magia
Tú, sí, tienes una vainita que a mí me encanta, me
enloquece (uh)
Dormir contigo fue amor a primera vista, cuando
bailabas así
Por el cuellito, besito y lengüita
Sé que te encanta, te enloquece (uh-uh)
Sé que te encanta, te enloquece
Y a vece'

Uh-uh-uh-uh-uh, uh-uh, uh-uh
Sé que te encanta, te enloquece
Uh-uh-uh-uh-uh, uh-uh, uh-uh
Óyelo, la plena
Uh-uh-uh-uh-uh, uh-uh, uh-uh
Sé que te encanta, te enloquece
Uh-uh-uh-uh-uh, uh-uh, uh-uh

Beéle
Ovy On The Rasta Drums
W Sound
Aye
Alright

Anexo 15

14/5/25, 11:37

MI REFE (PART. OVY ON THE DRUMS) - Beéle (Impresión)

Mi Refe (part. Ovy On The Drums)

Beéle

letras[★]

To' el mundo ya supone que tú y yo somo' algo
(oh-oh)
Confirman en la calle que contigo es que salgo
(uh-uh)
¿Entonce' pa' qué mentirno' más? (Ah)
No sé pa' qué seguir disimulando más (no)
Que importe un culo lo que piensen los demás
(uh-yeah)
Tú y yo nacimo' pa' estar juntos, yo me pregunto

¿Pa' qué putas esconderno'?

Dejemo' tanto misterio para verno'
Yo te gusto, tú me gustas, eso hace rato se sabe
Delante de la gente, bésame

¿Pa' qué putas esconderno'?

Dejemo' tanto misterio para verno'
Yo te gusto, tú me gustas, eso hace rato se sabe
Delante de la gente, bésame

Voy a presumir que estás dura, yo tu gángster, tú
mi chula

Contigo me pasa que no me importa lo que
comenten
Si nos llegan a la altura, tienes vibra de alma pura
Para el mal, ella es mi cura, su cintura está
demente

Yo me enamoré, eh, eh, eh, eh
De ti más me enamoro, oh, oh, oh, oh
Con la espalda en la pared, eh, eh, eh, eh
Sin pensar que alguien nos vio, oh, oh, oh, oh

De ti yo me enamoré, eh, eh, eh, eh
De ti más me enamoro, oh, oh, oh, oh
Con la espalda en la pared, eh, eh, eh, eh
Sin pensar que alguien nos vio, oh, oh, oh, oh

¿Pa' qué putas esconderno'?

Dejemo' tanto misterio para verno'
Yo te gusto, tú me gustas, eso hace rato se sabe
Delante de la gente, bésame

¿Pa' qué putas esconderno'?

O-O-Ovy On The Drums

Compuesta por: Beéle / Ovy On The Drums / Súper Dakis / Keityn / Juan Camilo Vargas

Anexo 16

14/5/25, 11:29

NINFO (PART. DE LA ROSE Y MC MENOR JP) - JC Reyes (Impresión)

NINFO (part. De La Rose y MC Menor JP)

JC Reyes

letras★

(UVE)

Tú 'tá aquí en mi cama, tu novio te llama
De mí, no diga' na', ay, dile que lo ama'
(Ay, dile que lo ama')
(Young Gipsy, mami, ah)

Es una ninfo, está caliente y quiere a toda hora
Qué rico, sabe a mora, lo hacemos sin demora
Soy un adicto al sexo, viene siendo mi doctora
Cuando el toto le llora, si le meto, le empeora

Una maníatica, conmigo, se volvió una ninfo
Ante' de conocerme, ya sabía de mí la info
La recojo despué' 'e la uni, le quito el unifo
Tiene el culo gigante como pa' ponerla en four

Va full de comfort, compra los perfume Tom
Ford, Ford
No ando en una Ford, la recojo y quito el control,
-trol
Nos vamo' a vapor, los botines son Christian Dior
Bajan las gotas de sudor, dile que te lo hago
mejor

Baby, soy ninfómana, te como hasta la novia
El sexo e' sin asco, yo a na' le tengo fobia
Chingo más cabrón en rola en vez de naturola
Perra como Toki, asfíxiate en esta popola, eh,
yeah

No me digas si te va' a venir, quiero que sea
sorpresa
Las pierna' en tus hombro', yo al frente de ti
Me tiene' esposá', como presa

Escúpeme, escúpeme, escúpeme

Compuesta por: JC Reyes / De La Rose / MC Menor JP

Dámelo, sígueme, ahórcame
Escúpeme, escúpeme, escúpeme
Quiero que en la cara ver tus bebé'
Soy una ninfo, estoy caliente, quiero a toda hora
Qué rico, sabe a mora, lo hacemos' sin demora
Dos adicto' al sexo que se chingan rico en rola
Cuando el toto me llora, lo mete y veo la gloria

Então brisa, bandida, na condição e no cordão
que tá valendo uns K
Suas amiga invejosa de cota, hoje comenta e fala:
Olha onde ele tá
Na calma, seguindo minha vida tranquila, azar
e bem rica (yeah)
Por dentro, a minha alma grita por tanta coisa que
eu tive que passar

Mudei minha vida, tô mais diferente
Elas gosta, encosta, quer aventurar
Na madrugada, ela liga pros linha de frente (pros
linha de frente)
Tô pegando suas amiga e deixando minha marca

Tô com a mídia na minha mão, com esforço e
respeito
Mas, zé, cê vê direito, pr'ocês não se estrear
Subindo o voucher da loirinha na foto com pretos
Zé polva fala mesmo, vai ter que me aturar

Tô com a mídia na minha mão, com esforço e
respeito
Mas, zé, cê vê direito, pr'ocês não se estrear
Subindo o voucher da loirinha na foto com pretos
Zé polva fala mesmo, vai ter que me aturar

Anexo 17

14/5/25, 12:20

NUBES (PART. OMAR COURTZ) - De La Rose (Impresión)

NUBES (part. Omar Courtz)

De La Rose

letras★

Uh-uh-uh-uh, baby

Ey, yeah-yeah

Tú ere' una movie, mami, una peli

Besito' en la pussy y en el belly

¿Dónde es que tú 'taba? Pa' ponerte este bi otra ve'

Pa' hacerlo otra ve', en cuatro se te ve bien exotic, bebé

Contigo me siento en las nube'

Tú sigue' pensando en mis nude'

Aunque sea la primera ve'

Parece que siempre te tuve

Contigo me siento en las nube'

Yo sigo pensando en esos nude' (nude')

Aunque sea la primera ve', ey

Si vamo' a verno', es pa' comerno'

Tengo un apa pa' perderno'

Ere' mi cielo en este infierno

Mi cielo en este infierno

Si vamo' a verno' es pa' comerno'

Tengo un apa pa' perderno'

Ere' mi cielo en este infierno

Mi cielo en este infierno

Tú ere' mi cielo en el hell, ma

Le llegué con la combi Hellstar

Dime, ma, ¿por qué no contesta'?

Sí, en la cara, me pusiste las tetas

Está' haciendo la que no sabe na', ey

Pa' mí, que tú ere' la calla'íta de Bad

Cuando tú no está', qué frío me da

Cuando yo no estoy, ¿quién es el que te da?

Ey, sí, me paso viendo tus foto'

Tiene' los ojo' apagao', Kyoto

Yo te veo, pero me hago el loco

Si te veo con otro, lo exploto

Contigo me siento eleva'o (eleva'o), ey

Ese mahón apreta'o

Ella camina y las nalga hacen applause

Chingamo' y nos dijimo': Chao

Pero, mami, vuelve

Dicen que en la vida el que gana, pierde

Somo' un problema que no se resuelve

Ese booty te lo dejo Colorado, Denver

(bellaquita)

Tírate pa' atrás y te acaricia la brisa

Te lo pongo y la piel se te eriza

Todavía duerme' con mi camisa

Tú tiene' unos ojito' que hechizan

Tírate pa' atrás y te acaricia la brisa

Te lo pongo y la piel se te eriza

Todavía duerme' con mi camisa, ey

Pa'l cielo te voy a dar una visa (baby)

Contigo me siento en las nube'

Tú sigue' pensando en mis nude'

Aunque sea la primera ve'

Parece que siempre te tuve

Si vamo' a verno' es pa' comerno'

Tengo un apa pa' perderno'

Ere' mi cielo en este infierno

Mi cielo en este infierno, bebé

Pa-pa-parecen las nube', el cuarto capsulea'o

Chingamo' en el cielo, eso está graba'o

Qué lindo tú te ve' con los ojo' achinao'

Anexo 18

14/5/25, 11:33

NUEVAYOL - Bad Bunny (Impresión)

NUEVAYOL

Bad Bunny

letras★

¡Nueva Yol!

Si te quieres divertir
Con encanto y con primor
Solo tienes que vivir (¿pa' dónde?)
Un verano en Nueva York (¡Nueva York!)

Si te quieres divertir
Con encanto y con primor (¿pero qué es esto?)
Solo tienes que vivir (¿y este frío?)
Un verano en Nueva York (un ratito na' má')

Ey, ey, ey, 4 de julio, 4th de July
Ando con mi primo borracho, rulay
Los mío' en El Bronx saben la que hay
Con la nota en high, por Washington Heights

Willie Colón, me dicen el malo, ey
Porque pasan los año' y sigo dando palo'
Vendiendo disco' como cuadro' Frida Kahlo

El perico es blanco, sí, sí, el tusi rosita, eh, eh
No te confunda', no, no, mejor evita, ey
Un shot de cañita en casa de Toñita y PR se siente
cerquita
Sí, sí, sí, como el campeonato, nadie me lo quita

(The best, el mejor)
(Number one, the best, el mejor, ¿okey? ¡Puerto
Rico!)

¿Cómo Bad Bunny va a ser rey del pop
Ey, con reggaeton y dembow?
Ey, con reggaeton y dembow
Sí, con reggaeton y dembow

¿Cómo Bad Bunny va a ser rey del pop
Ey, con reggaeton y dembow?
Me siento como el Lápiz en Capea El Dough

Cuando yo nací, fue que nació el flow
De la'o a la'o, ping-pong
Un flow pesa'o, Big Pun
Con silenciador, les robamo' las gata'
James Bond, ey

Yo estoy en la mía, no tengo adversario, no
Con Los Yankee' y Los Met', Juan Soto
A correr, que otra ve' la sacamo' 'el estadio

Si te quieres divertir
Con encanto y con primor
Solo tienes que vivir (ya mismo nos vamo')
Un verano en Nueva— (un ratito má', un ratito)

Shh, cuida'o, que nadie nos escuche
Shh, cuida'o, que nadie nos escuche
Shh, cuida'o, que nadie nos escuche
Shh, cuida—

Tú tiene' piquete, mami, yo también
Tú estás buena, yo estoy bueno también
Huelo rico y ando con los de cien
Si tú lo quiere', lo tiene' que mover

Tú tiene' piquete, mami, yo también
Tú estás buena, yo estoy bueno también
Huelo rico y ando con los de cien
Si tú lo quiere', lo tiene' que mover

Lo tiene' que move'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-
ve'-ve'-ve'

Lo tiene' que move'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-
ve'-ve'-ve'

Lo tiene' que move'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-
ve'-ve'-ve'

Lo tiene' que move'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-ve'-
ve'-ve'-ve'-ve'-ve'

Shh

<https://www.letras.com/bad-bunny/nuevayol/print.html>

1/2

Anexo 19

14/5/25, 12:18

ORILLA (PART. BAD GYAL) - 8belial (Impresión)

ORILLA (part. Bad Gyal)

8belial

letras★

Tanto nadar para ahogarte en la orilla
Tanto nadar, ni con esa me pillas
Baby gyal, y ahora vienes de rodillas
Contando un cuento que es una pesadilla

Baby gyal, ¿por qué vienes otra vez?
Ahora que soy famosa, me hablas de usted
Como la vez que me llamaste aquella vez
No contesté, 'taba haciéndolo con él

Baby gyal, entiéndelo y ponte en mi piel
Pensaba en nuestra boda y en la Luna de miel
Ahora tengo una nueva ho que es un diez de diez
Baby, cuando yo te toco, dices que lo hago bien

Me clava, en la piel, sus uñas de gel
Yo te muevo en mi tablero, como ficha de ajedrez
Baby, ponte en mi piel, ponte en mi piel
Ponte en mi piel, baby girl

8belial (oh-ah, baby boy)
Mr. Fino Riddim The Mixtape

Ya te reemplacé, mi amor, y eso te dolió
Tu baby me copia, pero no soy yo
No sabe moverlo, tu nivel bajó
Risa es lo que me da

En la discoteca, tú está' ahí
Vi tu amiga nueva con la cara freezá'
Pasa por mi la'o, queda paralizá'
Bomboclaat, ella no es una real Bad Gyal, yeah

Baby gyal, ¿por qué vienes otra vez?
Ahora que soy famoso, me hablas de usted
Como la vez que me llamaste aquella vez
No contesté, tengo a otra que lo hace bien

Si vas a mentir, baby, miénteme bien

Hablándome de boda y de Luna de miel
El nuevo tiene money, propiedades también
La nueva que tú tienes, esa es una fan girl

Me clava, en la piel, sus uñas de gel
Yo te muevo en mi tablero, como ficha de ajedrez
Baby, ponte en mi piel, ponte en mi piel
Ponte en mi piel, baby girl

Se va contigo porque yo no le hago caso
Se va contigo porque ya tengo a otra ho (boy)
Cuando me ven, las gyaes quieren mi aparato
A mi gyal no le cabe el culo al pantalón

Cuando se pega dentro, se lo dejo un rato
Me dice que no pare y que la siga dando
Que ella le encanta cómo beso y se lo hago
Aún no te he tocado y dejo tu toto empapado

Yo soy el dueño de tu piel, de tu cuerpo, yo soy
fiel
Los que te hablan al direct no le llegan al nivel
Baby, salte a fumar, salte y dame papel
Tengo placa' de dry, también de polen

Cuando aprieta su pussy, dentro es hermético
Pa-par de días que lo extraño, me has llevado al
médico
Lo nuestro es algo físico, lo pongo en automático
Cuando se lo traga, calmo el problema linfático

(Baby boy) ¿por qué vienes otra vez?
Ahora que soy famosa, me hablas de usted
Como la vez que me llamaste aquella vez
No contesté, 'taba haciéndolo con él

Baby gyal, entiéndelo y ponte en mi piel
Pensaba en nuestra boda y en la Luna de miel
Ahora tengo una nueva ho que es un diez de diez

Anexo 20

14/5/25, 12:09

QUE VAS HACER HOY? (PART. DE LA ROSE) [EXPLÍCITA] - Omar Courtz (Impresión)

QUE VAS HACER HOY? (part. De La Rose) [explícita]

letras★

Omar Courtz

Como nunca, hacerlo como— (yeah, yeah)
Va-vamo' a hacerlo, hacerlo como nunca
Y como nunca, hacerlo como— (yeah, yeah)
Va-vamo' a hacerlo, hacerlo como nunca
(bellaquita)

Ey, ¿qué va' a hacer hoy? Baby, vamo' a verno'
Somo' do' bellaco' que nacimo' pa' comerno'
Cuando lo entro, ay, yo que al cielo entro
Aquí estoy afuera, mami, pa' echártela adentro

¿Qué va' a hacer hoy? Baby, vamo' a verno'
Somo' do' bellaco' que nacimo' pa' comerno'
Déjalo adentro, sí, déjalo adentro
Mírame cuando chingamo', en tus ojo' me pierdo

Uh, ah, uh, sí
No lo saque', papi, please
Estamo' bien calentito', prénde el AC
Después de venirse rico, en la puntita le doy kiss

Contando la' hora' pa' verno'
Extraño cuando le hacía los bellaqueo'
Yo solita me trasteo
Pero hoy quiero sentirlo completo

Uh, ah, uh, sí

I wanna fuck you, papi, you already know, eh
Bien bellaquita, le envió un mensaje de voz,
diciendo

¿Qué va' a hacer hoy? Baby, vamo' a verno'
Somo' do' bellaco' que nacimo' pa' comerno'
Déjalo adentro, sí, lo dejo adentro
Mírame cuando chingamo', en tus ojo' me pierdo
(mami, es Ousi, ey)

La pussy en la cara, la mano en la' teta'
La otra mano en la boca y, con lo' muslo', me
aprieta
Que le soy interesante, el dúo del sexo, flow Plan
B
Tú me enamoraste, yo no quería enamorarme así

Acuérdame comprarte lo' aro' nuevo' de tu
Mercede', baby
Yo tengo dicho que no se lleve la Lambo
Pa' irle a comprar munchies en Walgreens
Le envió una foto con el popo en la mano como
la de Champagne Papi
Estoy que la preño como Wheeler y Zabri

Lo meto, lo saco, caliente y caco
Vacation, Mónaco, métele bellaco, mami
Lo meto, lo saco, caliente y caco
Vacation, Mónaco, métele bellaco, mami

Uh, ey, quítate los taco', baby
Pon to' ese culo a brincar

(Métele bellaco, mete-métele bellaco, baby)
(Métele bellaco, mete-métele bellaco, baby)
(Métele bellaco, mete-métele bellaco, baby)
(Métele bellaco, mete-métele bellaco, baby)

Ey, ¿qué va' a hacer hoy? Baby, vamo' a verno'
Somo' do' bellaco' que nacimo' pa' comerno'
Cuando lo entro, ay, yo que al cielo entro
Aquí estoy afuera, mami, pa' echártela adentro

¿Qué va' a hacer hoy? Baby, vamo' a verno'
Somo' do' bellaco' que nacimo' pa' comerno'
Déjalo adentro, sí, lo dejo adentro
Mírame cuando chingamo', en tus ojo' me pierdo

Anexo 21

14/5/25, 11:50

QUÉ PASARÍA... (PART. BAD BUNNY) - Rauw Alejandro (Impresión)

Qué Pasaría... (part. Bad Bunny)

Rauw Alejandro

letras★

¿Qué pasaría si volvieran esas noche' dentro de ti?

Qué rico fue cuando te metí

Tú sabe' lo que hicimo'

Y ahora, sin buscarno', en la disco nos vimo'

¿Qué pasaría si estuviéramos solos?

En una cama, ey, ey, recordando

Cómo ante' yo te lo metía, tu amiga se fue

¿Por qué te estás quedando? Algo te está faltando, bebé, y

Yo lo tengo, ma, yo lo tengo, ma

Yo lo tengo y te lo doy esta noche

Suena su canción, suena su canción

Tú la ve' y nadie la conoce

No lo piense' má', no lo piense' má'

No lo piense' y dame otra noche

Que yo te doy lo que te falte, bebé (Ra-Rauw)

Y si nos comemo' otra vez, ¿a quién le importa?

Esto es cosa nuestra, cuando la bellaquera aprieta

Lleno de video' dándole están las carpeta'

La tengo brincando en un split

Explícita, le gusta la letra

Tú siempre' termina' aquí

Mí gata salvaje, y yo soy quien te aquieta

Yo sé que tú no vas a parar hasta tener lo que quieres

Ella está prendía' en fuego, quiere que me quemé

(quiere que me quemé)

Ya por mi mente pasa hacerte un par de nenes

Diablo, qué culo tienes

Baby, no te haga', tú sabe' lo que va a pasar

Si no te la saco, me va' a tener que envasar

Tú sabe' quién la tiene, yo sé cómo te viene'

Imagínate un baby si juntamo' los gene', por ahora no quiere

En la boca, la prefiere y se dio un shot de mi ADN

Tan calla'íta la nena, pero, bellaqueando, nunca frena

Suda'íta, brincando, brillando como mis cadena'

Ba-ba-baila, morena

Me mira y me lo agarra, ella sabe pa' qué

Es que la noche está buena

La disco está llena, pero

¿Qué pasaría si estuviéramos solos?

En una cama, tú y yo chingando

Como antes, yo te lo metía, tu amiga se fue

¿Por qué te estás quedando? Algo te está faltando, eh-eh, eh-eh

Yo la tengo, ma, yo la tengo, ma

Yo la tengo y te la doy esta noche

Suena su canción, suena su canción

Tú la ve' y nadie la conoce

No lo piense' má', no lo piense' má'

No lo piense' y dame otra noche

Eh-eh-eh, eh-eh-eh, eh-eh-eh, mmm

Dime, MAG, ponle más

Dime, MAG, ponle más

Ey, ey, ey, ja

Compuesta por: Bad Bunny / Rauw Alejandro

Anexo 22

14/5/25, 12:14

REMEDIO (PART. PIRLO) - JC Reyes (Impresión)

REMEDIO (part. Pirlo)

JC Reyes

letras★

Que seamo' amigo', sin decirlo en serio
Ya nos conocemo', vienes con criterio
Yo quería de ti, tenía ese misterio
Una vez que me probaste, no tiene remedio

Yo pongo la calle, tú eres la elegancia
A vece', hay fallos, quiero confianza
Si no' enfadamo', volvemo' y le damo'
Como sí, en una balanza, está igualá' de gramo'

Yo te amo tanto que, en verda', tú ni te lo imagina'
No boto llanto, pero paso diez vece' en tu esquina
Quemo anestesia y me drogo adentro 'e la cabina
Enamoraste a un malo sin ser una nena fina

Okey, dale, ven que estoy pa' ti
Ey, walkin' me si quiere' saber de mí
2 a.m., vamo' a gastar veinte mil
Tú va' a ver que to' lo hacemo' fácil, ¿okey?

Dale, ven que estoy pa' ti
Ey, walkin' me si quiere' saber de mí (Cali Cartel)
2 a.m., vo'a gastarme veinte mil, ey
Dale, ven que estoy pa' ti

Ey, dale, ven que estoy pa' ti (¿cómo fue?)
Tu marido está sin chavo', ese infeli' (anda asa'o)
Connmigo es breve, lo arranqué hasta de raí' (va a morir)
Sintió la presión, lo saqué hasta del paí'

Si ves que estás con gana', pues vení por mí (ay, Dios santo)

Compuesta por: JC Reyes / Pirlo

Connmigo es muerte fija, te va' a morir
Sintieron los demonio' cuando nos parqueamo'
(¿viste?)
Lo quiero hacer con Lina y Natalia París

Y quién la ve, más de uno no sabe qué se vende
La puse a creer en bruja' y en los duende'
Yo soy el negrito que te prende
Dale, trépatte, edúcate y aprende

Ey, ¿qué es lo que le hice yo a esta gente? (No entiendo)
Que tire un video y se ponen caliente' (no sé por qué)
Díos, bendíce a mi familia y mis oyente' (amén)
Que voy a dejar unos tira'o y ni son creyente'

Porque aquí hay Kritical, Gorilla Glue y también hay gourmet
Ambos fumamo', ella me la mamó y se la mamé
Después de que soltó ese Gilbert, la llamé
Y le quité el ficho, flow Lucho con Mané

Okey, dale, ven que estoy pa' ti
Ey, walkin' me si quiere' saber de mí
2 a.m., vamo' a gastar veinte mil
Tú va' a ver que to' lo hacemo' fácil, ¿okey?

Dale, ven que estoy pa' ti
Ey, walkin' me si quiere' saber de mí
2 a.m., vamo' a gastar veinte mil
Tú va' a ver que to' lo hacemo' fácil, ¿okey?

Anexo 23

14/5/25, 11:47

RESENTIA - Pablo Chill-E (Impresión)

Resentia Pablo Chill-E

letras★

Kreamly
Lo-lo-lo-loyal
Brr

Soy el peor que te trató, pero el mejor que te metía
Y aunque tú lo niegue', ya tú sabe' que ere' mía
Sé que no me quiere', pero igual me chingaría'
Mami, no esté' resentía'

Soy el peor que te trató, pero el mejor que te metía
Y aunque tú lo niegue', ya tú sabe' que ere' mía
Sé que no me quiere', pero igual me chingaría'
Mami, no esté' resentía'

Ma-mami, no esté' resentía'
Ma-mami, no esté' resentía'
Ma-mami, no esté' resentía'
Mami, no esté' resentía'

No-no-no te cierre', no te cierres a una relación
bonita solo por un error mío
Tú me quiere', yo te quiero
Y empecemo' de cero como cuando éramo'
amigo'
Mami, no seas así
Según ella ya no quiere un polvito de pablito
Pero yo sé que así
Porque extraña cómo yo le estimulaba el totito
Sí-sí, me siento como dulce sin gabbana
O como un traficante que le hacen la mexicana
Sin ti me siento solo en el vip
Aunque todas estas putas solo hablen de mí

Yo-yo sé que me he portado mal
Pero lo he hecho sin querer
Y no me supe comportar
Pero supe darte placer

Yo sé que me he portado mal
Pero lo he hecho sin querer
Y no me supe comportar
Pero supe darte placer

Me tiene' aquí arrepentio', 'toy quemando lillo'
Perdí la cuenta de las perco que ya me he metío'
Amaneció' en el after estoy pensando en ti
Y esta me salió del alma, ni te la escribí

La cagué, yo sé, dale, rétame
Y no te hablo porque no te quiero incomodar
Con un extosen te voy a olvidar
Pero mañana yo sé que me voy a acordar

Soy el peor que te trató, pero el mejor que te metía
Y aunque tú lo niegue', ya tú sabe' que ere' mía
Sé que no me quiere', pero igual me chingaría'
Mami, no esté' resentía'

Soy el peor que te trató, pero el mejor que te metía (ah)
Y aunque tú lo niegue', ya tú sabe' que ere' mía (ah)
Sé que no me quiere', pero igual me chingaría'
Mami, no esté' resentía'

Ma-ma-mami, no esté' resentía'
Ma-ma-mami, no esté' resentía'
Ma-ma-mami, no esté' resentía'
Ma-ma-mami, no-no-no-no—

Mua, amorcito, no estí resentía', ah
Sabe' que te quiero y tú me quiere'
Yo te quiero, tú me quiere'
Yeah
Pablo
Shishigang, shishigang records

<https://www.letras.com/pablo-chill-e/resentia/print.html>

1/2

Anexo 24

14/5/25, 11:48

SECUESTRO (PART. YAN BLOCK Y NTG) - Slayter (Impresión)

secuestro (part. Yan Block y NTG)

Slayter

letras★

'Tás con ese cabrón, es un insecto
Un puerco, estoy que lo secuestro
Baby, nadie se va a enterar de lo nuestro
Contigo yo conecto directo
Tú me dice' y tu problema está resuelto
Si tú te me pone' suelta, yo te suelto
Pago el viaje y te recojo al aeropuerto
Contigo yo conecto directo
'Tás con ese cabrón, es un insecto
Un puerco, estoy que lo secuestro
Baby nadie se va a enterar de lo nuestro
Contigo yo conecto directo
Tú me dice' y tu problema está resuelto
Baby, si tú te suelta', yo te suelto
Pago el viaje y te recojo al aeropuerto
Contigo yo conecto directo

Ella es una blanquita con el toto rosita (toto rosita)
Encima de este bicho te ve' má' bonita (má' bonita)
Yo le doy duro como maquinita (ja)
Ella no es turista y se pasa en playita' (playita')
Los carro' robao', tengo cinco estrellita'
Me metí tre' perco, cabrón, la cara me pica (la cara me pica)
Ella es una Gremlin, las pali se las mastica (ay, ay, ay)
Le rompiste el corazón cuando te rompí la crica (te rompí la crica)

¿A qué hora tú aterriza'? Yo te recojo
Yo te freno en la G-Wagon y el toto te mojo
Tú ere' una bellaquita, se te ve en los ojo' (los ojo')
Tu noviecito no mata, eso es un bobo (es un trili)
El pelo yo te lo jalo despué' que te lo sobo (bitch)
Tú sabe' que de la disco yo no salgo solo (no salgo solo)

To' los palo' y las corta' yo las asesoro (rra)
En el quiosco los chavo' se están haciendo solo'

'Tás con ese cabrón, eso un insecto
Un puerco, estoy que lo secuestro
Baby, nadie se va a enterar de lo nuestro
Contigo yo conecto directo
Tú me dice' y tu problema está resuelto
Baby, si tú te suelta' yo te suelto
Te pago el viaje y te recojo al aeropuerto
Contigo yo conecto directo
'Tás con ese cabrón, es un insecto
Un puerco, estoy que lo secuestro
Baby, nadie se va a enterar de lo nuestro
Contigo yo conecto directo
Tú me dice' y tu problema está resuelto
Baby, si tú te suelta' yo te suelto
Pago el viaje y te recojo al aeropuerto
Contigo yo conecto directo

Tú está' muy buena for your nigga, girl
Na' má' pide por tu boca y se consigue, look
Te voy a dar ñema pa' que el loco se te olvide
That pussy wet, no, no lo quiero, girl, I need it
Muévemelo así, mami, put it on me
Yo detrás' de ti y tú en doggy
Te rompo el toto, no, I'm not sorry
Tú ere una mala, hay que castigarte
Creo que no' pasamo' el call
Yo me di una vuelta y ya tú está' en four
Ella me pironea como una actriz porn
Encuerá' me perrea como en 2004

'Tás con ese cabrón, es un insecto
Un puerco, estoy que lo secuestro
Baby, nadie se va a enterar de lo nuestro
Contigo yo conecto directo
Tú me dice' y tu problema está resuelto
Baby, si tú te suelta' yo te suelto

Anexo 25

14/5/25, 12:08

SEXO SEGURO - Franco El Gorila (Impresión)

Sexo Seguro Franco El Gorila

letras[☆]

Si esta noche no tienes nada que hacer
Te voy a entretener
Sexo seguro (Yandel)
Si esta noche no tienes nada que hacer
Te voy a entretener
Sexo seguro (Franco)
Welcome to the jungle!

Le digo que le meta
Y que le someta
Que rompa la loseta
Y se comprometa
Bien duro, duro
Al sexo seguro

Le digo que le meta
Y que le someta
Que rompa la loseta
Y se comprometa
Bien duro, duro
Al sexo seguro

Le digo que le meta
Y que le someta
Que rompa la loseta
Y se comprometa
Bien duro, duro
Al sexo seguro

Chula esta noche paso a recogerte
Para hacer locuras
Que estoy enfermo
Usted es mi cura
Y quiere una aventura
Tú me torturas
Cada vez que tu mueves la cintura
Y para que estes segura
Le cambie la textura
Estoy adentro

Y se siente bien rico
Son más de las doce
Y empezamos a las siete y pico
Quitese la ropa
Que hay calor en Puerto Rico
Se siente rico
Dejame que sea tu juguete sexual
Dejame enseñarte por que soy animal
Por que el sabor se tu carne me hace alucinar
Me tiene mal

Le digo que le meta
Y que le someta
Que rompa la loseta
Y se comprometa
Bien duro, duro
Al sexo seguro

Le digo que le meta
Y que le someta
Que rompa la loseta
Y se comprometa
Bien duro, duro
Al sexo seguro
(Yandel)

Dime hasta cuando
Me dejaras esperando
Lo que estoy buscando
Lo esperare

Dime hasta cuando
Me dejaras esperando
Lo que estoy buscando
Lo esperare

Voy para la disco
Esperame arriba
Creo que esta noche tomare la iniciativa

Anexo 26

14/5/25, 11:45

SI ANTES TE HUBIERA CONOCIDO - KAROL G (Impresión)

Si Antes Te Hubiera Conocido

KAROL G

letras★

(¿Qué lo que?)

(Estamos a rular)

(Empezó el verano)

(¡Fuego!)

¿Qué hubiera sido

Si antes te hubiera conocido?

Seguramente, estarías bailando esta conmigo

No como amigos

Sino como otra cosa

Usted cerca me pone peligrosa

Por un besito, hago cualquier cosa

La novia suya me pone celosa

Y aunque es hermosa, ¡ey!

No te va a tratar como yo

No te va a besar como yo

No está tan rica así como yo

Ella es tímida y yo no

Con estas ganas que tengo yo

Me atrevo a comerme a los do'

Hoy estás jangueando con ella

Pero, mmm, después tal vez no

¿Qué hubiera sido

Si antes te hubiera conocido?

Seguramente, estarías bailando esta conmigo

No como amigos, ey

¿Qué hubiera sido

Ay, si antes te hubiera conocido?

Seguramente, estarías bailando esta conmigo

No como amigos, ey

Y yo te veo y no sé cómo actuar

Compuesta por: Karol G / Edge / Sky Rompiendo / Rios

Bebé, pa' conquistarte, que me pasen el manual

Espero lo que sea, yo no me voy a quitar

Tengo fe que esos ojito' un día me van a mirar

Yo me caso contigo

Mi nombre suena bien con tu apellido

Estoy esperando el primer descuido

Pa' presentarte como mi marido

Yo me caso contigo

Mi nombre suena bien con tu apellido

Estoy esperando el primer descuido

Pa' presentarte como mi marido

No has entendido que

No te va a tratar como yo

No te va a besar como yo

No está tan rica así como yo

Ella es tímida y yo no

Con estas ganas que tengo yo

Me atrevo a comerme a los do'

Hoy estás jangueando con ella

Pero, mmm, después tal vez no

¿Qué hubiera sido

(Si antes te hubiera conocido?) Ey, ¿cómo?

Seguramente, estarías bailando esta conmigo

No como amigos, no, no, no

(¿Qué hubiera sido)

(Si antes te hubiera conocido?)

(Seguramente, estarías bailando esta conmigo)

(No como amigos)

(¿Qué hubiera sido)

(Si antes te hubiera conocido?)

Anexo 27

14/5/25, 12:06

VAN CLEEF (PART. PIRLO) - Myke Towers (Impresión)

VAN CLEEF (part. Pirlo)

Myke Towers

letras*

Ey
Yeah
Ah, mi amor
Empeliculia'o, ¿ah? ¿Eh?
G's on the beat
Gordo
Je

Tengo una gata en mi WhatsApp (what's up, baby?)
Esta noche quiero que sea mía (que sea mía)
Pa' tenerte aquí en mi habitación, mmm
Mami, ya te va a llegar el día, uh

Ese culo e' otra dimensión, sí
Me tiene haciendo brujería, ah
Voy a hacer que salte de emoción, sí
Vo'a llevarla pa' la joyería

Baby, dentro de poquito tú ere' mía
Vamo' a hacer el amor con un vibrador
Yo quemando Tangie con par de fría'
Y tú mareada del color

Baby, dentro de poquito tú ere' mía
Vamo' a hacer el amor con un vibrador
Yo quemando Tangie con par de fría'
Y tú mareada del color

Ese culo está tan grande que ya yo lo veo 3D
Me acuerdo cuando en Medellín te di
Ella quiere tu-tussi, no le doy, pero pedí
Es blanquita como Bella Hadid

Ella no quiere boda', se trajo un vibrador de anillo
Dándole tabla la martillo
Mamando se ahoga, sigue moviendo los ladrillo'
To' el mundo quiere hacerse millo

Salió de Bvlgari, entró pa' la Van Cleef
Si ello' me fantasmean, les vació el clip
Me voy pa' la calle, me voy pa' la street
Me pongo el Christian Clive, si no me pongo el
Chris

Ellas se pegan guillá' de fina' pa' despué'
escupirlo
Quiere que se lo meta escuchando a Pirlo
Me llama por cámara dándose con el dildo
Me pone bien bellaco y yo le digo

Baby, dentro de poquito tú ere' mía
Vamo' a hacer el amor con un vibrador
Yo quemando Tangie con par de fría'
Y tú mareada del color

Baby, dentro de poquito tú ere' mía
Vamo' a hacer el amor con un vibrador
Yo quemando Tangie con par de fría'
Y tú mareada del color

¿Gucci o Prada? Quiere una cartera Christian
Dior
Tomarse fotos por el exterior
No la controla, tiene su criterio
Es una fresa, le gusta el color

No puede sacarme info, esa es la true
Porque hay muchos código' de Hollywood
Le quité los pantys, le hice many good
Las comimos delicious

Vive en el ingenio, es un culito más del sur
Y nos parchamo', recién bajé del tour
En la foto conmigo, te suben los views
Y siempre va a ver el review

Anexo 28

14/5/25, 11:27

VELDÁ (PART. BAD BUNNY Y OMAR COURTZ) - Dei V (Impresión)

VeLDÁ (part. Bad Bunny y Omar Courtz)

Dei V



(Bellaquita)

(Bellaquita)

(Ey, yo, es Ousi)

(Yeah-yeah)

(Dei V, Underwater)

(Bellaquita)

Me diste follow y te di followback

Me diste like y yo te di dos pa'trá'

Toma, al otro día me pusiste en los close friends

Eso es lo que tú quieres, ma

Voy pa'l DM, de espalda, de la'o o de frente

En toa' las fotito' se ve bien

Mami, te lo doy ahora y después también

Subió una story cerca, estoy que le llego a pie, eh

Ouh, ma, yo quiero que tú sea' mi loba

Tú me tiene' a mí en la cuerda floja

Woh-oh, si nos vamo' underwater, te moja'

Yo te vo'a comer como una luz roja

Y dale, actíivate

¿Que quién va a pagar hoy? Ma, tú olvídate

Tú te viene', yo voy, dale, sígueme

Con ese culo 'e embuste de anime, ma, de anime

Dale, actíivate

¿Que quién va a pagar hoy? Baby, olvídate

¿Tú te viene' o yo voy? Dale, sígueme

Esto es lo que estabas buscando

Mi mensaje bellaqueando

Vamo' a ver si es verda', eh

Vamo' a ver si es verda', vamo' a ver si es verda',

vamo' a ver si es verda'

Bebé

Vamo' a ver si es verda', eh

Baby, tú lo hace' como si supiera'

Hasta tú te pondría' bellaca si con mis ojo' te

viera', te viera'

Ey, tú y yo nos vamo' a ver, nos vamo' a conocer

Vamo' a bailar, vamo' a beber

A bellaquear, despué' a coger

Tú te va' a juquear y esto se va a joder

Vamo' a terminar mal, sí

Porque yo soy un problema

Y porque tú 'tás buena

Pero yo tengo mis nena'

Las que no suelto, pero tú 'tás suelta, sí

Pero tú 'tás suel—, pero-pero tú 'tás suelta, ey

Tú ere' una pitcher, mami, pero yo me crié en la loma

Tú va' a soñar conmigo despué' que te la coma

Yo bajo pa' tu barrio lowkey en la Tacoma

O si no, en la Lambo en una movie cabrona

Ey, chequéate el AP, nunca se va de hora

Por eso ningún culo me ajora, embuste

Estoy que te preño ahora (bellaquita)

Le llegó bien loca como una gringa en La Perla

Baby, te habla Ousi, un placer conocerla

Ando con Bad Bo, con Dei V, tú con tus girla'

Y no sé si es la yerba, pero tú tiene'

Los ojo' chiquitito' como si fuera Don

Te pasé la lengua como sellando el blunt

Baby, tú te suelta' con el tequi y limón

Eso atrás bien grande, bebé, como una Yukon

Cierra los ojo' y piénsame

Yo estoy bebiendo y también quemé

Anexo 29

14/5/25, 11:53

VITAMINA (PART. DFZM Y JØTTA) - Jombriel (Impresión)

Vitamina (part. DFZM y Jøtta)

Jombriel

letras★

Mami, long time sin saber de ti, merco una moto
pa' llegarte, ma'
Ahora la vuelta es distinta, pasa'o de tinta
Le metí quinta, ya voy por ahí, yo le caigo de una
ve'
De Esmeralda' la bajé a Medellín pa' conocer
Ella está loca por que el negro le dé

Les cambiamo' el juego, les cambiamo' los ritmo'
Jøtta, súbemele al reverb, que estoy indeciso
Le di contra el piso hasta cuando lo improviso
Y los niño' 'tán esperando que Jombriel tire lo
suizo

Entrando al tribunal donde a la loca se sentencia
Y la acusá' de impaciente, que le muestre la
evidencia
Ahora somo' artista', ya no andamo' en diligencia
Y no colmee' la paciencia si no quiere' tu
demencia

Ten-ten-ten-tengo su criptonita
Y para sus mujere', les tengo una vitamina
Cuando les meto, se guilla'
Y cuando los mane' me ven, solo se quillan

Ten-ten-ten-tengo su criptonita
Y para sus mujere', les tengo una vitamina
Cuando les meto, se guilla'
Y cuando los mane' me ven, solo se quillan
(yeah-yeah, Joven Rapper, papá)

Shorty, toma vitamina pa' que me mueva' esa
chapa
Mueve ese culo pa' que el negro hoy te rompa la
piñata
Pa' que sienta' cómo el nene viene, te entra y te lo
saca

Ella en 4 y yo en 7, le estoy dando con el AK,
paca-paca
Mamacita, dale pa'cá
Bandida y también fresa, escucha Eladio, escucha
Yatra
¿Qué más puede' pedir? Pampeo rico, canto
bueno y tengo plata
(No es mentira, mami, yo la quiero en serio)

Les cambiamo' el juego, les cambiamo' los ritmo'
Ahora se están quejando porque ya no soy el
mismo
Siete mil por tres tema', el nene, sí, que suena
Estoy pasando chavo', ello' pasando pena

Mami, fuma pue', le quería probar y le probé
Es que yo soy el nene, sí
Se pone loca cada ve' que me ve

Porque-porque-porque tengo su criptonita
Y para sus mujere', les tengo una vitamina
Cuando les meto, se guilla'
Y cuando los mane' me ven, solo se quillan

Ten-ten-ten-tengo su criptonita
Y para sus mujere' les tengo una vitamina
Cuando les meto, se guilla'
Y cuando los mane' me ven, solo se quillan

Okey, loco, dame un momento
Déjame razono lo que pasa, porque a vece' me
pongo como violento
Las idea' llegan sola', porque ni las pienso
Que má' hablando la plena
Yo solo espero el momento, mentira

Déjame, me tratan mejoría para que sientan la
energía

Anexo 30

14/5/25, 11:43

VOYA LLEVARTE PA PR - Bad Bunny (Impresión)

VOYA LLeVARTE PA PR

Bad Bunny

letras★

(Acho, PR es otra cosa)

Yo la conocí en Miami, en Brickell
Ella sabe que aquí hay ticket
Quiere que yo se la aplique
Que pa' casa la trafique

Vo'a llevarte pa' PR, mami, pa' que vea' cómo es
que se perrea
Tráete a tu amiga si te gusta la idea, dile que esta
noche vamo' a janguear
Que rico la vamo' a pasar
Aquí nadie se va a casar, pero tú te va' a querer
quedar

Ey, ey, aprovecha, que estoy soltero (ay), single
Mírame mal si quiere' que te singue
Te vo'a llevar pa' PR to' el finde
Después de mí, va' a borrar Tinder

Y estoy suelto, mami, estoy suelto
Mírame ahora, perreando un experto
Estoy suelto, mami, estoy suelto, ey, ey, ey

Hoy la calle está prendida, hookah, pastilla
molida
Yo no pierdo tiempo, yo las cambio como Rosalía
La que me mira a los ojo' por cinco segundo ya
yo sé que es mía
¿Dónde están las mala'? Que son bienvenida'

'Toy puesto pa'l lío, dime si tú lío'
Tus amiga' y to' el corillo 'tán bien rica'
Pero ese culo tuyo, wow, sobresalía
Salimo' de la disco y estaba de día

Compuesta por: Bad Bunny

Obviamente, salí con la que quería, ey
Que viva la putería
Dale pa'trá', pa'trá', tan-tan, chulería, ey
Dime si te va' a montar, pa' la isla tengo el portal
Bien borracho' los tre', baby, a las do' me las vo'a
llevar
Oh, oh, me quiere besar, ja, yo que la puse mal

Tírate fotito' ahora porque ahorita te vo'a
despeinar
Yeah-eh-eh-eh-eh

Vo'a llevarte pa' PR, mami, pa' que vea' cómo es
que se perrea
Tráete a tu amiga si te gusta la idea, dile que esta
noche vamo' a janguear
Que rico la vamo' a pasar
Aquí nadie se va a casar, pero tú te va' a querer
quedar, yeah

Yeah, sí, sí
Esto es PR, mami
Aquí nació yo y el reggaeton, pa' que sepa'
Ey, ey, ey

Voy cazando y muero perreando
Voy cazando y muero perreando
Voy cazando y muero perreando
Que bailen toa' las gata', nos fuimo' algarete

'Tás escuchando al que más le mete
Dale, mami, suéltate el grillete
Ponte en cuatro, que te vo'a dar fueete
Ponte en cuatro, que te vo'a dar fue—

Anexo 31

14/5/25, 11:59

YO SÉ - Yan Block (Impresión)

Yo Sé Yan Block

letras★

Es Lucifer, oeh, oeh, oeh
Tú 'tás bellaca, eso, eso, eso es
Me-Me-Me voy a empastillar pa' martillarte como
es
Bandida fina, que bajen la Moët
Te-Te-Te me perdiste y al DM te tiré
BM charcoal gray y la movie te pongo en play
Esa carita angelical me hace pecar en 4K
Ella me lo mama cuando estoy jugando Play

Cuando estamo' chingando no miramo' el reloj
En la cama enemigo' y en la calle somo' bro
Pa' mí se hipnotizó cuando los ojos me miró
Yo sé que va a romper con el outfit que compró

Es hija de Lucifer, oeh, oeh, oeh
Tú estás bellaca, yo sé, yo sé, yo sé
Ba-Ba-Bandida fina, que bajen la Moët
Acostumbrada a que le dé como es

Siete día' de la week la mato sin beanie, lo siento
en el cli

Compuesta por: Carlos Yandre Martín Marrero / Torres

Tus ojos chotean que te gusta si 'tás encima de de
la torre, no la de París
La cambio de pose como cambia el cli
Volteo la cámara pa'l videoclip
Se mueve distinta, ya tiene su grip
Empezamo' el polvo y no le encuentro fin

Cuando estamo' chingando no miramo' el reloj
En la cama enemigo' y en la calle somo' bro
Pa' mí se hipnotizó cuando los ojos me miró
Yo sé que va a romper con el outfit que compró

Es Lucifer, oeh, oeh, oeh
'Tás bellaca, eso, eso, eso es
Me-Me-Me voy a empastillar pa' martillarte como
es
Bandida fina, que bajen la Moët
Te me perdiste y al DM te tiré
BM charcoal gray y la movie te pongo en play
Esa carita angelical me hace pecar en 4K

Ya 'tás de hijueputa, ¿verda'?

Anexo 32

1/7/25, 23:31

BAILE INOLVIDABLE

Bad Bunny

Pensaba que contigo iba a envejecer
En otra vida, en otro mundo, podrá ser
En esta, solo queda irme un día
Y solamente verte en el atardecer

Si me ven solo y triste, no me hablen
Si me ven solo y triste, soy culpable
La vida es una fiesta que un día termina
Y fuiste tú mi baile inolvidable

Y fuiste tú mi baile inolvidable
Eh-eh, eh-eh
Eh-eh, eh-eh

(Mientras uno está vivo)
(Uno debe amar lo más que pueda)

Pensaba que contigo iba a envejecer
En otra vida, en otro mundo, podrá ser
En esta, solo queda irme un día
Y ver pa'l cielo a ver si te veo caer

Si me ven solo y triste, no me hablen
Si me ven solo y triste, soy culpable
La vida es una fiesta que un día termina
Y fuiste tú mi baile inolvidable

No, no te puedo olvidar
No, no te puedo borrar
Tú me enseñaste a querer
Me enseñaste a bailar

No, no te puedo olvidar
No, no te puedo borrar
Tú me enseñaste a querer
Me enseñaste a bailar

Yeah-yeah-yeah-yeah, ey
Dime cómo le hago pa' olvidarte

BAILE INOLVIDABLE - Bad Bunny (Impresión)

letras[☆]

Hay un paso nuevo que quiero enseñarte
En las noche', ya ni puedo dormir
Lo que hago es soñarte

No, no te puedo olvidar
No, no te puedo borrar
Tú me enseñaste a querer
Me enseñaste a bailar

Como tú me besabas
Como yo te lo hacía
Como tú me mirabas
Bellaquito, me ponía

Se siente feo no tenerte cerquita
La nueva mama bien, pero no es tu boquita
Mi diabla, mi ángel, mi loquita
Mi diabla, mi ángel, mi loquita, ey

Esto suena cabrón
Vamo' a hacerlo otra ve'
Como anoche, como anoche

Tan-tan, ta-na-na, ta-na-na
Aprieta, chamaquito, aprieta

(¡Ahí, ahí, ahí, vamo' allá!)

No, no te puedo olvidar
No, no te puedo borrar
Tú me enseñaste a querer
Me enseñaste a bailar

Ay, yo con cualquiera me puedo acostar
Pero no con cualquiera quiero despertar
Solo con usted, con usted
Yo bailo con usted, na' más con usted
Un beso donde estés, donde estés, bebé