Istituto a Ordinamento Universitario D.M. 30/04/2018, G.U. n. 138 16/06/2018

Sede di Firenze

Corso di studi triennale in Mediazione Linguistica (classe di laurea L-12)

Indirizzo Mediazione in Tre Lingue

TESI FINALE

La disuguaglianza di genere nella musica urbana ispanofona: i casi Maluma e Rosalía

Candidata: Gaia Giovacchini

Matricola nº 818/FI

Relatrice: Prof.ssa Giulia Magnanego

Correlatrice: Prof.ssa Laura Acero Nieto

A.A. 2025/2026

ABSTRACT

Negli ultimi anni, la musica urbana ispanofona ha assunto un ruolo sempre più significativo nello scenario culturale contemporaneo, distinguendosi per la sua capacità di veicolare rappresentazioni di genere che oscillano tra la riproduzione di modelli patriarcali e la ridefinizione dei ruoli femminili. Il presente elaborato analizza in che modo il linguaggio musicale può contribuire alla costruzione e alla diffusione di stereotipi di genere, e se può allo stesso tempo essere definito come uno strumento di resistenza e di *empowerment* femminile. A una prima parte teorica dedicata al rapporto tra linguaggio musicale, cultura e rappresentazioni di genere, alle dinamiche dell'industria musicale e alle strategie linguistiche dell'*empowerment* femminile, segue un'analisi nel contesto specifico del *reggaetón*. Il nucleo della ricerca è costituito da due casi studio, Maluma e Rosalía, scelti in base alla loro rilevanza nell'ambito ma anche per i loro orientamenti discorsivi profondamente diversi, che permettono di realizzare un'analisi comparativa in cui dialogano due posizioni opposte all'interno dello stesso genere musicale. L'analisi linguistica dei testi precedentemente selezionati permette di osservare come le stesse strutture linguistiche possano produrre modelli e ideali radicalmente opposti a seconda dell'orientamento ideologico con cui vengono impiegate.

RESUMEN

En los últimos años, la música urbana hispanohablante ha ido adquiriendo un papel cada vez más significativo en el panorama cultural contemporáneo, distinguiéndose por su capacidad de transmitir representaciones de género que oscilan entre la reproducción de modelos patriarcales y la redefinición de los roles femeninos. El presente trabajo analiza de qué manera el lenguaje musical puede contribuir a la construcción y difusión de estereotipos de género, y si al mismo tiempo puede definirse como un instrumento de resistencia y de empoderamiento femenino. A una primera parte teórica dedicada a la relación entre lenguaje musical, cultura y representaciones de género, a las dinámicas de la industria musical y a las estrategias lingüísticas del empoderamiento femenino, le sigue un análisis en el contexto específico del reguetón. El núcleo de la investigación está constituido por dos casos de estudio, Maluma y Rosalía, seleccionados en función de su relevancia en el sector, pero también por sus orientaciones discursivas profundamente diferentes, que permiten realizar un análisis comparativo que pone en diálogo dos posiciones opuestas dentro del mismo género musical. El análisis lingüístico de los textos previamente seleccionados permite observar cómo las mismas estructuras lingüísticas pueden producir modelos e ideales radicalmente opuestos en función de la orientación ideológica con la que son empleados.

Indice

Premessa……3

Capitolo 1 – Metodologia e costruzione del *corpus*……...5

1.1- Domanda di ricerca……5
1.2- Identificazione dei casi studio e commento……...5
1.3- Approccio metodologico……....7
1.4- Trattamento delle fonti……...8
1.5- *Gap* nella letteratura coperta o nella disciplina……10

Capitolo 2 – Linguaggio, musica e rappresentazioni di genere…….13

2.1- Linguaggio musicale, cultura e identità: il potere delle parole nella musica……...13
2.2- Sessismo e stereotipi di genere nei testi musicali……15
2.3- Il potere del linguaggio: società patriarcale e industria musicale……17
2.4- Strategie linguistiche e costruzione dell'*empowerment* femminile nella musica contemporanea…….20

Capitolo 3 – La musica urbana ispanofona: un'analisi discorsiva……...23

3.1- Origini ed evoluzione del *reggaetón*……....23
3.2- Tematiche ricorrenti: desiderio, potere, corpo e consumo……...25
3.3- Il machismo musicale: stereotipi e sessualizzazione della figura femminile……..26
3.4- Nuove voci e trasformazioni: una ridefinizione dei ruoli di genere nella musica urbana…….30

Capítulo 4 – Análisis comparativo de los casos……..33

4.1- Metodología de análisis textual: léxico, campos semánticos y estrategias discursivas..33
4.2- Maluma: construcción lingüística del deseo y modelos de masculinidad……..34
4.3- Rosalía: reapropiación lingüística y performatividad de lo femenino……41

Capítulo 5 – Comparación entre los casos…….51

5.1- Diferencias en la construcción del yo lírico…….51
5.2- Representación del deseo y de la relación con el otro…….52
5.3- Estrategias lingüísticas: repetición, metáforas, campos semánticos……53
5.4- ¿Reproducción, resignificación o negociación del discurso hegemónico?.....54

Conclusioni……57

Bibliografia……....63

Sitografia……...69

Premessa

Il presente elaborato propone un *focus* sul mondo della musica e, in particolar modo, sul contesto della musica urbana ispanofona contemporanea, con l'obiettivo di analizzare in che modo il linguaggio musicale può contribuire alla costruzione e alla diffusione di stereotipi di genere, e se può allo stesso tempo rappresentare uno strumento di resistenza ed *empowerment* femminile.

La scelta di questo tema nasce dal connubio tra la musica e una crescente consapevolezza critica riguardo ai contenuti che essa è in grado di veicolare. Nella fattispecie, la musica non solo può essere percepita come una dimensione capace di trasportare altrove e di creare uno spazio in cui il tempo, in qualche modo, si sospende; essa, infatti, rappresenta anche una dimensione più riflessiva, grazie alla sua capacità di segnare momenti e definire fasi della vita.

Il genere protagonista di questo studio è il *reggaetón*, uno dei fenomeni musicali oggi più ascoltati a livello globale, e ancor più importante, se si considera che la sua diffusione capillare negli ultimi anni è stata ulteriormente incentivata attraverso le piattaforme *streaming* e i *social media*. Tuttavia, ciò che ha reso questo genere un oggetto di studio per la presente analisi è stata la sua peculiarità a livello linguistico, in quanto ogni scelta lessicale o campo semantico ricorrente può contribuire di fatto a costruire una visione del mondo e delle relazioni umane, e può incidere profondamente sulla realtà di chi le ascolta.

L'attenzione ai testi musicali ha rappresentato in questo senso uno strumento fondamentale, permettendo di andare oltre la dimensione ritmica e performativa e considerando ciò che effettivamente viene comunicato all'interno del genere musicale: quali immagini della donna vengono costruite, quali dinamiche di potere si riproducono o quali modelli relazionali vengono proposti come naturali e normalizzati. Allo stesso tempo, l'osservazione di questo panorama musicale svela anche voci che si muovono in direzione opposta: artiste che utilizzano le stesse strategie linguistiche tradizionali per affermare la propria autonomia, per sovvertire i ruoli tradizionali, per restituire alla figura femminile una soggettività che altri testi sembrano sistematicamente negare. È stata proprio questa tensione, tra riproduzione degli stereotipi e ridefinizione dei ruoli, a porre le basi per una vera e propria domanda di ricerca.

Un ulteriore aspetto fondamentale ai fini del presente studio è la riflessione sul pubblico a cui questo genere si rivolge. Ad oggi milioni di persone ascoltano quotidianamente determinati contenuti linguistici *online*, soprattutto i giovani, e in questo caso la musica può ampiamente contribuire alla formazione di modelli culturali e relazionali stereotipati; questo fattore ha reso

ancora più evidente la necessità di analizzare con strumenti critici ciò che questi testi comunicano. In questo senso, il presente lavoro nasce dal presupposto che non sia sufficiente considerare la musica una forma d'arte o intrattenimento, ma che sia doveroso ritenerla anche una vera e propria pratica sociale e culturale, capace di incidere concretamente sulla percezione dei ruoli di genere e sulle dinamiche relazionali.

La selezione di Maluma e Rosalía come casi studio risponde a questa stessa logica: due artisti che, pur operando all'interno dello stesso panorama musicale, propongono orientamenti discorsivi profondamente diversi e offrono quindi un punto di osservazione privilegiato per esplorare la complessità e la contraddittorietà del fenomeno, con l'obiettivo di contribuire a una lettura critica e sfumata di uno scenario culturale complesso.

CAPITOLO 1 – *Metodologia e costruzione del* corpus

1.1 – Domanda di ricerca

1. In che modo il linguaggio musicale contribuisce alla costruzione e alla diffusione di stereotipi di genere nella musica urbana ispanofona, e può allo stesso tempo rappresentare uno strumento di resistenza e di *empowerment* femminile? Questa prima domanda costituisce il filo conduttore dell'intero elaborato e nasce dall'osservazione di un fenomeno tanto complesso quanto contraddittorio. L'obiettivo è indagare come il linguaggio utilizzato nei testi del *reggaetón* contribuisca alla riproduzione di stereotipi di genere e di modelli relazionali asimmetrici, verificando se gli stessi strumenti linguistici possano essere impiegati in maniera opposta, diventando mezzi di *empowerment* femminile e di resistenza al discorso egemonico patriarcale. La questione rientra in un dibattito più ampio sul rapporto tra lingua, potere e cultura, e mira a contribuire ad una lettura critica di un genere musicale spesso analizzato in maniera superficiale o riduttiva.

2. In che modo artisti diversi che producono lo stesso genere musicale possono esprimere orientamenti discorsivi diversi – o addirittura opposti – attraverso l'utilizzo delle stesse strategie linguistiche? La domanda nasce proprio dall'osservazione che ha guidato la selezione dei casi studio: Maluma e Rosalía, pur operando all'interno dello stesso contesto musicale, producono discorsi profondamente diversi dal punto di vista delle rappresentazioni di genere. Questa considerazione ha sollevato una questione rilevante: se le strategie linguistiche sono formalmente le stesse, cosa determina la differenza nei significati che producono? L'obiettivo è verificare se esiste una relazione diretta tra le scelte linguistiche di un artista e l'orientamento ideologico del suo discorso, o se al contrario gli stessi strumenti possano essere utilizzati in direzioni radicalmente opposte a seconda del contesto e dell'intenzione discorsiva.

1.2 – Identificazione dei casi studio e commento

Il presente elaborato si avvale dell'analisi di due casi studio selezionati al fine di osservare in modo concreto le dinamiche discorsive e linguistiche che caratterizzano la musica urbana contemporanea. In particolare, lo studio permette di esemplificare e approfondire il fenomeno oggetto di indagine attraverso esempi reali, offrendo una prospettiva pratica in linea con gli argomenti sviluppati nei capitoli teorici. L'analisi, in questo senso, si propone di interpretare alcune

delle principali dinamiche linguistiche che caratterizzano il genere, creando una relazione indissolubile tra gli aspetti teorici e la realtà concreta dei testi musicali.

Nella fattispecie, la selezione si basa su tre criteri principali; in primo luogo, si è scelto di analizzare artisti appartenenti al contesto della musica urbana ispanofona, genere caratterizzato da una forte componente identitaria e da tematiche ricorrenti legate al desiderio, al corpo e a dinamiche di potere. In secondo luogo, è stata considerata la rilevanza internazionale degli artisti selezionati, in quanto l'impatto che possono avere sul pubblico può essere significativo; infine, è stata valutata la loro pertinenza in base alle tematiche analizzate, in particolare per quanto riguarda la costruzione discorsiva dei ruoli di genere e le strategie linguistiche impiegate nei testi. Alla luce di tali criteri, sono stati individuati come casi studio Maluma e Rosalía.

1. Maluma: cantante colombiano tra i più ascoltati nel panorama del *reggaetón* commerciale internazionale, si distingue per una produzione musicale caratterizzata da tematiche ricorrenti legate al desiderio maschile, al possesso e alle dinamiche di potere asimmetriche tra uomini e donne. La sua rilevanza come caso studio risiede nella sistematicità con cui il suo *corpus* riproduce modelli discorsivi tradizionali, configurandosi come un esempio emblematico della costruzione linguistica degli stereotipi di genere nel *reggaetón*.

2. Rosalía: cantante catalana di fama internazionale, si distingue per la sua capacità di fondere linguaggi e registri diversi (dal flamenco alla musica urbana), proponendo forme di rappresentazione femminile che oscillano tra riappropriazione e rielaborazione delle norme di genere. In questo senso, i suoi testi musicali creano una tensione costante tra possibilità di resistenza e reiterazione degli stereotipi di genere. La sua rilevanza come caso studio risiede nella complessità delle strategie linguistiche e discorsive impiegate, che rendono il suo *corpus* uno strumento di analisi privilegiato per indagare le possibilità di *empowerment* femminile.

Commento

La selezione di questi due casi studio è stata effettuata prendendo in considerazione alcuni criteri in linea con gli obiettivi della ricerca. In primo luogo, entrambi gli artisti appartengono al contesto musicale urbano ispanofono, e ciononostante, sono capaci di riprodurre concetti e ideologie profondamente opposte: tale divergenza li rende ideali per un'analisi comparativa, al fine di mettere in luce sia elementi di continuità, sia di rottura rispetto alle strutture tradizionali del genere. Tale contrasto è riconducibile tuttavia a una complementarità dei casi studio: Maluma rappresenta un

esempio di riproduzione dei modelli egemonici patriarcali nel discorso musicale, mentre Rosalía si configura come un caso di risignificazione e negoziazione delle strutture di potere tradizionali. Questa complementarità permette di osservare come gli stessi strumenti discorsivi possano produrre concetti radicalmente opposti tra loro, rendendo l'analisi comparativa particolarmente rilevante per comprendere le dinamiche linguistiche e culturali che caratterizzano la musica urbana ispanofona.

1.3 – Approccio metodologico

La metodologia adottata nel presente elaborato è di tipo qualitativo e interpretativo, una scelta motivata dalla natura stessa del fenomeno analizzato. Il linguaggio musicale infatti, nella sua complessità discorsiva e culturale, non si presta a misurazioni puramente quantitative: nella ricerca l'attenzione si focalizza sulla comprensione del fenomeno della diffusione degli stereotipi di genere, e questo richiede una lettura critica che va ben oltre la dimensione empirica. Va precisato inoltre che nel corso dell'analisi sono presenti alcuni elementi di natura quantitativa, come il conteggio delle occorrenze di determinate parole o strutture ricorrenti – ad esempio il numero di imperativi o la frequenza di alcuni lessemi – a funzione puramente illustrativa, finalizzata a supportare l'interpretazione qualitativa, e non statistica.

Inoltre, la struttura dei capitoli teorici procede dal generale al particolare, esaminando in primo luogo il rapporto tra musica, linguaggio e rappresentazioni di genere nel suo senso più ampio, e restringendo poi il campo alla musica urbana ispanofona – esaminandone le origini, le tematiche ricorrenti e le dinamiche di genere che la caratterizzano –. L'approccio risponde pertanto a una precisa scelta metodologica di individuare analogie e differenze tra il mondo della musica nella sua dimensione più ampia e il contesto ispanofono, al fine di comprendere in che misura le dinamiche osservate siano proprie del *reggaetón* o condivise con altri generi musicali. Le nozioni elaborate in questa fase vengono poi impiegate come strumenti di lettura nell'analisi dei casi studio.

A tal proposito, l'analisi si sviluppa secondo il quadro teorico dell'Analisi Critica del discorso, approccio introdotto nel Capitolo 3, che studia il modo in cui il linguaggio e le strutture discorsive vengono utilizzati per riprodurre e legittimare modelli di potere e rappresentazioni sociali (Van Dijk, 1997; Fairclough, 1989). In particolare, l'ACD si configura come uno strumento particolarmente adatto all'analisi dei testi musicali, poiché consente di andare oltre il significato letterale delle parole e di interrogarsi su cosa esse producano a livello ideologico e culturale. In questo senso, gli strumenti teorici sviluppati nel quadro concettuale fungono da categorie interpretative attraverso cui analizzare i testi dei due artisti selezionati. Per ciascun artista sono state

selezionate sei canzoni rappresentative del loro repertorio, scelte in base alla loro pertinenza rispetto alla costruzione discorsiva dei ruoli di genere e alla loro possibilità di evoluzione o di contraddizione rispetto ai *pattern* discorsivi dominanti. Nel caso di Maluma, il *corpus* comprende *El Perdedor* (2015), *Sin Contrato* (2015), *4 Babys* (2016), *Chantaje* (2016), *Felices los 4* (2018) e *HP* (2019). Nel caso di Rosalía, invece, il *corpus* comprende *Malamente* (2018), *Pienso en tu mirá* (2018), *A ningún hombre* (2018), *Saoko* (2022), *La Fama* (2022) e *Bizcochito* (2022).

L'analisi si articola su tre livelli principali, ciascuno dei quali corrisponde a una specifica esigenza connessa agli obiettivi di ricerca. Il primo riguarda il lessico e i campi semantici, con particolare attenzione alle espressioni legate alla sessualità, al corpo e al desiderio, al fine di identificare come si articola linguisticamente la rappresentazione delle relazioni di potere. L'analisi di questo primo livello permette d'individuare quali aree vengono privilegiate nel discorso, e quali invece vengono sistematicamente escluse o marginalizzate, rivelando così i principi ideologici del testo. Il secondo livello concerne la rappresentazione della figura femminile attraverso sostantivi e aggettivi, analizzando le categorie semantiche in cui vengono collocati i riferimenti alla donna e le eventuali differenze rispetto alla figura maschile; questo criterio riflette l'esigenza di osservare se – e in che misura – la figura femminile viene rappresentata come soggetto autonomo o, invece, come oggetto del discorso. Il terzo livello riguarda infine le strategie discorsive, considerando elementi quali l'uso degli imperativi, la distribuzione dei pronomi, le figure retoriche e le forme d'interazione tra i soggetti del discorso. Esso permette di analizzare come i vari elementi linguistici utilizzati si combinano per produrre concetti specifici. Tramite tale approccio, la ricerca mira dunque a mettere in relazione le scelte linguistiche dei due artisti con gli orientamenti ideologici che esse producono e con le dinamiche culturali più ampie in cui si inseriscono.

1.4 – Trattamento delle fonti

Il presente elaborato si basa su un insieme di fonti eterogenee, selezionate in funzione degli obiettivi di ricerca e articolate coerentemente con la struttura metodologica adottata. La natura interdisciplinare del tema – che comprende linguistica, studi di genere, sociologia della musica e Analisi Critica del Discorso – ha richiesto l'utilizzo di materiali differenti, integrando testi bibliografici, articoli accademici, testi delle canzoni e studi specifici sul contesto musicale ispanofono. La selezione delle fonti è stata principalmente guidata dai criteri di affidabilità, pertinenza con il tema trattato e coerenza rispetto agli obiettivi di ricerca.

Per lo sviluppo della ricerca teorica sono state privilegiate fonti bibliografiche e accademiche, reperite principalmente attraverso strumenti di ricerca come *Google Scholar*[1], *Dialnet*[2] e *ResearchGate*[3]. Data la natura del tema, la letteratura di riferimento è prevalentemente in lingua spagnola e inglese; in particolare, le fonti in spagnolo hanno rappresentato il nucleo principale per tutto ciò che riguarda il contesto della musica urbana ispanofona, il *reggaetón* e le dinamiche di genere ad esso associate. Le fonti in lingua inglese, invece, hanno costituito il quadro teorico più ampio, in particolare per quanto concerne gli studi sul linguaggio, il potere e le rappresentazioni di genere. Le fonti in italiano utilizzate hanno contribuito principalmente alla contestualizzazione del tema nel dibattito accademico europeo. Tra i contributi teorici più rilevanti, spiccano gli studi di Van Dijk (1997) sull'Analisi Critica del Discorso, il pensiero di Judith Butler (1990) sulla performatività di genere, la letteratura femminista applicata alla musica e numerosi studi specifici sul *reggaetón* e sulle sue dinamiche linguistiche e culturali.

Per la parte relativa ai casi studio, il nucleo principale delle fonti è costituito dai testi delle canzoni selezionate, utilizzati come oggetto di analisi primario. A questi si affiancano studi e analisi discorsive riguardanti i *corpora* di Maluma e Rosalía, che hanno fornito un riferimento utile per contestualizzare e orientare l'interpretazione. In particolare, per il caso di Maluma si è fatto riferimento principalmente allo studio di Pontrandolfo (2020), che offre un'analisi critica del discorso particolarmente rilevante per gli obiettivi della presente ricerca; per il caso di Rosalía, invece, gli studi di Baixauli e González (2019) e di Benzal Alía (2018) hanno rappresentato i riferimenti più significativi per l'analisi del discorso testuale dell'artista.

Risulta tuttavia necessario segnalare alcune criticità legate all'utilizzo delle fonti, riconducibili principalmente al campo in cui si inserisce la presente ricerca. Il *reggaetón* è un fenomeno culturale relativamente recente e in continua evoluzione, e questo si riflette inevitabilmente sulla letteratura disponibile: accanto a contributi accademici consolidati, provenienti da ambiti disciplinari come la linguistica, la sociologia della cultura e gli studi di genere, coesiste una produzione più recente e talvolta meno istituzionale, che include tesi universitarie, articoli di riviste settoriali e saggi critici non strettamente accademici. Questa eterogeneità è stata gestita con attenzione, adottando un preciso criterio nella selezione delle fonti: i contributi pubblicati su riviste accademiche *peer-reviewed* hanno costituito il riferimento principale, mentre le fonti di natura più divulgativa o istituzionalmente meno consolidata sono state impiegate come supporto contestuale. In tutti i casi,

[1] https://scholar.google.com/ (20/06/2026).
[2] https://dialnet.unirioja.es/ (20/06/2026).
[3] https://www.researchgate.net/ (20/06/2026).

si è cercato di mantenere un approccio equilibrato attraverso il confronto sistematico tra fonti diverse, al fine di garantire la coerenza e l'affidabilità complessiva dell'analisi.

In definitiva, le fonti sono state selezionate seguendo criteri di coerenza con l'approccio metodologico della ricerca. L'integrazione tra letteratura teorica, analisi del discorso, articoli di studio e testi delle canzoni ha consentito di creare un quadro analitico preciso, in grado di mettere in relazione la dimensione linguistica dei testi musicali con le dinamiche culturali più ampie in cui si inseriscono.

1.5 – *Gap* nella letteratura coperta o nella disciplina

Negli ultimi anni il *reggaetón* e, più in generale, la musica urbana contemporanea ispanofona hanno assunto una crescente rilevanza sia nel panorama culturale internazionale che nella ricerca accademica. La diffusione globale del genere, il suo impatto sulle dinamiche sociali e identitarie e la centralità nei consumi musicali giovanili hanno spinto numerosi studiosi ad analizzare il rapporto tra musica, linguaggio e rappresentazioni di genere. In particolare, una parte considerevole della letteratura si è concentrata sull'analisi del modo in cui i testi musicali possono contribuire alla costruzione di modelli di femminilità e mascolinità e riprodurre determinati valori culturali o relazioni di potere. Alcuni studi, come quelli di Gallucci (2008) e De Toro (2011), hanno posto l'attenzione principalmente sulla rappresentazione della donna del discorso del *reggaetón*, analizzando soprattutto la ricorrenza di dinamiche di oggettificazione, frammentazione del corpo femminile e subordinazione della figura della donna al desiderio maschile. In questa prospettiva, il genere viene interpretato come uno spazio caratterizzato da una forte asimmetria dei ruoli in cui vengono riprodotti i modelli patriarcali tradizionali.

Altri contributi, come quello di Pontrandolfo (2020), si sono concentrati maggiormente sugli aspetti linguistici e discorsivi del *reggaetón*, dunque sul ruolo di elementi come pronomi, imperativi, campi semantici e strutture retoriche nel contesto delle relazioni di potere tra interlocutori; in particolare, tali studi mettono in luce come determinate strategie linguistiche possano contribuire alla normalizzazione di rappresentazioni della donna basate sulla centralità del corpo, sull'idea di disponibilità sessuale e sulla subordinazione rispetto al soggetto maschile.

Accanto a questa linea di ricerca, negli ultimi anni si è sviluppato un secondo filone di studi che interpreta il *reggaetón* come possibile opportunità di ridefinizione dei ruoli di genere. Alcuni contributi, come quelli di Báez (2006) o Mosqueda Ramírez (2021), hanno posto l'attenzione sulle

strategie di *empowerment* femminile presenti all'interno del genere, mettendo in evidenza processi di riappropriazione linguistica e costruzione di forme di *agency*. In questi casi, il linguaggio viene interpretato come un possibile spazio di negoziazione identitaria e di resistenza simbolica.

Nonostante la rilevanza di questi contributi, i due principali filoni di ricerca risultano spesso sviluppati separatamente: da una parte, numerosi studi tendono a concentrarsi prevalentemente sugli aspetti problematici del *reggaetón*, interpretandolo esclusivamente come uno spazio di riproduzione di stereotipi patriarcali. Dall'altra, le ricerche maggiormente orientate verso il tema dell'*empowerment* femminile pongono l'attenzione soprattutto sulle possibilità di sovversione e ridefinizione dei ruoli di genere presenti nella musica urbana contemporanea. Il fatto che questi due approcci vengano frequentemente trattati distintamente lascia relativamente poco esplorata la possibilità di analizzare simultaneamente continuità e trasformazione all'interno dello stesso genere musicale. In particolare, risultano ancora limitate le ricerche che adottano una prospettiva comparativa volta a mettere in relazione forme di riproduzione del discorso egemonico e strategie linguistiche di ridefinizione, evidenziando le contraddizioni che attraversano il *reggaetón*. Inoltre, il genere viene spesso trattato come una categoria omogenea, mentre la presenza di artisti, pratiche discorsive e rappresentazioni profondamente differenti suggerisce la necessità di una lettura più articolata e meno univoca del fenomeno.

Alla luce di tali considerazioni, il presente elaborato intende contribuire alla ricerca adottando una prospettiva comparativa e interdisciplinare che metta in relazione linguaggio, rappresentazioni di genere e dinamiche di potere nella musica urbana contemporanea. Lo scopo è quello di analizzare in che modo differenti strategie linguistiche e discorsive possano contribuire sia alla riproduzione, sia alla ridefinizione degli stereotipi di genere all'interno dello stesso contesto musicale. Per esplorare tale relazione, il lavoro prende in esame due casi studio rappresentativi ma profondamente differenti: Maluma e Rosalía. La scelta di questi due artisti risponde alla volontà di confrontare due modalità opposte di costruzione discorsiva della figura femminile e delle relazioni di potere: da una parte, un repertorio maggiormente legato ai modelli tradizionali del *reggaetón mainstream*; dall'altra, una proposta artistica che tende a rielaborare e problematizzare tali strutture attraverso pratiche di riappropriazione linguistica e performativa.

CAPITOLO 2 – *Linguaggio, musica e rappresentazioni di genere*

Dopo aver delineato il quadro metodologico della ricerca, definendo il *corpus* di riferimento, i metodi di selezione delle fonti e gli strumenti di analisi adottati, nel presente capitolo si approfondirà il rapporto tra musica, linguaggio e costruzione degli stereotipi di genere, con un *focus* sul modo in cui i testi musicali possono contribuire alla diffusione di dinamiche relazionali asimmetriche e rappresentazioni della donna legate a processi di oggettificazione e violenza simbolica.

2.1 – Linguaggio musicale, cultura e identità: il potere delle parole nella musica

La musica e il linguaggio sono capaci di influenzare significativamente le percezioni e la *forma mentis* delle persone. Sono infatti dei potenti strumenti culturali che contribuiscono alla trasmissione di valori, norme e stereotipi. Nella fattispecie, la musica è da sempre classificata come un mezzo di comunicazione emotivo in grado di creare delle immagini sonore nell'ascoltatore; il linguaggio, dal canto suo, rappresenta un potente strumento comunicativo che può influire sul comportamento degli individui. Quest'ultimo non è solo rappresentazione, ma produce effetti reali, configurandosi come una vera e propria pratica sociale che determina pratiche e istituzioni (Foucault, 1966). Ne consegue, pertanto, che la loro integrazione amplifica la capacità di incidere sulle rappresentazioni cognitive e sul processo del pensiero.

Circoscrivendo il nostro studio al contesto della musica urbana latina, è possibile affermare che i testi delle canzoni spesso contribuiscono alla creazione di relazioni di potere ineguali, favorendo la normalizzazione di stereotipi di genere. In tal senso, uno dei generi musicali più emblematici e al contempo più ascoltati, soprattutto in America Latina, è il *reggaetón*; il linguaggio utilizzato in tale contesto ha sempre sollevato interrogativi riguardanti l'impatto delle parole, poiché i testi in molti casi esprimono esplicitamente desiderio sessuale, consumismo esasperato e ricerca del piacere. Pertanto, la musica riflette e, al tempo stesso, trasforma le dinamiche di potere e le rappresentazioni di genere nelle società ispanofone contemporanee, come evidenziato da Uribe (2022). In altre parole, per molti critici, il *reggaetón* rappresenta una forma di espressione musicale in grado di strumentalizzare e oggettificare la figura della donna, un fenomeno che solleva importanti interrogativi sul potere delle parole all'interno di un dibattito femminista globale.

Le espressioni musicali e linguistiche contemporanee possono contribuire ad attenuare il distacco critico nei confronti dei messaggi veicolati, lasciando spazio a contenuti che spesso appaiono di una

violenza disumanizzante e che diventano un punto di riferimento soprattutto per i giovani in processo di formazione. Tale fenomeno può essere ricondotto al fatto che una parte del pubblico adolescente tende a essere maggiormente coinvolta dalla componente ritmica e performativa del genere, relegando in secondo piano il reale messaggio veicolato nei contenuti testuali. A conferma dell'elevata esposizione dei giovani alla musica, uno studio di Promusicae (2019)[4] evidenzia come gli adolescenti spagnoli trascorrano complessivamente circa 19,2 ore settimanali ascoltando musica, corrispondenti a una media di 2,8 ore al giorno di ricezione di contenuti veicolati attraverso le canzoni. Ciò ha spinto numerosi critici a realizzare studi e analisi riguardanti l'impatto del *reggaetón* e a interrogarsi sul perché questo genere sia riuscito a raggiungere un pubblico così ampio. Al centro delle analisi viene posto il livello di influenza sul pensiero dei giovani e, di conseguenza, sul loro comportamento. Secondo lo studio di Urteaga (2011), le fondamenta del pensiero sono influenzate da fattori culturali e dall'ambiente sociale di appartenenza, più che dal linguaggio informale o dal gergo che i giovani utilizzano nel quotidiano. D'altro canto, però, considerata l'elevata esposizione dei giovani alla musica, si può ipotizzare che le figure artistiche assumano un ruolo simbolico, diventando modelli di riferimento per il loro modo di parlare, per il loro abbigliamento o per gli atteggiamenti espressi. Allo stesso tempo, emerge un dato sicuramente più sorprendente riguardo possibili modelli da imitare: alcuni studi affermano che le canzoni che romanticizzano la subordinazione della donna nei confronti dell'uomo possono contribuire a legittimare o rendere culturalmente più accettabili dinamiche relazionali asimmetriche e potenzialmente abusive (Hormigos-Ruiz *et al.*, 2018).

Come già accennato, essendo la musica un grande strumento culturale della società, ormai integrato nel modo d'essere di ogni individuo, gli adolescenti possono sentirsi identificati dai testi musicali, dal pensiero e dallo stato d'animo dei cantanti. A tal proposito, risulta significativo lo studio realizzato da Penagos (2012), presso la Institución Educativa Cachaya di Gigante, nel dipartimento di Huila (Colombia), condotto su un gruppo di adolescenti attraverso interviste interpretative e analisi discorsive con l'obiettivo di determinare l'impatto del *reggaetón* nella vita quotidiana dei giovani. Dallo studio emerge che il linguaggio musicale possiede un forte potere comunicativo, e che può inoltre influenzare la costruzione di comportamenti, modelli relazionali e percezioni sociali negli ascoltatori. In tale prospettiva, sarebbe dunque necessario riflettere in modo più consapevole sul contenuto dei testi musicali.

[4] "Top canciones más distribuidas en España por año" in https://www.promusicae.es/listas-anuales/ (21/04/26).

Dal canto suo, il *reggaetón* in molti casi si è dimostrato come una forma di espressione musicale piuttosto ibrida, accompagnata da altri generi dai tratti più romantici o anche caratterizzata da ripetizioni lessicali prive di senso, finalizzate esclusivamente all'esaltazione della melodia. Risulta dunque complesso stabilire una relazione lineare tra la musica e il comportamento umano e determinare l'impatto del linguaggio utilizzato. Esso infatti può dipendere dal contesto culturale, dall'educazione e dalla capacità di un individuo di distinguere l'espressione artistica dalla realtà quotidiana. Inoltre, va precisato che non tutte le persone che prediligono generi quali il *reggaetón* adottano comportamenti sessisti o dannosi verso gli altri. Nonostante questo, sono in molti a sostenere che l'industria musicale dovrebbe assumere delle linee guida più responsabili e attente nei confronti dell'uguaglianza di genere, impegnandosi a promuovere messaggi più rispettosi[5].

Da quest'analisi risulta dunque opportuno soffermarsi sui limiti di una critica culturale che considera il testo musicale come l'unica caratteristica veramente importante di una canzone, o che osserva solamente delle parti decontestualizzate classificandole come irrispettose; al contrario, il significato di un testo può variare a seconda dei vari contesti e culture musicali. Nelle canzoni d'autore degli anni '60/'70, ad esempio, una canzone si creava partendo proprio dal testo, poiché veniva considerato il fulcro dell'espressione artistica (Ramos López, 2003); in altri casi, invece, i testi non risultano così centrali, e vengono considerati maggiormente elementi quali la melodia, la struttura e la *performance*, che possono portare a delle interpretazioni completamente differenti della stessa canzone. In questo senso, uno studio di Francisco Sans (2017) reputa imprescindibile l'importanza del testo nelle canzoni, dato che il linguaggio è parte della trasformazione della società. Allo stesso tempo, ritiene opportuno saper distinguere quando una canzone è semplicemente destinata a creare un'atmosfera festosa – magari invitando al ballo – invece che all'esclusiva attenzione sul significato del testo. Nel caso del *reggaetón*, secondo Sans, musica e testo non possono essere analizzati in modo separato, in quanto si rischierebbe di perdere il vero significato culturale e sociale della canzone, che nasce invece dall'interazione tra corpo, suono e contesto.

2.2 – Sessismo e stereotipi di genere nei testi musicali

Diversi studi hanno evidenziato come la musica possa contribuire alla costruzione e alla diffusione di rappresentazioni stereotipate della donna e di modelli relazionali gerarchici. A tal

[5] "UNESCO reports persistent gender inequalities in cultural and creative industries" in https://www.unesco.org/en/articles/unesco-reports-persistent-gender-inequalities-cultural-and-creative-industries (11/05/26).

proposito, Araiza *et al.* (2016) sottolineano come nella musica si riproducono stereotipi pericolosi, tra cui il modello dell'uomo sessualmente insaziabile che deve dimostrare la propria virilità attraverso la molteplicità delle relazioni, la passività e la cosificazione della donna, e la giustificazione implicita della violenza – sia psicologica che economica – come parte di un comportamento considerato naturale e socialmente accettabile.

In altre parole, una semplice canzone, attraverso il linguaggio, può veicolare rappresentazioni che mettono in discussione norme sociali consolidate o contribuire alla diffusione di immagini stereotipate della donna, talvolta ridotta a oggetto sessuale (Gallucci, 2008). In tale prospettiva, alcuni studi sottolineano come determinate produzioni musicali contribuiscano a legittimare stereotipi di genere e modelli relazionali violenti, rafforzando visioni dicotomiche e sessiste dei rapporti tra uomini e donne, invece di promuoverne una lettura critica (Hormigos-Ruiz *et al.*, 2018). In questo senso, l'interpretazione di una canzone può contribuire alla normalizzazione di forme di violenza simbolica, la cui struttura tende a facilitare un'accettazione generale dei principi patriarcali e dunque degli stereotipi di genere. Tali considerazioni possono rimandare al concetto di sessismo, fenomeno che permea le espressioni culturali della società, tra cui la musica. In particolare, quest'ultimo viene definito come "una distribuzione iniqua di pratiche linguistiche basata sulla preminenza di un genere grammaticale, fondata su motivazioni ideologiche di natura culturale e tradizionale" (Cabeza *et al.*, 2013, 8).

Il linguaggio sessista applicato alla musica fa dunque allusione a comportamenti discriminatori, umilianti o riferimenti a meccanismi simbolici – per esempio il denaro percepito come strumento di possesso e dominio –. Il fenomeno è aumentato esponenzialmente negli ultimi 20 anni, in particolare a partire dal 2015, secondo uno studio di Casanovas-Buliart *et al.* (2024). Questo cambiamento è avvenuto dal momento in cui le piattaforme *streaming* hanno superato la radio come principale modalità di ascolto della musica; tuttavia, non è chiaro se la musica in sé sia diventata più sessista dal punto di vista linguistico, o se semplicemente le persone ad oggi siano esposte a un numero maggiore di canzoni e, pertanto, a una maggiore possibilità di ascoltare testi sessisti. Se in passato l'ascolto musicale era caratterizzato da una scelta limitata, adesso le piattaforme digitali offrono un'ampia varietà di brani, riducendo di conseguenza il controllo editoriale sui contenuti che ogni utente ascolta. Inoltre, dei sistemi algoritmici di raccomandazione propongono musica in base alle preferenze di ciascun individuo, favorendo un'esposizione ripetuta allo stesso tipo di contenuti. Pertanto, in presenza di testi considerabili sessisti, tale meccanismo può contribuire alla diffusione e all'accettazione di linguaggi espliciti o discriminatori.

In particolare, alcuni studi riguardanti l'analisi dei testi musicali *reggaetón* classificati come sessisti affermano che i campi semantici ricorrenti riguardano principalmente la donna, il piacere, il corpo, e i movimenti sensuali. Inoltre, i termini più utilizzati per simulare l'atteggiamento ossessivo di controllo sulla donna da parte dell'uomo sono i verbi all'imperativo, che possono essere interpretati come dei veri e propri comandi e delle indicazioni da seguire in modo perentorio – addirittura la donna, su indicazione dell'uomo, dovrebbe muoversi in un certo modo, compiere specifiche azioni o dire determinate frasi –. Considerando che, secondo Austin (1962), ogni enunciato possiede una forza illocutoria capace di compiere un'azione, rendendo la lingua intrinsecamente operativa, un imperativo inserito all'interno di un testo musicale non si riduce solo a mera grammatica, ma può tradursi in una vera e propria relazione di influenza e squilibrio di potere. Nel contesto della musica ispanofona, per la strumentalizzazione della figura femminile le parole più ricorrenti sono riconducibili agli atti sessuali o simili circostanze, come ad esempio *cama* (letto), *darte* (darti) o *beso* (bacio). Inoltre, in alcune canzoni si effettuano talvolta prestiti dall'inglese quali *girl*, *baby* o *gimme*, parole frequentemente utilizzate in contesti sessualizzati. Tali scelte lessicali contribuiscono a costruire rappresentazioni di genere in cui la donna viene associata a ruoli passivi od oggettificati, mentre l'uomo assume una posizione di dominio e controllo decisionale. Al contrario, i termini meno usati appartengono ai campi semantici riguardanti la vita, i sogni, pensieri o luoghi, temi considerati più poetici e romantici. Tuttavia, va sottolineato che il fenomeno del sessismo non è riconducibile alle sole scelte lessicali, ma può essere anche implicito, e dunque favorire modelli machisti attraverso rappresentazioni apparentemente neutre che, però, riproducono ruoli di genere iniqui ormai assimilati socialmente.

2.3 – Il potere del linguaggio: società patriarcale e industria musicale

Numerose testimonianze e analisi rivelano che il problema della disuguaglianza di genere persiste nell'industria musicale nonostante il progresso degli ultimi anni, colpendo varie figure come produttori, cantautori, *manager*, ecc. Spesso nelle interviste professionali il criterio delle domande è diverso a seconda del genere dell'intervistato/a, e in particolare con le donne i temi principali riguardano la loro apparenza estetica e la loro vita personale o familiare. Al contrario, le interviste con gli uomini tendono a focalizzarsi sulla loro musica e sulla stesura delle canzoni. Ciò evidenzia un'asimmetria sistemica dove le donne non sono percepite come musiciste o artiste, ma come oggetti di consumo musicale (Bridge, 2020), mentre gli uomini vengono considerati come i veri artefici del loro successo. In altre parole, l'industria musicale è percepita come un sistema guidato dagli uomini, inscindibile dai pregiudizi ormai assimilati nella società, dalla discriminazione e dalla svalutazione delle donne (Nyman, 2023). Il problema alla base risulta di

natura culturale: nel contesto musicale, tradizioni consolidate e pregiudizi di lunga data hanno storicamente associato la creatività e l'autorità artistica alla figura maschile, rendendo la mascolinità un criterio implicito di legittimazione professionale. In questo senso, la questione assume una dimensione psicologica: *standard* professionali elevati, spesso influenzati da criteri di selezione basati su pregiudizi di genere, possono portare all'autocritica nelle donne, alla paura del fallimento, e contribuiscono a rendere la disuguaglianza un fenomeno sistemico.

Per comprendere le radici del fenomeno, risulta necessario ripercorrere brevemente l'evoluzione storica del ruolo della donna nell'industria musicale, che rivela come le dinamiche di svalutazione ed esclusione siano radicate nel tempo. Già negli anni Cinquanta le donne avevano un minimo controllo delle loro *performance* e della loro musica, e i loro ruoli creativi erano limitati e controllati da figure maschili. La loro considerazione era scarsa, in quanto venivano reputate meno talentuose degli uomini – basti pensare che la produzione e l'autorità musicale erano prevalentemente di dominio maschile. Di conseguenza, gli artisti uomini venivano considerati più autentici, i veri creatori della loro musica, e la creatività era di per sé una caratteristica maschile. Le donne di successo venivano invece affiancate a pregiudizi e ideologie sessiste, ad esempio a presunti favori sessuali nei confronti delle figure di potere (Bridge, 2020).

Successivamente, a partire dagli anni '70, l'industria musicale si è concentrata sempre più sull'immagine e sull'apparenza visiva, incrementando il fenomeno della strumentalizzazione delle donne (Cepeda, 2010). Se già prima di questo periodo gli artisti avevano a che fare con divisioni sessiste, dove uomini e donne ricoprivano ruoli diversi a seconda del genere, la creazione di MTV nel 1981 ha rafforzato ancora di più tali credenze, fortificando gli stereotipi dell'egemonia maschile nell'industria e la sessualizzazione della figura femminile. In particolare, la crescente importanza dell'apparenza estetica nell'industria musicale si è configurata come una delle caratteristiche principali di un sistema nettamente patriarcale: le donne iniziavano a rappresentare degli "spettacoli" visivi, degli oggetti di consumo, e questo si rifletteva in tutti i prodotti musicali quali i videoclip, i film e i testi delle canzoni (Díaz Fernández, 2021; Ramos, 2015).

Ad oggi il sessismo esplicito è sempre più considerato socialmente inaccettabile. Dal 1990 molte donne hanno acquisito maggiore libertà, indipendenza e possibilità di scelta del lavoro, rispetto al passato, quando il controllo patriarcale riusciva a esercitare il proprio potere in modo più diretto. Allo stesso tempo, tuttavia, gli stereotipi e la discriminazione sessista continuano a persistere; la principale differenza risiede nel fatto che, al giorno d'oggi, tali dinamiche tendono a manifestarsi in modo più implicito e normalizzato, risultando ormai radicate nel sistema (Zolkifli *et al.,* 2024).

Attualmente, rispetto agli uomini, le donne vengono sottorappresentate nelle posizioni decisionali e di *leadership* nell'industria musicale. Uno studio di USC Annenberg Inclusion Initiative afferma che nel 2018 il 98% dei brani presenti nella *Billboard Hot 100 list* è stato prodotto da uomini (Tabak, 2023). Nella fattispecie, il potere decisionale e il conseguente squilibrio di genere nell'industria musicale derivano da più fattori. Innanzitutto, come già anticipato, nel passato le donne ricoprivano molte meno posizioni di *leadership* rispetto agli uomini, a causa della credenza diffusa secondo cui gli uomini sarebbero stati più adatti a prendere decisioni importanti, mentre le donne non avrebbero avuto popolarità al loro posto. Inoltre, il successo della carriera nell'industria musicale dipende fortemente da reti di contatti professionali; dato lo squilibrio di genere, le donne spesso non hanno lo stesso numero di contatti rispetto agli uomini, e ciò genera per loro una maggiore difficoltà a raggiungere posizioni importanti di *leadership*. Parallelamente, i *leader* del settore potrebbero inconsciamente avere *bias* impliciti sulle abilità e l'affidabilità di donne e uomini, dando luogo a uno svantaggio per le donne per le loro opportunità di accesso e progressione (Wajcman, 1998).

A questo squilibrio strutturale si aggiunge un ulteriore fattore: le nuove tecnologie di raccomandazione musicale possono contribuire ampiamente alla diffusione di contenuti ritenuti discriminanti e sessisti. A titolo esemplificativo, i modelli di *feedback loop* sono processi ciclici in cui i risultati ottenuti da un'azione, come l'elevata esposizione mediatica di un brano, se positivi vengono reimmessi nel sistema. Una conseguenza duratura di tali tecnologie può essere la riduzione della diversità nelle raccomandazioni, un fenomeno che contribuirebbe a una vera e propria ridefinizione dei gusti musicali (Knees *et al.*, 2022). In tal senso, studi recenti sui sistemi algoritmici e sui dati di raccomandazione evidenziano che l'algoritmo non è di fatto un elemento neutrale (Erkan, 2020), ma spesso riflette e rafforza *bias* sociali già esistenti nel sistema se il contenuto esposto, per esempio una canzone, ottiene un riscontro positivo sul pubblico. I prodotti culturali contengono già stereotipi di genere, dunque i sistemi di raccomandazione musicale potrebbero amplificare non intenzionalmente delle rappresentazioni discriminatorie promuovendo ripetutamente un brano. Tali dinamiche di potere e di mercato sono l'ambiente in cui nascono anche forme di musica che mettono in discussione i modelli tradizionali radicati nella società, configurandosi in voci di resistenza e di opposizione.

2.4 – Strategie linguistiche e costruzione dell'*empowerment* femminile nella musica contemporanea

In tale contesto, negli ultimi anni i movimenti di resistenza femminile hanno giocato un ruolo cruciale andando contro l'ordine egemonico del *business* musicale globale, instaurato di fatto su principi patriarcali. Le voci femminili di *empowerment* nella musica tentano tuttora di trasformare profondamente la posizione delle donne nell'industria musicale, talvolta riuscendo, attraverso l'impegno e la determinazione, ad abbattere parte degli stereotipi di genere.

In linea con quanto sostenuto da Jansson (2021), ad oggi le celebrità donne utilizzano la loro immagine pubblica per mostrare la complessità emotiva e le loro imperfezioni, invece di provare ad apparire perfette; per questo, sfidano le aspettative tradizionali che la società ha su di loro, trasformando la vulnerabilità in una fonte di resistenza. In altre parole, le canzoni rappresentano dei veri e propri spazi performativi dove soggetti discriminati possono ridefinirsi attraverso il suono, la *performance* e il testo musicale. In questo processo, le artiste possono trasformare ciò che un tempo le esponeva a critiche in forza, riappropriandosi del loro ruolo attivo attraverso la loro autenticità emotiva. Attraverso questi meccanismi, la musica si configura come uno spazio di resistenza simbolica, in cui le rappresentazioni che storicamente hanno legittimato la subordinazione femminile vengono messe in discussione e sovvertite dall'interno.

In questo contesto, il linguaggio diventa uno strumento cruciale, attraverso cui le artiste costruiscono e diffondono messaggi di *empowerment* femminile, ricorrendo a strategie discorsive precise che vanno ben oltre le semplici convenzioni formali del genere musicale. In tal senso, uno studio in ambito thailandese di un *corpus* di brani pop in lingua inglese contemporanei prodotti da donne (Pongpan, 2026) dimostra che vengono utilizzati sia significati espliciti che impliciti; questo contribuisce a far riflettere l'ascoltatore, che prova a interpretare la canzone e a immedesimarsi nella cantante. Inoltre, il ricorso a un linguaggio contemporaneo contribuisce a creare un senso di affidabilità e autenticità, offrendo un legame emotivo, un impatto sul pubblico e trasmettendo ulteriormente il messaggio di *empowerment*. Per ciò che concerne lo stile narrativo, alcune delle canzoni analizzate adottano una tecnica trasformativa, che dal problema mira a giungere alla soluzione: in questi casi, le cantanti spesso presentano una situazione passata in cui erano "vittime" di un sistema, stabilendo un contrasto con il tempo presente, quando invece riescono a superare il problema. In questo modo gli ascoltatori possono comprendere al meglio la transizione, e percepiscono la possibilità di affrontare e superare il problema. Più in generale, al di là del patriarcato e della disuguaglianza di genere, le canzoni parlano dell'ampia esperienza umana,

incoraggiano un pubblico diversificato – compresa la popolazione non femminile – e possono avere un impatto positivo sui cambiamenti su larga scala. Nella fattispecie, tra i campi semantici più ricorrenti nel contesto della musica di *empowerment* femminile figura quello del *female power*[6], espresso tramite l'idea di forza e capacità delle donne in contrasto con il potere degli uomini, contribuendo al cambiamento positivo verso la riduzione della disuguaglianza di genere (Zolkifli *et al.*, 2024). Inoltre, il concetto di *female power* presenta spesso un tono deciso, che rappresenta le donne attraverso una prospettiva di parità di genere, in cui tutti i membri della società hanno a tutti gli effetti il medesimo valore.

Altri campi semantici presenti nella musica di *empowerment* femminile contemporanea sono l'uguaglianza di genere, la cultura patriarcale e temi riguardanti la *body positivity*[7], che protestano contro la cultura del *body shaming*[8] e promuovono l'accettazione di sé (Pongpan, 2026). Un altro tema rilevante è quello dell'indipendenza sessuale femminile, che sottolinea l'importanza della libertà di scelta sul proprio corpo e si collega al concetto dell'indipendenza economica femminile; i brani supportano la capacità delle donne di poter contare solo su sé stesse per raggiungere la stabilità economica senza il bisogno di doversi affidare a un uomo. Questi principi incoraggiano le donne a sviluppare la loro autonomia anche in altri ambiti della vita, contribuendo al raggiungimento di un maggiore senso di felicità a lungo termine (Adriázola, 2024).

In linea con quanto affermato precedentemente, la principale tecnica linguistica utilizzata nei brani con temi di *empowerment* femminile è il linguaggio figurativo: il suo impiego crea un'immagine mentale negli ascoltatori per trasmettere un messaggio non esplicitato, e descrive un concetto in modo non letterale, principalmente attraverso termini simbolici. Questo tipo di linguaggio, se combinato a melodie e ritmi orecchiabili, si trasforma in un mezzo molto efficace per la diffusione di principi femministi di *empowerment*. Basti pensare a Taylor Swift, una delle cantanti pop più influenti al mondo, che utilizza varie forme di linguaggio figurativo per trasmettere indirettamente messaggi significativi, impiegando figure retoriche quali attenuazione, sineddoche, simbolismo o ironia. Per esempio, nella canzone *The Man*[9], e più precisamente nella frase "*They'd say I played the field before I found someone to commit to, and that would be ok for me to do*"[10], il

[6] Potere femminile (traduzione a cura di Giovacchini G.).
[7] Definizione del neologismo *body positivity* nel *Vocabolario Treccani online*: "L'atteggiamento di accettazione e apprezzamento del proprio corpo, a prescindere dai canoni estetici vigenti e in contrasto con le discriminazioni fondate sull'assoggettamento irriflesso a tali canoni", in https://www.treccani.it/vocabolario/neo-body-positivity_(Neologismi)/?search=Body%20positivity (11/05/26).
[8] Definizione del neologismo *body shaming* nel *Vocabolario Treccani online*: "Il fatto di deridere qualcuno per il suo aspetto fisico", in https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/body-shaming/ (11/05/26).
[9] *The Man* (Taylor Swift) in https://www.youtube.com/watch?v=AqAJLh9wuZ0 (09/06/2026).
[10] "Direbbero che mi sono data da fare prima di trovare qualcuno con cui impegnarmi, e per me andrebbe bene farlo" (traduzione a cura di Giovacchini G.).

concetto principale è la differenza di giudizio tra l'uomo e la donna, in quanto se il primo intraprende molte relazioni prima di impegnarsi viene visto come normale, mentre se a farlo è una donna, questa viene ferocemente criticata. Il tono apparentemente leggero in cui Swift afferma questo concetto è in realtà una forte critica sociale che si configura in un'attenuazione. Un altro esempio è dato dalla frase "*If I was out flashing my dollars I'd be a bitch, not a baller, they paint me out so bad*"[11], in cui la cantante ricorre all'ironia per spiegare che se la donna manifestasse gli stessi atteggiamenti di un uomo, ad esempio ostentando la propria ricchezza, i *media* troverebbero inevitabilmente il modo di offuscare la sua reputazione.

Un'ulteriore tecnica linguistica frequentemente utilizzata in questo tipo di brani è il *role reversal*, ossia l'inversione dei ruoli di genere; un esempio concreto è la canzone *If I were a boy* di Beyoncé[12], dove la cantante tratta esplicitamente la mancanza di empatia e l'indifferenza emotiva che le donne devono spesso affrontare nelle relazioni amorose (Adriázola, 2024). Per sottolineare le principali differenze tra uomini e donne, viene infatti introdotto uno scenario ipotetico in cui la cantante occupa un ruolo maschile, criticando i ruoli tradizionali di genere (Situmorang *et al.*, 2025). In particolare, a livello sintattico, la canzone utilizza ripetutamente verbi modali e strutture condizionali per costruire un'inversione immaginaria dei ruoli di genere, come nella frase "*If I were a boy, I think I could understand*"[13], conferendo empatia, onestà e responsabilità emotiva come qualità immaginate attraverso una lente femminile.

In definitiva, le dinamiche discusse in questo capitolo mostrano come la musica sia un potente strumento culturale capace di trasmettere valori e norme. In particolare, attraverso specifiche strategie linguistiche, è possibile comunicare diversi significati che hanno il potere di influenzare gli ascoltatori e rimettere in discussione dei modelli già consolidati nella società; dunque i brani musicali sono in grado di rielaborare continuamente stereotipi, ruoli di genere e rapporti di potere. Tali dinamiche risultano particolarmente rilevanti in alcuni generi della musica contemporanea che, per diffusione globale, svolgono un ruolo chiave nelle rappresentazioni di genere. Tra questi, la musica urbana ispanofona risulta uno dei generi più ascoltati del momento, sia per il suo impatto nell'industria che per i suoi temi ricorrenti legati al desiderio, al consumo e al corpo. Per questo motivo, il capitolo successivo si concentrerà sulle rappresentazioni di genere nella musica urbana dell'America Latina e della Spagna, analizzando le varie tematiche, gli stereotipi e le nuove forme di ridefinizione dei ruoli femminili.

[11] "Se fossi in giro a sventolare i miei soldi, sarei una puttana, non un fenomeno. Mi dipingerebbero come una cattiva" (traduzione a cura di Giovacchini G.).
[12] *If I Were a Boy* (Beyoncé) in https://www.youtube.com/watch?v=AWpsOqh8q0M (09/06/2026).
[13] "Se fossi un ragazzo, penso che potrei capire" (traduzione a cura di Giovacchini G.).

CAPITOLO 3 – *La musica urbana ispanofona: un'analisi discorsiva*

Dopo aver analizzato il rapporto tra musica, linguaggio e costruzione degli stereotipi, con particolare attenzione al ruolo dei testi musicali nella diffusione di rappresentazioni di genere, il campo di osservazione si restringe al contesto della musica urbana ispanoamericana e, nello specifico, del *reggaetón*. Il presente capitolo approfondirà dunque le caratteristiche storiche, culturali e discorsive del genere, soffermandosi sulla sua diffusione nel panorama musicale contemporaneo e sulle principali critiche legate alla rappresentazione della donna e alla sessualizzazione del corpo femminile.

3.1 – Origini ed evoluzione del *reggaetón*

Il *reggaetón* è un genere musicale ibrido nato dalla combinazione tra pratiche sonore e dinamiche sociali proprie dei contesti caraibici e diasporici. Sebbene emerga come genere riconoscibile solo a partire dagli anni Ottanta, le sue radici possono essere collocate già dai decenni precedenti; tuttavia, solo successivamente si sviluppò tramite scambi culturali tra i portoricani che vivevano sull'isola e quelli negli Stati Uniti, così come attraverso le interazioni tra le comunità latine e caraibiche. Esso riflette dunque la fusione di varie culture e le sue radici possono essere rintracciate in diverse località come la Giamaica, Panama, Porto Rico e New York. In particolare a Panama, il genere si sviluppò tra comunità multiculturali come gli afro-panamensi e i migranti dei Caraibi; pertanto, in risposta a esperienze di discriminazione ed emarginazione sociale, la musica divenne un mezzo potente per comunicare ad alta voce la propria identità (Lebrón, 2011).

Durante gli anni Settanta, mentre nascevano vari generi musicali caraibici quali la cumbia colombiana e il reggae giamaicano, furono gettate le prime basi per la nascita del reggae in spagnolo: in particolare, molti bilingui discendenti di immigrati giamaicani residenti a Panama avevano iniziato a tradurre i testi reggae in spagnolo, mantenendo sempre lo stesso ritmo. Nel tempo, il genere iniziò a ricevere anche delle influenze dall'hip-hop e R&B, diventando gradualmente ciò che ad oggi è il *reggaetón*. Dagli anni Novanta si espanse anche a Porto Rico, dove nacquero anche sottogeneri musicali quali il *dembow* e il rap spagnolo; dunque se Panama rappresentò uno dei primi spazi di sperimentazione linguistica e musicale, fu a Porto Rico ad assumere una forma più definita, specialmente durante gli anni 2000, in cui segnò il passaggio da pratica culturale marginale a prodotto globale dell'industria musicale. Nel primo periodo il *reggaetón* circolava principalmente in reti informali e locali, come in night club o sale da ballo,

dove acquisì popolarità nel pubblico giovane, pur sempre rimanendo escluso dai *media mainstream* o dalla radio; il motivo dell'esclusione era l'impossibilità da parte dei professionisti del settore di categorizzare il genere per la sua natura ibrida, descrivendolo inizialmente come reggae cumbia o rap latino. Proprio questa mancanza di una vera e propria identità musicale contribuì alla sua esclusione da parte delle principali case discografiche, che lo reputarono una novità passeggera. Questa posizione marginale lo definiva dunque un tipo di musica *underground*[14], supportato esclusivamente da esibizioni dal vivo o dalla circolazione locale e non dalle istituzioni (Samponaro, 2009).

Come anticipato, un cambiamento radicale avvenne all'inizio del Ventunesimo secolo, quando il *reggaetón* divenne *mainstream* specialmente a Porto Rico. Il successo di album come *A la Reconquista* (2002) di Héctor y Tito favorì il coinvolgimento di case discografiche come Universal Music, promuovendo dunque il genere tramite strategie tradizionali di marketing e canali digitali emergenti (Samponaro, 2009). Con il passare del tempo, la collaborazione tra le principali case discografiche e le etichette locali contribuì ulteriormente a mantenere la vitalità del genere, ampliandone al contempo la portata (Marshall, 2008). Allo stesso tempo, la crescente importanza delle tecnologie musicali digitali ne ha facilitato una diffusione più ampia, consentendo al *reggaetón* di circolare in modo più capillare nei diversi mercati. Questo connubio di fattori non solo ne ha amplificato e consolidato la presenza a Porto Rico e negli Stati Uniti, ma ha anche contribuito a rafforzare un'immagine di genere commercialmente valida e ampiamente riconoscibile nell'industria musicale globale (LeBrón, 2011).

Nella fattispecie, una delle canzoni che contribuirono maggiormente a stabilire i temi principali del genere fu *Gasolina* (2004) dell'artista portoricano Daddy Yankee[15]: contenuti sessuali a vari livelli di esplicitezza, dinamiche di genere patriarcali e sessiste, competizione maschile e droghe sono tipiche tematiche ricorrenti nel *reggaetón*, accompagnate da affermazioni materialiste e spesso accompagnate da riferimenti sessuali (Lindholm, 2012). A rafforzare ulteriormente il contenuto sessuale del *reggaetón*, parallelamente al successo riscosso puramente a livello musicale, si diffuse gradualmente anche un ballo specifico del genere, chiamato *perreo*, che, intendendo simulare atti sessuali tra l'uomo e la donna, conferì al genere un'accezione ancora più marcata in termini di sessualizzazione dei corpi. Spesso, infatti, le storie narrate nei testi *reggaetón* descrivono in maniera elaborata gli aspetti visivi del corpo femminile, che emergono specialmente durante il ballo, rendendo la donna un oggetto dello sguardo maschile (Marshall, 2006). Pertanto, la danza e le

[14] Genere musicale in contrapposizione con la musica di massa.
[15] *Gasolina* (Daddy Yankee) in https://www.youtube.com/watch?v=CCF1_jI8Prk (09/06/2026).

narrazioni testuali del *reggaetón* risultano profondamente intrecciate e diventano elementi complementari all'interno di un contesto culturale fortemente sessualizzato.

3.2 – Tematiche ricorrenti: desiderio, potere, corpo e consumo

Ad oggi il *reggaetón* viene definito come genere urbano, in quanto svolge un ruolo fondamentale nella creazione di modelli di comportamenti, ruoli e norme morali, soprattutto tra i giovani. Va inoltre rammentato che, nel corso dell'evoluzione del genere, sono emersi i *social media*, come Twitter, Facebook, Instagram o TikTok, la cui rapida diffusione ha generato un grande impatto nella società; lo stile musicale si è dunque diffuso molto facilmente grazie alla sua accessibilità tramite i *media*, i *social* e le applicazioni di musica. Ciononostante, la società attuale è colma di contenuti riguardanti il corpo, il desiderio, il consumo ed altri temi sessisti, sia impliciti che espliciti. Per questo, ad oggi è normale parlare di sessualizzazione – intesa come la rappresentazione delle persone come oggetti attraverso il loro aspetto fisico, il loro modo di vestirsi e le espressioni verbali e corporee (Noriega, 2014) – nel mondo della musica, dato che è un contenuto che è stato gradualmente accettato e normalizzato. In definitiva, con la diffusione dei video musicali tramite i *social* e le piattaforme dedicate, la sessualizzazione risulta molto evidente tra le donne e gli uomini. Il fenomeno avviene principalmente attraverso la rappresentazione nei video di atti con riferimento sessuale, come ad esempio balli estremamente spinti, posizioni sessuali e campi semantici ripetutamente utilizzati con parole misogine.

In tale prospettiva, diversi studi hanno analizzato i testi *reggaetón*, e i temi ricorrenti tendono a concentrarsi su campi semantici legati all'amore, la passione, il sesso, il desiderio e il godersi la vita tramite beni di lusso. Inoltre, i testi delle canzoni appaiono generalmente caratterizzati da una forte componente sociolinguistica, che si riflette nell'impiego di lessemi di diverse varietà della lingua spagnola. Gli artisti includono frequentemente elementi della loro variante diatopica nei loro testi, una pratica che è stata definita come "linguaggio artistico di performance" (Naranjo Hayes, 2022, 7); in particolare, questa strategia permette di costruire un'identità linguistica più autentica rispetto alle norme dello spagnolo *standard*. Allo stesso tempo, l'uso ricorrente di certi *slang* (come quello di Porto Rico) fa riferimento all'esistenza di un repertorio linguistico condiviso nel genere musicale. Spesso, infatti, queste espressioni sono ampiamente utilizzate dagli artisti *reggaetón* a prescindere dalla loro provenienza, configurandosi in una vera e propria lingua musicale (Urdaneta García, 2010). Tuttavia, molte di queste parole non sono codificate nei dizionari accademici o *online*, e ciò contribuisce a una continua negoziazione del loro significato.

Nella fattispecie, il lessico è generalmente limitato al campo della volgarità, sia nei termini utilizzati che nelle loro articolazioni, con apocopi simili a quelle impiegate nel linguaggio parlato; inoltre, le strutture discorsive spesso riflettono un punto di vista maschile dominante, mentre la donna è percepita come mera destinataria del discorso. I ritornelli, inoltre, sono spesso basati su frasi ricorrenti e frequentemente ripetute, e ciò permette al testo di servire non solo come portatore di significato ma anche come strumento ritmico; di fatto, in molti casi le parole perdono parzialmente la loro profondità semantica e diventano elementi sonori integrati alla composizione musicale, privilegiando la memorabilità ed il coinvolgimento del pubblico rispetto al significato. Questo modello viene per di più proposto attraverso l'io lirico che si rivolge a un destinatario assente, generalmente in un contesto dove entrambi sono eterosessuali (Guarinos *et al.*, 2024). Quest'apparente semplicità strutturale corrisponde spesso alla riproduzione asimmetrica dei ruoli di genere, in quanto la reiterazione dei contenuti tende a stabilire e normalizzare rappresentazioni che sono già familiari, lasciando poco spazio a concetti più complessi o a reinterpretazioni.

In questo senso, l'apparente semplicità dei testi *reggaetón* può essere interpretata anche attraverso una prospettiva critica. Come sostenuto da Norman Fairclough (1989), il linguaggio non è una forma neutra di espressione, ma una pratica sociale che riflette e rafforza delle relazioni di potere già esistenti. Se la teoria viene applicata al *reggaetón*, l'uso ripetuto di strutture semplici, campi semantici limitati e relazioni ineguali di potere possono contribuire alla riproduzione di ideologie di genere dominanti. La normalizzazione di alcuni modelli discorsivi – come quello che vede l'uomo dominante e la donna come una destinataria passiva – è più efficace perché incorporata in forme linguistiche facilmente riconoscibili, che dunque richiedono meno sforzo interpretativo da parte dell'ascoltatore.

3.3 – Il machismo musicale: stereotipi e sessualizzazione della figura femminile

Nel contesto latino-americano, il machismo può essere definito come quell'atteggiamento culturale che produce una dicotomia che crea un contrasto tra uomini, percepiti come potenti e dominanti, e le donne, considerate come soggetti passivi e ubbidienti (Freidus *et al.*, 2009). In particolare, si caratterizza per un'esigenza maschile di dimostrare comportamenti esageratamente virili e talvolta aggressivi, una dinamica che, da un lato, favorisce un sistema di autorità patriarcale, e dall'altro tende a produrre e accettare atteggiamenti omofobici (Hirai *et al.*, 2018). In particolare, il termine *machismo* ebbe origine dopo la liberazione dei Paesi latinoamericani dal dominio coloniale spagnolo nel XIX secolo (Quiñones *et al.*, 1996), quando si sviluppò progressivamente

l'idea attuale di uomo machista, che si ispira al comportamento dei *caudillos* – leader politici e militari e figure carismatiche a capo di regimi dittatoriali –.

Analizzando i contenuti più ricorrenti nel *reggaetón* attraverso una prospettiva femminista, è possibile affermare che la musica popolare – essendo essa stessa un prodotto di un mondo sessista – tende a promuovere disuguaglianze di genere (Ramos López, 2003). Inoltre, per comprenderne le origini – tutt'altro che prive di contrasto – basti pensare che, fin dalla sua nascita, molti studiosi l'hanno classificato come uno stile musicale inizialmente *underground* utilizzato anche per simulare degli "scontri" musicali tra due parti, con testi piuttosto violenti vietati dalle autorità portoricane (Gallucci, 2008). Successivamente, nel corso del suo sviluppo, il genere ha sempre mantenuto il machismo come una delle sue caratteristiche principali, ma assumendo progressivamente una dimensione riconducibile al concetto di *male gaze*, uno sguardo maschile che costruisce la figura femminile come oggetto di desiderio e consumo (Marshall, 2008), mentre generalmente nei testi gli uomini sono rappresentati attraverso modelli di iper-mascolinità. Alcuni studiosi come Ramos (2015) sostengono che il *reggaetón* nei suoi testi includa violenza verbale, oggettificazione e una rappresentazione degradante delle donne, oltre a contenuti disumanizzanti che possono contribuire a diffondere una cultura patriarcale.

Al fine di analizzare in modo sistematico come queste dinamiche machiste si traducano concretamente nel linguaggio dei testi musicali, risulta utile ricorrere agli strumenti dell'Analisi Critica del Discorso (ACD). Quest'ultima analizza i testi delle canzoni attraverso una metodologia elaborata da Van Dijk (1999) e studia come il linguaggio e le strutture discorsive sono utilizzati per riprodurre e legittimare modelli di potere, ideologie, credenze e rappresentazioni sociali. Questo tipo di analisi si concentra su un approccio critico per mettere in discussione il modo in cui il linguaggio promuove concetti come dominazione, disuguaglianza e discriminazione, includendo i principali stereotipi come la razza, il genere, la religione, l'orientamento sessuale, la classe sociale e altri aspetti. In relazione con il *reggaetón*, è possibile estrapolare elementi dei testi in grado di legittimare alcuni tipi di comportamenti nei confronti della donna. Uno di questi è l'utilizzo di sostantivi e aggettivi negativi che rafforzano modelli discorsivi che sessualizzano o infantilizzano la figura femminile, come *coqueta*[16], *callaita*[17] o *nena mala*[18] (Monedero Morales *et al.*, 2025). Altre descrizioni riguardano le dinamiche delle relazioni tra l'uomo e la donna, dove quest'ultima viene spesso dipinta come la principale causa di sofferenza, configurandosi in una narrativa di confronto e

[16] "Seduttrice" (traduzione a cura di Giovacchini G.).
[17] "Silenziosa" (traduzione a cura di Giovacchini G.).
[18] "Ragazzaccia" (traduzione di Giovacchini G.).

di vittimizzazione maschile; i sostantivi frequentemente utilizzati in questo contesto sono *infiel*[19], *abusadora*[20] o *engañadora*[21]. Un ulteriore fattore è l'azione della donna, che comprende dunque tutti i modelli verbali che fanno riferimento alle sue attività; le parole frequentemente utilizzate in questo contesto sono *bellaquea*[22], *baila*[23], *sale a divertirse*[24] o *engaña*[25]; in questo caso è possibile individuare in tali termini una doppia connotazione, in quanto in alcuni casi la partecipazione attiva della donna nei contesti di socializzazione viene vista e raccontata in modo positivo, mentre in altri assume un'accezione negativa sulla donna come manipolatoria o sessualizzata. Inoltre, l'analisi mette in evidenza la contestualizzazione della donna come concetto chiave, osservando un netto predominio dell'ambito sessuale come sfera principale di rappresentazione, rispetto ai contesti domestici, lavorativi o accademici.

Per dimostrare questi modelli discorsivi, è utile illustrare dei brevi versi tratti dal testo di *Dákiti* (2020) di Bad Bunny e Jhay Cortez (Tabella 1):

Tabella 1: Analisi di frammenti tratti da Dákiti *(2020) di Bad Bunny e Jhay Cortez.*

Frammento	**Analisi**
"*Tú sabes que yo te deseo*"	Esempio di dialogo in cui l'uomo è il soggetto dominante e la donna è destinataria passiva del desiderio, attraverso la struttura io-tu. La donna si configura come oggetto di piacere, e la sua sessualità le permette di relazionarsi con l'uomo.
"*Ven pá acá, muévelo sin parar*"	Utilizzo di imperativi e riferimenti al movimento del corpo, indicando controllo diretto sulla donna e trasformandola in uno strumento di spettacolo e desiderio maschile.

[19] "Infedele" (traduzione a cura di Giovacchini G.).
[20] "Approfittatrice" (traduzione a cura di Giovacchini G.).
[21] "Bugiarda" (traduzione a cura di Giovacchini G.).
[22] "Si muove sensualmente" (traduzione a cura di Giovacchini G.).
[23] "Balla" (traduzione a cura di Giovacchini G.).
[24] "Esce a divertirsi" (traduzione a cura di Giovacchini G.).
[25] "Tradisce" (traduzione a cura di Giovacchini G.).

"*No digas nada, solo ven pá mí*"	Ripetizione e insistenza sugli imperativi e sulle azioni corporee. Ciò crea un ritmo discorsivo che rafforza la normalizzazione del ruolo femminile come strumento di piacere. Questo rende la sessualizzazione una parte strutturale del testo.

Fonte: estratti del brano Dákiti *(2020)*[26] *di Bad Bunny e Jhay Cortez.*

È importante sottolineare che l'interpretazione dei testi è spesso frutto di una visione di massa collegata a stereotipi ormai radicati nella società; questo suggerisce che il *reggaetón* non può essere interpretato in modo univoco, ma va considerato come un fenomeno complesso in cui la rappresentazione dei ruoli di genere può assumere significati diversi a seconda della prospettiva. In tal senso, alcuni studiosi sostengono che reputare il *reggaetón* sessista appartenga a una visione semplicistica e non adeguata. In particolare, Rodríguez (2016) afferma che, anche se alcune canzoni hanno uno sfondo sessista, comunque sfidano le idee tradizionali dell'amore romantico e dimostrano che anche le donne possono esprimere il loro lato sessuale. Allo stesso modo, Dávila (2016) ribadisce che le donne possono sfruttare il genere musicale e trarne addirittura vantaggio, trasformando l'oggettificazione in un modo per sfidare gli stereotipi tradizionali.

Un'altra chiave di lettura del genere musicale viene fornita da María Elena Cepeda (2010), secondo cui il *reggaetón* può essere visto come catalizzatore di identità, appartenenza e espressione di sé. Esso può aiutare i giovani – spesso nelle comunità latine – a sentirsi connessi gli uni agli altri, creando un'identità culturale condivisa che va oltre le idee politiche radicate nella società, e offrendo un senso di unità che risulta ben diverso da generi musicali più tradizionali. Per i gruppi più emarginati, come le comunità *queer*, il *reggaetón*, grazie alla sua natura ibrida, può essere interpretato come uno spazio in cui identità diverse possono essere espresse (Andrade *et al.*, 2017). Allo stesso modo, molti critici affermano che nonostante il genere sia ampiamente dominato dall'uomo, le artiste donne hanno creato il proprio spazio per esercitare il loro potere e la propria *agency*, anche se il processo è ancora lungo e contraddittorio (Báez, 2006). In questo senso, il *reggaetón* si configura come uno spazio discorsivo plurilaterale, in cui coesistono dinamiche di rinegoziazione dei ruoli di genere. In altre parole, le stesse strategie linguistiche che contribuiscono

[26] *Dákiti* (Bad Bunny & Jhay Cortez) in https://youtu.be/TmKh7lAwnBI?si=hEu_qzHgsgPMtdX1 (09/06/2026).

alla costruzione di modelli tradizionali possono essere riutilizzate per esprimere nuove forme di soggettività, creando così una progressiva trasformazione e l'affermarsi di nuove voci emergenti.

3.4 – Nuove voci e trasformazioni: una ridefinizione dei ruoli di genere nella musica urbana

La teoria dell'*agency* e del femminismo proposta da Judith Butler afferma che il femminismo non può esistere al di fuori delle strutture di potere, ma deve operare al loro interno; in questa prospettiva, le nuove interpretazioni del *reggaetón* risultano essenziali. Ad oggi una parte importante della letteratura si concentra maggiormente su come questo genere venga reinterpretato attraverso il concetto del femminismo, e anche su come stia diventando femminista nel modo in cui viene prodotto. Questa affermazione indaga il modo in cui le nuove generazioni di cantanti *reggaetón* creano testi e immagini di per sé femministe (Mosqueda Ramírez, 2021).

Nella fattispecie, molti articoli reputano l'artista portoricano *Bad Bunny* come il portatore di questo cambiamento. Molti studi si concentrano sulla canzone *Yo perreo sola*, che è spesso rappresentata come inno femminista nella comunità latina. Di fatto nel brano non è solo il testo ad assumere un'accezione femminista, ma anche i comportamenti osservabili a livello visivo nel video musicale. Molte scene rappresentano infatti come le donne siano capaci di ballare anche da sole, configurandosi in una completa libertà e indipendenza dagli uomini. Di conseguenza, secondo Mosqueda Ramírez (2021), il concetto si allinea con la concezione della donna che ha il potere di rifiutare l'uomo e i suoi comportamenti, ed il brano si trasforma così in uno spazio dove affermazioni, idee e movimenti femministi possono essere espressi liberamente, pur restando inserito all'interno di logiche commerciali e discorsive che non sono del tutto svincolate da strutture patriarcali. Di seguito, nella Tabella 2, una breve analisi su alcuni dei versi del brano per capirne al meglio le strategie linguistiche.

Tabella 2: Analisi di frammenti tratti da Yo perreo sola *(2020) di Bad Bunny.*

Frammento	**Analisi**
"*Ante' tu me pichaba,* *Ahora yo picheo,* *Ante' tu me quería',* *Ahora yo no quiero*"	Contrapposizione tra il passato, dove la donna cercava l'uomo e viveva in funzione di lui, e il presente, dove è la donna ad avere il potere. Si osserva un'inversione dei ruoli che si configura in un messaggio di libertà e indipendenza della

	donna.
"*No, tranqui,* *Yo perreo sola*"	Rifiuto dell'uomo da parte della donna, rappresentato nel video musicale con una scena in cui le donne ballano da sole senza aver bisogno di un uomo.
"*A los hombres los tienes de hobby*"	Ulteriore inversione dei ruoli; solitamente le donne sono viste come oggetto di desiderio, a disposizione degli uomini come un passatempo, mentre in questo brano il soggetto femminile è dominante. La donna assume finalmente il controllo e gli uomini sono un elemento secondario nella dinamica di potere.

Fonte: estratti del brano Yo perreo sola *(2020)*[27] *di Bad Bunny.*

Bad Bunny viene considerato come uno degli artisti più progressivi nel *reggaetón mainstream* di oggi, e canzoni come *Yo perreo sola* puntano a una transizione verso un rifiuto dell'iper-mascolinità tipica del genere (Burgos, 2021). Inoltre, la crescente inclusione di tematiche socio-politiche nei testi *reggaetón*, così come il maggior numero di artiste donne, suggeriscono una progressiva trasformazione verso uno spazio più inclusivo attraverso l'inversione dei ruoli e il rovesciamento delle strutture di potere tradizionali. In particolare, molti artisti si stanno attualmente inserendo all'interno delle recenti istanze femministe andando oltre i limiti tradizionali del *reggaetón*. Per esempio, Tremenda Jauría è un gruppo musicale spagnolo formato da due uomini e due donne, ed è ampiamente supportato in Spagna proprio per aver preso parte a un recente movimento femminista. I testi comprendono di fatto scelte lessicali esplicite, come ad esempio "*Somos feministas bailando reggaetón*"[28] o "*No necesitamos a ningún matón*"[29], facendo riferimento al concetto di libertà e indipendenza femminile. Un'ulteriore artista emergente nella scena *underground* è Chocolate Remix, un'artista lesbica proveniente dall'Argentina che utilizza i suoi testi per sfatare i tabù del piacere femminile e criticare il machismo musicale, attraverso frasi come "*Ey reguetonero macho*

[27] *Yo Perreo Sola* (Bad Bunny) in https://www.youtube.com/watch?v=GtSRKwDCaZM (09/06/2026).
[28] "Siamo femministe che ballano il *reggaetón*" (traduzione a cura di Giovacchini G.).
[29] "Non abbiamo bisogno di nessun delinquente"(traduzione a cura di Giovacchini G.).

escucha lo que digo, de mujeres no sabes ahora aprenderás conmigo"[30] che agiscono come provocazione allo stereotipo dell'uomo alfa.

Nonostante le obiezioni a favore del genere musicale, esso non è ampiamente supportato nella letteratura. Molti studiosi reputano infatti che i discorsi e le narrative *mainstream*, come quella precedentemente analizzata, non riescano comunque a trattare tematiche importanti e continuino in qualche modo a promuovere valori patriarcali. Ad esempio Fernández (2021) afferma di non scorgere un vero e proprio cambiamento nel *reggaetón*, bensì un aggiornamento graduale, in quanto i toni misogini e gli elementi sessisti persistono anche quando il contenuto viene presentato come femminista. È proprio nella convivenza di questi valori contraddittori che emerge questa sensibilità, dove le donne sono rappresentate attraverso strutture linguistiche come soggetti liberi e indipendenti, che controllano pienamente la loro vita.

In conclusione, alla luce della letteratura analizzata, la sessualità femminile è stata storicamente relegata all'ambito privato, e questo ha condizionato gran parte della sua rappresentazione nella cultura popolare. In questo contesto, il *reggaetón* contemporaneo si presenta come uno spazio in cui queste dinamiche vengono sempre più messe in discussione, specialmente attraverso una revisione dei principali tabù legati al desiderio e al piacere femminile espressi in prima persona (Ramos Zaga, 2024). Nonostante ciò, questa apparente trasformazione non implica necessariamente una rottura totale rispetto alle strutture tradizionali. Anche se sempre più artiste realizzano testi che enfatizzano l'autonomia e l'*agency* femminile, queste rappresentazioni continuano ad essere, in molti casi, attraversate da logiche di *male gaze* e strutture patriarcali profondamente radicate nella società; dunque il linguaggio dei testi oscilla tra la riappropriazione del desiderio e la riproduzione di schemi che hanno storicamente oggettificato la donna. Allo stesso tempo, la crescente presenza femminile nel *reggaetón* contribuisce ad ampliare i limiti del genere e a introdurre nuove forme di rappresentazione, ma è proprio in questo contesto che persistono dei valori contraddittori in uno scenario culturale molto più ampio. Di conseguenza, non risulta possibile evidenziare una trasformazione lineare verso la completa emancipazione femminile, ma è corretto definire il genere musicale come uno spazio in cui convivono elementi contraddittori. Questa ambivalenza sottolinea la necessità di analizzare non solo la presenza di nuove voci, ma anche le strutture discorsive attraverso le quali si articolano, questione che sarà trattata nell'analisi del *corpus* selezionato.

[30] "Ehi *reggaetonero* macho, senti bene ciò che dico: di donne non ne sai niente, adesso imparerai da me" (traduzione a cura di Giovacchini G.).

CAPÍTULO 4 – *Análisis comparativo de los casos de estudio: Maluma y Rosalía*

Después de analizar la relación entre música, lenguaje y construcción de los estereotipos de género en el mundo del reguetón, este cuarto capítulo se focaliza en el estudio de los casos seleccionados. Por consiguiente, se hace hincapié en el punto de vista lingüístico seleccionando un corpus específico de canciones de Maluma y Rosalía, con el objetivo de observar de qué manera el léxico, los pronombres y las estrategias discursivas pueden contribuir a la construcción de la imágen femenina.

4.1 – Metodología de análisis textual: léxico, campos semánticos y estrategias discursivas

El presente capítulo se centra en el análisis de dos casos representativos conectados directamente con el reguetón y la música urbana contemporánea en español: Maluma y Rosalía. A través de un estudio de algunas de sus producciones musicales, el objetivo principal es de profundizar de qué manera el lenguaje utilizado en el texto de una canción puede contribuir a la construcción de dinámicas de poder, de las identidades de género y de las dinámicas de poder en el estilo musical.

Con respecto al marco teórico desarrollado en los capítulos precedentes, esta sección hace hincapié en un análisis empírico de las categorías conceptuales precedentemente discutidas, con particular atención a la tensión entre empoderamiento y objetificación, el concepto de *male gaze* y las diferentes formas de *agency* femenino en los textos musicales. Cabe destacar que, en este contexto, el lenguaje puede representarse también como un espacio activo de producción de significado y de construcción de estereotipos.

La elección de estos dos artistas se relaciona con su relevancia en el panorama musical contemporáneo y con su posición diferente ante las dinámicas del reguetón. Por un lado, Maluma representa uno de los personajes principales del reguetón comercial, frecuentemente asociado a la construcción de deseo que produce paradigmas tradicionales de masculinidad. Por otro lado, Rosalía constituye un caso de estudio relevante debido a su habilidad para integrar y fusionar lenguajes diversos, proponiendo a lo largo de sus canciones formas de representación femenina que oscilan entre la usurpación y reelaboración de las normas de género. El análisis comparativo de estos dos casos permitirá poner de relieve tanto los elementos de continuidad como las rupturas en relación con las estructuras discursivas tradicionales del reggaetón, con el objetivo de entender si el estilo puede ser interpretado como un espacio homogéneo o, por el contrario, caracterizado por tensiones, contradicciones y procesos de transformación a lo largo del tiempo.

Para llevar a cabo esta investigación, se ha seleccionado un corpus de canciones en función de su relevancia por lo que concierne la construcción de estereotipos de identidad de género. El repertorio responde a la voluntad de comparar discursos que, aunque pertenecen al mismo contexto musical, presentan valores diferentes y contradictorios en sus estrategias lingüísticas. El análisis se centra en tres niveles principales: en primer lugar, se examina el nivel léxico, prestando especial atención a las palabras y expresiones relacionadas con la sexualidad, el cuerpo y el deseo, con el objetivo de identificar cómo se articula lingüísticamente la representación de las relaciones de poder. En segundo lugar se analizan los campos semánticos frecuentemente utilizados para identificar las principales categorías en los discursos de las canciones, y finalmente se abordan las estrategias lingüísticas, considerando aspectos como el uso de imperativos, la voz narrativa o las formas de interacción entre las partes interesadas.

Desde un punto de vista analítico, este estudio adopta un enfoque cualitativo e interpretativo, en el que las categorías teóricas desarrolladas en el marco conceptual (como la noción de *male gaze*, la dicotomía entre empoderamiento y cosificación y el concepto de *agency*) se utilizan como herramientas de lectura para la interpretación de los textos. La unidad de análisis está constituida por fragmentos seleccionados de las letras de las canciones, considerados representativos de las dinámicas discursivas que se quieren observar. A través de este enfoque, se busca poner en evidencia cómo determinados recursos lingüísticos pueden contribuir tanto a la reproducción de estructuras tradicionales como a su posible resignificación.

4.2 – Maluma: construcción lingüística del deseo y modelos de masculinidad

Partiendo de la premisa de que Maluma es un artista que ha alcanzado popularidad internacional a través de su música, videoclips e imágenes explícitas y controversiales que estas transmiten en los videos, la notoriedad del artista colombiano ha sido muy criticada por el mensaje que se puede difundir de las letras de sus canciones, etiquetadas en varias ocasiones como machistas y sexistas, especialmente en lo que respecta a la construcción de una imagen cosificada de la mujer (Arévolo *et al*., 2018). Por lo tanto, tal y como señalan Fuster Márquez y Gregori Signes (2019), es fundamental marcar un análisis discursivo, ya que las cuestiones sociales y las relaciones de poder se negocian y se ponen en práctica a través del discurso (Van Dijk, 1997). En este sentido, De Toro afirma que el lenguaje del reguetón puede constituir "una amenaza a los avances en materia de género por su vocabulario y simbolismo" (2011: 82).

La selección de canciones responde al objetivo de detectar eventuales repeticiones y patrones lingüísticos en la gestión del deseo, de las relaciones de poder y de las dinámicas de género que caracterizan su producción musical. Como subraya Screti (2019), uno de los objetivos principales

de la análisis crítica del discurso es hacer hincapié en las relaciones de poder y en las ideologías presentes en las letras de las canciones a través del análisis de diferentes elementos lingüísticos y contextuales. Entre estos se encuentran los sujetos de interacción, el contexto comunicativo y, por lo que concierne específicamente el texto, aspectos como la argumentación, el léxico, las metáforas y las metonimias, además de elementos semánticos como presuposiciones e implicaciones (Pontrandolfo 2020). A estos factores se añaden las estructuras sintácticas (como el empleo de la forma activa y pasiva) y los códigos semióticos presentes en los productos audiovisuales, como las imágenes. En relación con los objetivos de investigación, el análisis se enfoca en diferentes niveles; en primer lugar la frecuencia de los temas centrales del corpus para evaluar las repeticiones de patrones discursivos. En segundo lugar se analizan las referencias a la figura de la mujer a través de sustantivos y adjetivos, también en relación con la figura masculina. Por último se analizan los pronombres personales y posesivos, útiles para subrayar las dinámicas de poder.

El corpus objeto de estudio está formado por las letras de seis canciones representativas del repertorio musical del artista, entre las cuáles: *El Perdedor* (2015), *Sin Contrato* (2015), *4 Babys* (2016), *Chantaje* (2016), *Felices los 4* (2018) y *HP* (2019). La selección abarca diferentes etapas de la carrera del artista, por lo tanto se puede observar la evolución de los patrones recurrentes. Asimismo, responde a su relevancia dentro de la construcción discursiva de la masculinidad y de la representación de la mujer dentro del reguetón *mainstream*. El estudio se organiza en torno a cuatro ejes principales siguiendo los criterios metodológicos previamente establecidos: el estudio del léxico y de los campos semánticos, la representación de la figura femenina a través de sustantivos y adjetivos, el uso de pronombres como indicador de relaciones de posesión, y, por último, las principales estrategias discursivas.

4.2.1 – Léxico y campos semánticos

Para realizar este estudio se han analizado atentamente las letras de las canciones consideradas y se han detectado los principales temas que abordan. El campo semántico que aparece más frecuentemente es el del deseo y del control masculino, que está presente en cinco canciones analizadas de seis, excluyendo *HP*. Este tema se construye a través de un léxico recurrente que presenta al sujeto masculino como agente activo del deseo, mientras que la figura femenina aparece principalmente como objeto del mismo, un patrón recurrente en el discurso del reguetón señalado también por Gallucci (2008). En *Felices los 4* se puede observar la aplicación del tema, respectivamente a través de frases como: “Si conmigo te quedas o con otro te vas, no me importa un carajo porque sé que volverás [...] siempre que se va regresa a mí”[31], expresando control y posesión

[31] *Felices los 4* (Maluma) en https://youtu.be/t_jHrUE5IOk?si=UXcutN5XJdqUrZiv (09/06/2026).

completa de la mujer. De manera similar, en *4 Babys* se refuerza una dinámica de disponibilidad femenina constante: "Estoy enamorado de 4 babys, siempre me dan lo que quiero"[32]; tal léxico construye una relación asimétrica en la que el placer está únicamente centrado en el sujeto masculino, y además tiene tendencia a normalizar las relaciones causales e insignificantes. En este sentido *Sin Contrato* representa un ejemplo significativo, ya que el léxico empleado construye una idea de libertad amorosa que, en realidad, disimula una relación basada en la falta de implicación emocional ("Si no quieres solo dame un rato, pero sin ningún contrato"/ "Dame ese cuerpito de una vez, vamo' a divertirnos que esta noche es pa' pasarla bien")[33].

Este predominio del deseo masculino influye en la manera en que se representa la figura femenina a nivel lingüístico. En particular, emerge un empleo recurrente de determinados términos que contribuyen a reforzar su objetualización. En este sentido el discurso tiende a asociar constantemente la figura femenina con el cuerpo y el placer: "Hagamos el amor y deja atrás esa inocencia" (*Sin contrato*), "Cuando chingan gritan todas por iguales" (*4 Babys*), "Sabe' manipularme bien con tu cadera" (*Chantaje*)[34]. Estos patrones contribuyen a crear una imagen de la mujer cosificada en un marco conceptual en el que el hombre es el agente y la mujer es paciente de todas las acciones (Urdaneta García, 2010). Además, el discurso se configura en un monólogo en el que el hombre describe a su mujer en su dimensión exclusivamente física (Pontrandolfo, 2020), es decir una mujer sexy, seductora y desinhibida (Gallucci, 2008).

Esta centralidad del deseo masculino condiciona completamente la manera en que se construyen las relaciones afectivas, dando lugar a una tensión constante entre amor y deseo. En las canciones analizadas se observa una ambigüedad que contrapone el lenguaje romántico con unas dinámicas firmemente problemáticas. Esta oposición se manifiesta sobre todo en *El perdedor*: "Mi único delito solo fue amarte"/ "Dile en su cara que aún por mí suspiras"[35]. En el discurso se marca una línea muy sutil entre el tema del amor y el de la posesión, caracterizado por posesivos y actitudes de control sobre la mujer ("Es que no aguanto las ganas de hacerte mía" de*Sin Contrato*). Otro eje fundamental de estos discursos es la falta de compromiso para unas relaciones basadas únicamente en el deseo inmediato y en la negación de cualquier vínculo afectivo, como se puede deducir también del título de *Sin Contrato*, reforzando una visión instrumental de la mujer y de la relación misma (Urdaneta García, 2010).

[32] *4 Babys* (Maluma) en https://youtu.be/OXq-JP8w5H4?si=v0wCWD9JcGPrXVX8 (09/06/2026).
[33] *Sin Contrato* (Maluma) en https://youtu.be/9xByMBYDRmY?si=x8LzyZtDFShj3hcY (09/06/2026).
[34] *Chantaje* (Maluma) en https://youtu.be/6Mgqbai3fKo?si=f7zEuMlfqqaRwtnn (09/06/2026).
[35] *El Perdedor* (Maluma) en https://youtu.be/PJniSb91tvo?si=kx79VzpPVbQYaQQM (09/06/2026).

Frente a estos patrones dominantes, resulta particularmente relevante el caso de *HP*, donde la figura femenina asume una connotación diferente. En la canción el tema más significativo es la emancipación, ya que la mujer es activa, no se subordina al deseo masculino y aparece más desvinculada de la lógica de dependencia emocional que caracteriza otros textos del corpus ("Ella no está buscando novio, quiere salir a joder")[36]. Además, se marca una reacción a la toxicidad que se configura en el trato distintivo de la mujer a lo largo del discurso (Quiere olvidarse de ese bobo porque el cabrón le fue infiel). En este caso, se observa un desplazamiento del punto de vista discursivo que adopta una perspectiva que valida la experiencia y las decisiones de la mujer, en línea con estudios que destacan la emergencia de nuevas formas de representación femenina en el reguetón (Martínez Noriega, 2013). No obstante, cabe destacar que *HP* contiene elementos distintivos con respecto a las otras canciones del corpus, pero no se configura necesariamente como una ruptura estructural de los temas tradicionales. Se puede considerar más bien como un caso aislado que no modifica de manera significativa la lógica observada a lo largo del discurso musical. De esta manera se confirma la presencia de tensiones y contradicciones en el estilo, donde al mismo tiempo conviven patrones tradicionales y elementos de empoderamiento femenino (Fernández, 2021).

4.2.2 – La representación de la figura femenina a través del uso de sustantivos y adjetivos

Para este análisis se ha realizado un listado de lexemas que se refieren a la mujer a lo largo del corpus y se han colocado en tres categorías semánticas principales. La categoría que predomina es el léxico afectivo y posesivo, con lexemas como "baby", "mami", "mi señora" o "bebé". Este tipo de unidades léxicas construyen una visión de la figura femenina basada en la relación interpersonal, y desvinculada de su individualidad como sujeto autónomo; el uso recurrente de diminutivos y apelativos como "baby" o "bebé" puede contribuir a una infantilización del sujeto femenino, reforzando la idea del control masculino y del subordinamiento de las mujeres a su voluntad en un estatus de dependencia emocional (Monedero Morales *et al.*, 2025). Además, la presencia de posesivos como en el caso de "mi señora" fortalece una lógica de apropiación simbólica, donde la mujer se define en función de su conexión con el hombre.

En segundo lugar, se destaca la categoría de valoración moral de la mujer, es decir, se le da un juicio comportamental a través de lexemas como "loca", "mala", "psycho" o "chimbita"[37]. Esta categorización se configura como una oposición entre mujer buena o mala, según su actitud hacia el hombre, reforzando la ideología de la apropiación simbólica y situando a la mujer dentro de un marco normativo basado en la aceptación o el rechazo masculino (Pontrandolfo, 2020). En relación

[36] *HP* (Maluma) en https://youtu.be/iMEhjsiHbwM?si=FWPKuUk4rYNdtHLJ (09/06/2026).
[37] En la jerga colombiana se usa para describir a una mujer atractiva.

con la categoría precedente, se marca una cantidad significativa de grupos semánticos que se refieren al estatus social femenino, como “soltera”, “casada” o “sola”. Estos lexemas toman una dimensión social, puesto que tienden a reducir la mujer a una simple condición, y la feminidad es interpretada como una posición en la dinámica relacional.

4.2.3 – Los pronombres como indicadores de relaciones de posesión

Con la finalidad de entender el papel de los pronombres, se ha realizado un listado de las veces en que se utilizan formas pronominales como “mía”, “mi” o construcciones verbales como “dame”, suelen poner de manifiesto una estructura relacional marcadamente asimétrica, en la que el sujeto masculino asume el rol de agente discursivo, mientras que la figura femenina aparece como la destinataria de la acción definida a través de la relación con el hombre. A partir de los datos identificados, es posible clasificar distintas funciones discursivas en el uso de los pronombres, como las formas posesivas. En canciones como *Sin Contrato* o *Felices los 4* destaca un empleo significativo de dichas formas (“mi señora”, “hacerte mía”), lo que supone una aparente relación afectiva con la mujer. Cabe destacar que en realidad estas estructuras pueden interpretarse como una apropiación simbólica, donde la agencia femenina aparece limitada (Pontrandolfo, 2020). Muchos de los objetos de posesión se relacionan al ámbito físico, por ejemplo “cuerpo” o “boca”, lo que confirma la dimensión predominantemente física y la cosificación a la que la mujer es expuesta.

La estructura gramatical que aparece más frecuentemente en las canciones analizadas es la de pronombres objeto + verbos, que incluye también la forma infinitivo + pronombre reflexivo : “Te miro/ te toco” (*Sin Contrato*), “me tientas” (*Chantaje*), “te quedas/ te vas” (*Felices los 4*). Entre los modos más interesantes, destacan el infinitivo y el imperativo. En línea general, los verbos en imperativo y en infinitivo cumplen acciones similares en términos de direccionalidad de la acción, con la única excepción de que los imperativos suelen referirse a una obligación, como “dame”, “dime” o “muévelo”. Estas pautas verbales contribuyen a la creación de una imagen cosificada de la mujer, donde el denominador común es el placer físico del hombre (Urdaneta García 2010), contribuyendo a crear una asimetría de roles.

Otro concepto interesante es el uso recurrente del verbo “decir”, usado a menudo para una búsqueda de respuestas y confirmaciones por parte del hombre, como en el caso de *El Perdedor* (“dime que me amas”/ “dile en su cara que aún por mi suspiras”) y *Sin Contrato* (“dime si tú quieres andar conmigo”) (Pontrandolfo, 2020). Estas dinámicas discursivas hacen hincapié en la ausencia de reciprocidad en la construcción de la interacción entre los interlocutores; destaca un empleo significativo de la direccionalidad yo-tú y una escasa presencia de “nosotros”, por lo tanto se refuerza la idea de una relación no recíproca y desigual en términos de agencia. En el caso de

Cuatro Babys la figura femenina ni siquiera aparece como interlocutora directa, sino como objeto de discurso tratado en tercera persona, implicando una ulterior reducción de su participación discursiva.

4.2.4 – Estrategias discursivas

A partir de los elementos estudiados, es posible identificar algunas de las estrategias discursivas que suelen ser frecuentes en el análisis del corpus. Una de estas es la invisibilización de la figura femenina, concepto analizado por Castellanos (2010) que se refiere al fenómeno del androcentrismo. Este tema es muy notable en el discurso del reguetón y aún más en las canciones de Maluma, puesto que tiende a excluir a la mujer de la participación vocal en las canciones. Al mismo tiempo, la mujer viene involucrada en el discurso puesto que realmente se está hablando de ella, reforzando la idea de la mujer como complemento de pareja antepuesta por una figura masculina (Piñón Lora *et al.*, 2020). De esta forma, estos temas musicales incluyen a las mujeres en su discurso de una forma necesaria y protagonista, pero siempre al margen de los ideales e intereses de los hombres. El hombre suele tener el poder de juzgar la vida de la mujer, recayendo en un estado de desigualdad.

Como ya se ha mencionado anteriormente, en las canciones analizadas, el artista suele emplear palabras imperativas que articulan una orden hacia la mujer, confirmando la centralidad del tema de la posesión y pertenencia en el discurso. Estas dinámicas se ven reforzadas también a través del uso de recursos retóricos. Destacan unas similitudes en *El Perdedor* “sabes que no hay nadie como yo” y en *Cuatro babys* “Yo nunca fallo como el 24”. Frases como estas pueden contribuir a una estrategia de autopresentación del sujeto masculino, que se posiciona como figura superior o insustituible, estableciendo implícitamente una relación jerárquica con la mujer, como afirmado en el estudio de Pontrandolfo (2020). Estas últimas pueden también interpretarse como hipérboles, ya que el cantante utiliza afirmaciones desmesuradas para enfatizar su idea; en estos casos, afirmar categóricamente que no existe “nadie” igual es una exageración enfática para resaltar su valor.

Una figura retórica aún más interesante está presente en *El Perdedor* y en *Chantaje*, es decir, la metáfora respectivamente en “mi único delito solo fue amarte” y “es una guerra de toma y dame”. En este marco conceptual el amor es comparado a un conflicto en una dinámica de conquista y dominio; el artista equipara una relación amorosa con una guerra y el acto de amar con un delito, exacerbando una idea de legitimación de la actitud masculina y una neutralización de la responsabilidad. De esta manera se refuerza un patrón relacional asimétrico que no es negociable y ni equilibrado, que puede contribuir a presentar una dinámica ajena e inevitable a la voluntad de los sujetos en línea con los estudios de Van Dijk (1997).

Más allá de las estrategias discursivas analizadas, cabe destacar que se marca un aspecto significativamente utilizado: el recurso sistemático a la repetición. Muchos de los elementos analizados previamente –el modo imperativo, diminutivos o los posesivos– se utilizan varias veces a lo largo de las canciones, como en el caso de "baby" que aparece un total de seis veces en *Sin Contrato* o los 17 imperativos empleados en *El Perdedor*. Esta tendencia a la repetición es un signo característico del género musical en su significado más amplio, ya que los estribillos de muchas canciones reguetón suelen repetir una palabra o un simple sonido. En el caso de Maluma, la repetición suele ser empleada por lo que concierne las palabras que se refieren a la mujer (baby o mami), los imperativos (dime, dile, dame) y los temas tratados en las canciones, es decir el amor, las relaciones sexuales, el cuerpo y el deseo. En primer lugar, estos factores combinados pueden resultar en una limitación del repertorio semántico, ya que los mismos temas aparecen de forma constante en las canciones, según unos estudios que señalan la centralidad de estos campos en el reguetón (Ramírez Noreña, 2010); en segundo lugar la repetición puede contribuir a fijar determinados contenidos y representaciones en el discurso, haciéndolos más reconocibles y asimilables. En línea con lo señalado por Sans (2017) sobre la función discursiva de los elementos formales en la música popular, la reiteración de estos elementos favorece un proceso de naturalización, en el que los estereotipos de género y las relaciones de poder asimétricas se presentan como habituales.

En esta misma línea, resulta significativo el uso del léxico corporal: en lugar de construirse como un sujeto unitario, la mujer aparece frecuentemente representada mediante partes aisladas como "cuerpo", "boca" o "piel", resultando en una fragmentación de su cuerpo. Esta selección léxica puede contribuir a una despersonalización, en la que la mujer se reduce a elementos corporales específicos. De este modo, el discurso la presenta como un conjunto de atributos fragmentados orientados al deseo masculino (Urdaneta García ,2010).

A partir del análisis, es posible afirmar que el corpus de Maluma construye una representación de la mujer basada en una marcada asimetría de roles, donde el sujeto masculino ocupa una posición central como agente discursivo, mientras que la figura femenina aparece principalmente como objeto de deseo y destinataria de la acción. Sus letras pueden contribuir a la difusión de estereotipos que son fruto de una visión binaria del género (Pontrandolfo 2020). Las distintas estrategias analizadas configuran un patrón coherente de feminidad caracterizado por la centralidad del cuerpo y la limitación de *agency*. En este sentido, la mujer viene representada fundamentalmente en su dimensión física y sexual, lo que contribuye a reforzar un proceso de cosificación y naturalización de los estereotipos patriarcales (De Toro, 2011). En esta línea, el análisis sugiere la presencia de un discurso marcado por formas de sexismo estructural, en las que la

cosificación y la desigual distribución de la agencia se convierten en elementos centrales de la construcción narrativa. En efecto, no se observa en el corpus una presencia significativa de recursos lingüísticos orientados a la desvalorización explícita o al rechazo directo de la figura femenina; más bien las dinámicas identificadas parecen inscribirse en patrones discursivos normalizados dentro del género, donde la desigualdad se reproduce de manera implícita. Resulta necesario especificar que estas representaciones forman parte de un marco cultural más amplio y que no necesariamente responden a una intención individual de expresar misoginia.

A partir de estos resultados, se plantea la necesidad de analizar si estas formas de representación responden a patrones generalizados dentro del género o si existen propuestas que cuestionan o reformulan estas dinámicas. En este marco, el estudio de Rosalía se presenta como un caso relevante para examinar posibles reconfiguraciones del papel de la mujer en el discurso musical contemporáneo.

4.3 – Rosalía: reapropiación lingüística y performatividad de lo femenino

Para este epígrafe se ha seleccionado la figura de Rosalía por su relevancia en el contexto musical a nivel internacional. En los últimos años se ha asistido a un ascenso significativo de la cantante, "desafiando los cánones establecidos para mezclar sin pudor diferentes estilos, hasta consolidarse como un auténtico fenómeno de masas" (Baixauli *et al.*, 2019). Sin embargo, la obra de Rosalía ha generado tanto admiración como polémica, ya que la artista tiende a apropiarse de tradiciones consolidadas –como el flamenco o el folclore– y las redefine a partir de matices más modernos.

Esta elección responde a una doble motivación: en primer lugar, su trayectoria artística representa un contrapunto relevante respecto al marco teórico desarrollado en el epígrafe 4.2. Este último, de hecho, se puede definir como el emblema de la masculinidad dominante que ejerce un control patriarcal a través de su discurso; Rosalía, por otro lado, propone una redefinición de los roles de género y una subjetividad femenina autónoma. En segundo lugar, su obra reviste especial interés desde el punto de vista lingüístico , dado que la artista desarrolla un proceso de de hibridación entre flamenco, música urbana y reguetón que se refleja también en sus elecciones léxicas, en la construcción del yo lírico y en el uso de recursos retóricos y discursivos.

En este sentido, el análisis del corpus de Rosalía es particularmente relevante para el objetivo de esta investigación, que intenta reflejar cómo el lenguaje puede establecer y normalizar estereotipos, y al mismo tiempo representar un poderoso instrumento de empoderamiento femenino. Este estudio se basa en un corpus seleccionado de seis canciones de los dos álbumes principales, *El Mal Querer*

(2018) y *Motomami* (2022): *Malamente (Cap.1: Augurio)* (2018), *Pienso en tu mirá (Cap.3: Celos)* (2018), *A ningún hombre (Cap.11: Poder)* (2018), *Saoko* (2022), *La Fama* (2022) y *Bizcochito* (2022). Se han seleccionado estas canciones por su relevancia en la construcción discursiva de la identidad femenina y en la representación de las relaciones de poder. El análisis se articulará en torno a los mismos ejes metodológicos utilizados en el epígrafe precedente: estudio del léxico y de los campos semánticos, la construcción del yo lírico femenino a través de sustantivos y adjetivos, el uso de pronombres como indicadores de agency y de relaciones de poder y, por último, las principales estrategias discursivas presentes en el corpus.

4.3.1 – Léxico y campos semánticos

A diferencia de Maluma, Rosalía apuesta por una atención particular a la percepción física y a la vulnerabilidad consciente. Un ejemplo clave es *Malamente*, donde el tema que prevalece es el presagio y el malestar con frases como: "ese cristalito roto, yo sentí como crujía" y "se ha puesto la noche rara"[38]. De hecho, la mujer en este caso percibe las señales de peligro aún antes de que estas se manifiesten, se prepara para enfrentarse a él y construye una subjetividad femenina que cuenta con consciencia corporal, un aspecto que Judith Butler (1990) relaciona con la performatividad del género como proceso activo. En este sentido el cuerpo no es expuesto al deseo de otros sujetos, y funciona como instrumento epistémico autónomo. Similarmente, en *Pienso en tu mirá* el sujeto femenino desempeña un papel activo y decisor, ya que es ella quien articula el deseo: "Cuando sales por la puerta pienso que no vuelves nunca, y si no te agarro fuerte siento que será mi culpa"[39].

Otro tema transversal es la protección y la *agency* simbólica, ya que en muchos discursos surgen unas estrategias lingüísticas a través de las cuales el sujeto se arma y se protege: "en la manita los aro' brillando, en mi piel los corale', me protejan, me salven, me iluminen, me guarden" (*Malamente*); la artista en esta frase hace referencia a las prácticas culturales del mundo gitano, y en particular a los amuletos que representan protección, configurándose como un gesto de autodefensa identitaria. En este sentido, Baixauli y González (2019) subrayan que Rosalía utiliza los elementos del folclore gitano como instrumento activo de construcción identitaria y de empoderamiento femenino. Sin embargo, esta primera señal de emancipación no puede configurarse como una ruptura drástica de los patrones tradicionales, pero representa una forma de resistencia que opera desde dentro de las estructuras de poder existentes, renegociándolas sin abandonarlas por completo, en línea con lo sostenido por Butler (1990).

[38] *Malamente* (Rosalía) en https://youtu.be/Rht7rBHuXW8?si=rTmsQgmJFBjGPx3B (09/06/2026).
[39] *Pienso en tu mirá* (Rosalía) en https://youtu.be/p_4coiRG_BI?si=zARsqR9IkRds9h3k (09/06/2026).

Esta resistencia simbólica se desarrolla a lo largo del corpus y se convierte en uno de los campos semánticos más predominantes. En los casos de *A ningún hombre* y *Bizcochito* el sujeto femenino toma la palabra de manera directa y pragmática, declarando su autonomía sin mediaciones simbólicas a diferencia de *Malamente*: "a ningún hombre consiento que dicte mi sentencia", "yo no soy ni voy a ser tu bizcochito" o "yo elegí mi la'o desde que nací". Cabe destacar que, también en este caso, la emancipación no debe considerarse como una fractura de los estereotipos patriarcales ya que es representada como una excepción. En el caso de *A ningún hombre* el concepto de *agency* llega solo después de 11 canciones de dolor y malestar, y de consecuencia no es un punto de partida. Por eso, la libertad femenina sigue siendo representada como una conquista que se puede realizar dentro de las estructuras de poder existentes, y no como una condición de vida básica y necesaria. Este concepto puede considerarse en línea con el estudio de Mosqueda Ramírez (2021), que afirma que empoderamiento y subordinación en la música urbana contemporánea pueden coexistir en recorridos contradictorios.

La dimensión de resistencia apenas descrita coexiste con otro campo semántico que aparece a lo largo del discurso, es decir el del sueño y de incertidumbre. En el caso de *Malamente*, la frase "sueño que estoy andando por un puente y que la acera, cuanto más quiero cruzarlo más se tambalea" funciona como una metáfora de una subjetividad femenina activa que es capaz de rendirse cuenta del peligro, y sin embargo no logra evitarlo por completo. El uso de la primera persona ("sueño", "quiero cruzarlo") confirma que la mujer es un sujeto activo incluso dentro del sueño, pero el propio contenido del sueño advierte que el progreso tiene su precio (Baixauli *et al.*, 2019).

Esta tensión entre resistencia y vulnerabilidad se articula también a través de un último campo semántico, la obsesión, que se desarrolla sobre todo en los casos de *Pienso en tu mirá* y *La Fama*. Sin embargo, el concepto de obsesión en este caso es completamente diferente con respecto a los patrones discursivos tradicionales del reguetón: "me da miedo cuando sales porque todos pueden ver los hoyuelitos que te salen", "cuando sales por la puerta pienso que no vuelves nunca, y si no te agarro fuerte siento que será mi culpa" (*Pienso en tu mirá*), "yo tenía mi bebe, era algo especial, pero me obsesioné con algo que a él le hacía mal", "no hay manera de que esta obsesión se me fuera"[40] (*La Fama*). En este último caso el objeto de obsesión no es ni siquiera una persona, sino una abstracción –la fama misma– lo que desplaza el discurso del plano relacional al plano identitario. De esta manera, el concepto de obsesión es autorreflexivo: el yo lírico enuncia su vulnerabilidad en primera persona, y la mujer misma observa y nombra su propio estado emocional. En el caso de *Pienso en tu mirá* resulta llamativo que Rosalía adopte también la voz del personaje

[40] *La Fama* (Rosalía) in https://youtu.be/e-CEd6xrRQc?si=MrO8TMCv2wDQBfpS (09/06/2026).

masculino. Como subrayan Baixauli y González (2019), el videoclip de la canción traduce visivamente esta dinámica, representando a Rosalía en un espacio cerrado que recuerda una prisión emotiva, con la figura masculina en el papel del carcelero. En este sentido Rosalía representa la violencia masculina desde el interior, desmontando su lógica a través de la propia actuación. De esta manera la estrategia discursiva se convierte en una reversión del punto de vista enunciativo que transforma la canción en una denuncia de la estructura del control masculino. Este mecanismo se encuentra en línea con Benzal Alía (2018), que afirma que el mismo discurso de la canción, sin la voz femenina que lo interpreta, podría parecer una descripción neutra de los celos, y sin embargo es la elección de Rosalía en aras de criticar de manera explícita el machismo.

4.3.2 – La construcción del yo lírico femenino: sustantivos y adjetivos utilizados

Para esta sección se ha analizado el corpus de Rosalía bajo el punto de vista de los sustantivos y adjetivos utilizados con respecto a la mujer se han detectado tres principales categorías en las que se pueden dividir los lexemas del corpus. En primer lugar destaca el cuerpo considerado como objeto de la mirada masculina. Los datos más significativos proceden de *Pienso en tu mirá*, donde fragmentan el cuerpo femenino en partes aisladas, como "hoyuelitos", "cabello", "cuello" y "labios". Este patrón se enlaza con los estereotipos discursivos tradicionales, donde la mujer es reducida a elementos físicos específicos orientados exclusivamente al deseo del hombre (Urdaneta García, 2010). Sin embargo, como explicado en el epígrafe anterior, en este caso la fragmentación no se produce por un sujeto masculino externo que objetiviza la mujer: la propia Rosalía asume esa voz masculina para exponerla y denunciarla desde dentro (Benzal Alía, 2018). De esta manera la lógica de *male gaze* se refleja en su estructura, pero al mismo tiempo se vacía de su función normativa y se transforma en un instrumento crítico. Resulta fundamental hacer hincapié en el adjetivo "fría", que con respecto a los patrones tradicionales machistas, sugiere distancia emocional, autonomía y rechazo del control masculino, lo que convierte el adjetivo en un marcador de resistencia implícita.

La segunda categoría que surge concierne a la identidad femenina fluida y autoatribuida, que se construye principalmente a través de las similitudes presentes en *Saoko*. Con respecto a los patrones discursivos tradicionales del reguetón, donde la mujer suele ser definida con sustantivos que la colocan en una posición de subordinación, en *Saoko* el sujeto femenino se autodefine a través de unas transformaciones continuas que nunca producen una identidad estable. Cabe destacar la expresión "yo soy muy mía" puesto que es profundamente significativa: la mujer se declara dueña de sí misma, revirtiendo la lógica posesiva que domina en el reguetón. Las similitudes de *Saoko* cubren campos semánticos significativamente diferentes, y se pueden agrupar en tres áreas: la

primera concierne la naturaleza con palabras como“mariposa”, “lluvia de estrellas”, “como una nuez”, “pavo real”. Con el uso de estas palabras confiere una imágen de ligereza, transformación y libertad de movimiento. La segunda está relacionada con la cultura pop y con la contemporaneidad cuando recurre a “Kim K cuando está blonde”, “el logo de Lego”, “tea white con tie-dye”, “makeup de drag queen”[41] donde las referencias al marco visivo contemporáneo construyen una identidad híbrida que no se ancla a ninguna tradición. La tercera área es el poder y la sexualidad “Sex siren”, “la cerilla al quemar” donde surge una dimensión sexual que es autoatribuida. De hecho, la mujer no es objeto de deseo, sino sujeto que reconoce y reivindica su propia capacidad seductora. El factor principal que surge del análisis es que ninguna de estas similitudes construye una identidad estable, puesto que la mujer encarna simultáneamente todos los elementos enumerados. Esta inestabilidad identitaria representa una estrategia discursiva precisa, que se alinea con el concepto butleriano de performatividad de género como proceso activo y reiterable (Butler, 1990): el sujeto femenino se constituye a través de actos continuos de redefinición. En la frase: "me contradigo, yo me transformo" puede leerse como una de las afirmaciones más alejadas de los patrones discursivos tradicionales del género urbano analizados en la literatura (Gallucci, 2008).

La tercera categoría también concierne la mujer como sujeto autónomo y resistente, y colecta los lexemas más explícitamente conectados al concepto de *empowerment* a lo largo del corpus. En *Malamente* el término “gitana” construye una pertenencia cultural y colectiva que constituye la base identitaria del sujeto femenino, y no sitúa la mujer en relación con el hombre. Como subraya Baixauli y González (2019), Rosalía utiliza los elementos del folclore gitano como instrumentos activos de construcción identitaria, transformando la pertenencia cultural en una forma de empoderamiento. En *Bizcochito* el adjetivo “dura” es objeto de una reapropiación semántica: en otros contextos del reguetón el término se asociaría a la disponibilidad sexual femenina, mientras que aquí adquiere el significado de fuerza y resistencia, configurándose como un ejemplo de reapropiación lingüística (Monedero Morales *et al.* (2025) en relación con las nuevas formas de subjetividad femenina en la música urbana contemporánea. El caso más sofisticado es el de *La fama*, donde la personificación de la fama como “mala amante”, “traicionera”, “celosa” revierte completamente la lógica tradicional: estos adjetivos, que en el reguetón mainstream suelen atribuirse a las mujeres para justificar actitudes de control y castigo masculino (Pontrandolfo, 2020), aquí son asignados a una abstracción (la fama misma), sustrayendo a la figura femenina de esa dinámica de juicio moral y transfiriendo la responsabilidad al sistema que la produce.

[41] *Saoko* (Rosalía) en https://youtu.be/6o7bCAZSxsg?si=N5D4z-WuDJqOnG8T (09/06/2026).

4.3.3 – El uso de pronombres como indicadores de *agency* y de relaciones de poder

En esta sección se han analizado los textos del corpus haciendo hincapié en el uso de los pronombres como indicadores de *agency* y de relaciones de poder. Resulta llamativo que en este corpus se marqueuna distribución pronominal significativamente diferente con respecto a los patrones tradicionales del reguetón, por lo tanto cabe dividir este análisis en categorías. La primera concierne a las construcciones reflexivas que se concentran principalmente en *Malamente*: "me protejan, me salven, me iluminen, me guarden". Estas estructuras verbales acompañadas de un pronombre reflexivo indican un sujeto que orienta la acción hacia sí mismo, marcando una lógica de autopreservación. En este caso, la mujer es promotora de una demanda de protección dirigida a fuerzas simbólicas –los amuletos del mundo gitano– que ella misma ha elegido como instrumentos de defensa. Baixauli y González (2019) recalcan que estos elementos del folclore gitano son funcionales ya que la mujer los convoca de manera activa, configurándose en un sujeto que ejercita *agency* también en una situación de vulnerabilidad. También la frase "no voy a perder ni un minuto en volver a pensarte" es significativa en este sentido, donde el pronombre "yo" implícito y la construcción perifrástica "voy" expresa una decisión autónoma e irreversible de la mujer.

La segunda categoría concierne a los pronombres como indicadores de control masculino, presentes sobre todo en *Pienso en tu mirá*. Como ya se ha señalado en los párrafos precedentes, en esta canción Rosalía toma vocalmente la perspectiva del personaje masculino, y los pronombres reflejan esta estructura: "te agarro, te vistes, te mojas los labios" construyen una direccionalidad de la acción que es dirigida a la mujer, reproduciendo así la estructura típica del reguetón tradicional (Urdaneta García, 2010). Sin embargo, esta reproducción es claramente intencional y crítica, y Rosalía encarna la voz masculina para exponerla y denunciarla desde el interior. Cabe destacar la frase "siento que será mi culpa", donde el pronombre "mi" atribuye la responsabilidad del comportamiento masculino a la mujer misma, un mecanismo discursivo típico de la violencia psicológica que en este caso se hace explícito y de consecuencia denunciado (Benzal Alía, 2018).

La tercera categoría se diferencia de manera profunda con respecto a la antecedente, ya que concierne al concepto de *agency* femenina autónoma, y se desarrolla principalmente en *A ningún hombre*, *Saoko* y *Bizcochito*. En el primer caso destaca "solo Dios puede juzgarme, solo a él debo obediencia"[42], que establece una jerarquía en que la mujer elude completamente la autoridad masculina, y el único poder que reconoce es el divino. Navarro (2021) señala que es precisamente a través de la ira y del rechazo de la autoridad masculina que el sujeto femenino en *El mal querer*

[42] *A ningún hombre* (Rosalía) en https://youtu.be/phrkADxA2uI?si=Sx_LwLOyiI9mVFzb (09/06/2026).

construye su propia autonomía. Un claro ejemplo es cuando Rosalía pronuncia "hasta que fuiste carcelero, yo era tuya compañero" con el pronombre posesivo y el verbo pasado indica una situación de subordinación que el sujeto ha logrado superar. Además, en la frase "voy a tatuarme en la piel tu inicial porque es la mía" el posesivo "mía" referido a la inicial del otro transforma un gesto aparentemente de dependencia (tatuarse el nombre de alguien) en un acto de reapropiación de identidad; en este sentido, Baixauli y González (2019) subrayan que *A ningún hombre* representa la declaración final de independencia del sujeto femenino después de once capítulos de malestar progresivo. En *Saoko* la estructura pronominal es caracterizada principalmente por el "yo" y por las construcciones reflexivas: "yo soy muy mía, yo me transformo, me contradigo". La ausencia casi total del "tú" y del "nosotros" en este caso es significativa: aquí el discurso se centra completamente en el sujeto femenino, que no se define en relación con el otro. En *Bizcochito* el pronombre "yo" implícito en "no soy ni vi'a ser tu bizcochito"[43] construye un rechazo neto y definitivo, y en la pregunta retórica "¿tú eres el que pimpea o te pimpean a tí?" revierte la posición de poder tradicional, poniendo en entredicho la identidad masculina.

La cuarta y última categoría está relacionada con los pronombres como indicadores de vulnerabilidad consciente, presentes principalmente en *La fama*. Aquí el "yo" femenino reconoce de manera explícita su propia obsesión: "Me obsesioné con algo que a él le hacía mal". El pronombre reflexivo "me" indica que la mujer es sujeto y objeto de la acción al mismo tiempo; es la mujer quien se ha dejado arrastrar, y lo reconoce sin negarlo. En esta construcción el sujeto femenino se toma la responsabilidad de su propio estado emocional, lo que paradójicamente refuerza su *agency* (Mosqueda Ramírez, 2021).

4.3.4 – Estrategias discursivas

A partir de los elementos analizados anteriormente, resulta posible identificar una serie de estrategias discursivas recurrentes en el corpus de Rosalía. La primera de estas es la repetición, que con respecto a lo que se puede observar en muchos discursos musicales urbanos, produce un efecto diferente: en lugar de cristalizar una identidad y fijar determinados contenidos, en este caso contribuye a enfatizar el movimiento y la transformación continua. En *Saoko* la estructura "me transformo" es repetida ocho veces a lo largo del texto musical, haciendo hincapié en la naturaleza fluida e irreductible a categorías fijas. Asimismo, en *A ningún hombre* la frase "de lo que me hiciste un día" se repite cuatro veces, produciendo un efecto de acumulación emocional por la experiencia pasada y transformando la repetición en un instrumento de denuncia. En *Malamente,* la reiteración de la palabra "malamente" al principio de la canción construye un efecto de premonición progresiva

[43] *Bizcochito* (Rosalía) en https://youtu.be/aG5C32aATKc?si=zb3tnzDm4BY5zrWl (09/06/2026).

coherente con el tema del presagio. En estos casos, la repetición desempeña un papel discursivo preciso, que produce significados que se acumulan en lugar de consolidarse (Sans, 2017).

Otro eje estratégico relevante en el corpus es el uso sistemático del lenguaje figurativo, y en particular las metáforas, que construyen representaciones del sujeto femenino y de sus relaciones de poder de manera significativa. En *Malamente* aparecen dos metáforas: "Ese cristalito roto yo sentí como crujía, antes de caerse al suelo ya sabía que se rompía[44]" y "sueño que estoy andando por un puente y que la acera, cuanto más quiero cruzarlo más se mueve y tambalea[45]". En el primer caso, se construye una imagen de fragilidad a través del cristal que se rompe, mientras que en la segunda metáfora, a través de la imagen del puente, se desarrolla la condición de un sujeto que desea progresar y que no logra hacerlo. En *Saoko* las metáforas y las similitudes –"una mariposa", "la cerilla al quemar", "como sex siren", "como un pavo real", "el logo de LEGO", "la calle en Navidad"– elaboran una identidad a través de campos semánticos completamente diferentes, como la naturaleza, la cultura pop, la sexualidad, el cotidiano. Esta heterogeneidad produce una multiplicidad de significados, en línea con el concepto de performatividad del género como proceso reiterable (Butler, 1990). En *La fama*, la personificación de la fama como "mala amante", "traicionera" y "celosa" representa un ejemplo de abstracción, en lugar de atribuir estas características a la figura femenina como se realiza frecuentemente en la música urbana (Pontrandolfo, 2020). Este tipo de lenguaje figurativo constituye una forma de deconstrucción implícita de los estereotipos de género, que sustrae a la mujer al sistema de juicio moral.

Sin embargo, una de las estrategias más sistemáticas es la reversión de los roles de género. En *Pienso en tu mirá* Rosalía toma la perspectiva del personaje masculino –"te agarro", "te vistes", "te mojas los labios"– para denunciar desde el interior (Benzal Alía, 2018). En *A ningún hombre* la reversión se manifiesta de manera más explícita y declarativa: el sujeto femenino niega directamente la autoridad masculina –"A ningún hombre consiento que dicte mi sentencia"– transformando completamente la estructura jerárquica típica del discurso tradicional de género (Baixauli *et al.*, 2019). En *Bizcochito*, en definitiva, la pregunta retórica "¿tú eres el que pimpea o te pimpean a ti?" revierte completamente la posición de poder tradicionalmente atribuida al hombre, poniendo en tela de juicio su misma identidad de género (Díaz Fernández, 2021). Como observan Monedero Morales *et al.* (2025), estas formas de reversión contribuyen a replantear los términos mismos del discurso de género.

[44] *Malamente* (Rosalía) en https://youtu.be/Rht7rBHuXW8?si=rTmsQgmJFBjGPx3B (09/06/2026).
[45] *Ibidem.*

La última estrategia discursiva del corpus concierne a la dimensión firmemente lingüística, es decir el recurso al bricolaje lexical que mezcla registros diferentes. En las canciones de Rosalía conviven elementos del lenguaje gitano, presentes sobre todo en *Malamente* con la misma palabra "Malamente", que se usa para indicar un presagio negativo en el dialecto gitano, o los "corales" que son los amuletos gitanos, construcciones del español coloquial con apócopes típicos del lenguaje oral ("ere'", "vi'a ser"), anglicismos de la cultura pop contemporánea ("sex siren", "tie-dye", "makeup de drag queen") y referencias a iconos globales del mundo mediático ("Kim K cuando está blonde", "el logo de LEGO"). Como afirman Baixauli y González (2019), Rosalía a través de sus elecciones lexicales construye una identidad perteneciente a todas las tradiciones mencionadas al mismo tiempo. En este sentido, el bricolaje lingüístico se convierte en una forma de resistencia a las categorías fijas de identidad, y el concepto puede relacionarse con la noción de identidad fluida analizada en el estudio de los sustantivos.

A partir del análisis realizado, el corpus de Rosalía puede definirse como un espacio discursivo caracterizado por la coexistencia de estrategias de resistencia y elementos de continuidad con respecto a las estructuras tradicionales de género. En este marco, la comparación con el corpus de Maluma permitirá identificar en qué medida estas dinámicas representan una ruptura o una renegociación de los patrones discursivos del reguetón contemporáneo.

CAPÍTULO 5 – *Análisis comparativo de los casos*

En los capítulos precedentes se han analizado de forma separada los casos de estudio seleccionados. En el caso de Maluma, se marca un discurso caracterizado por una asimetría de roles, en el que el sujeto masculino ocupa una posición central como agente discursivo y la figura femenina es objeto de deseo. En el caso de Rosalía, por el contrario, se ha observado que la subjetividad femenina está en continua redefinición, y a través de unas estrategias lingüísticas específicas se ponen en entredicho los patrones tradicionales del género, aunque opere dentro de la misma estructura. El presente capítulo se propone establecer un diálogo entre los dos casos y detectar los elementos de continuidad y de ruptura.

5.1 – Diferencias en la construcción del yo lírico

El análisis comparativo de los casos pone en evidencia una diferencia estructural en la construcción del yo lírico. En el caso de Maluma, el sujeto enunciador es en la mayoría de los casos masculino y se convierte en agente central del discurso, mientras que la mujer resulta ser una destinataria pasiva. Esta asimetría se advierte sobre todo en el uso de los pronombres analizados en el capítulo precedente, donde la direccionalidad yo-tú refuerza una relación que no es mutua entre los interlocutores (Pontrandolfo, 2020). En el corpus de Rosalía, por el contrario, el yo lírico es femenino y autónomo, y no se construye en relación con una figura masculina exterior.

Sin embargo, esta oposición está marcada por unas contradicciones y no se puede interpretar de manera homogénea; en Maluma, el caso de *HP* representa una excepción significativa dentro de un repertorio marcado por patrones tradicionales. En esta canción la figura femenina desempeña un papel activo y desvinculado de la lógica de dependencia emocional que caracteriza la mayoría del corpus del artista; en efecto, este concepto se relaciona con la teoría de Fernández (2021), según la cual en el reguetón conviven valores contradictorios. Aun así, cabe destacar que, como se ha subrayado en el capítulo precedente, esta ruptura no representa una modificación estructural a la lógica dominante del discurso: más bien se configura en un caso aislado que convive con las ideas tradicionales, y no las pone en entredicho. Asimismo, en el corpus de Rosalía el caso de *Pienso en tu mirá* introduce una complejidad similar pero de naturaleza opuesta, ya que aquí el yo lírico adopta la voz masculina para reproducir las dinámicas de control y denunciarlas (Benzal Alía, 2018). A raíz de estas consideraciones, resulta posible afirmar que, con respecto a *HP*, la adopción de la voz masculina representa una estrategia de empoderamiento femenino en lugar de una concesión al discurso dominante.

Lo que más destaca de esta comparación es que, en ambos casos, la construcción del yo lírico no es homogénea. Tanto en Maluma como en Rosalía se marca una dominancia de patrones, que sin embargo está atravesada por tensiones internas, aunque de manera limitada. La diferencia sustancial reside justamente en la dirección de estas contradicciones: en Maluma las excepciones no transforman la lógica dominante, mientras que en Rosalía las tensiones forman parte de una estrategia discursiva consciente orientada a la redefinición de los roles de género. Esta teoría puede verse en línea con el concepto de empoderamiento y subordinación que conviven en un recorrido contradictorio (Mosqueda Ramírez, 2021).

5.2 – Representación del deseo y de la relación con el otro

En los dos casos analizados, la representación del deseo representa uno de los ejes de mayor divergencia. En el caso de Maluma, el deseo es estructuralmente unidireccional: surge en el hombre y se dirige hacia la mujer. Como destacado en el análisis lexical del capítulo precedente, esta dinámica se refleja en el uso recurrente de los posesivos e imperativos – "hacerte mía", "dame ese cuerpito" – que crean una relación en que el deseo masculino se transforma de manera implícita en control sobre la mujer. De esta manera, la figura femenina existe principalmente en función del sujeto enunciador, tomando una dimensión instrumental (Pontrandolfo, 2020).

En el caso de Rosalía, por el contrario, el deseo es auto atribuido y fluido. En *Saoko* la mujer se reconoce como sujeto de su propio deseo a través de la autodefinición – "*sex siren*", "yo soy muy mía" – sin tener en cuenta al hombre, en línea con el concepto de performatividad del género (Butler, 1990). En *La fama* el deseo se desplaza hacia una abstracción, saliendo de la lógica relacional hombre-mujer; esta operación desempeña un papel clave con respecto a la pregunta de investigación, ya que sustrae a la figura femenina del sistema de representación tradicional del reguetón sin negar la complejidad emocional del sujeto.

Sin embargo, también en este caso surgen unas tensiones que complican la interpretación del tema. En *El Perdedor* de Maluma se introduce una dimensión sentimental y romántica que se desprende parcialmente de la lógica del deseo instrumentalizado y sexualizado, aun conservando dinámicas de posesión. En *Pienso en tu mirá* de Rosalía, se expresa el deseo como estructura de control masculino, aun criticando el sistema desde el interior. En ambos casos, las excepciones no subvierten la lógica dominante de los artistas, sino que confirman que la representación del deseo nunca es monolítica.

El punto divergente más significativo reside en el papel del cuerpo: en Maluma aparece fragmentado y orientado al placer masculino, frecuentemente reducido a partes aisladas como "cuerpo", "boca" o "piel" (Urdaneta García, 2010); en cambio, en el caso de Rosalía, el cuerpo es un instrumento de autodefinición y *agency*, como se observa en el análisis de *Saoko* y *Malamente*.

5.3 – Estrategias lingüísticas: repetición, metáforas, campos semánticos

Entre los elementos más relevantes surgidos en el análisis comparativo, destacan las estrategias lingüísticas: ambos cantantes utilizan las mismas estrategias, pero las emplean con finalidades discursivas radicalmente opuestas. Una de estas es la repetición de palabras, que es el ejemplo más emblemático; en Maluma la reiteración de términos como "baby" o "mami" contribuye a fijar unas representaciones estables de la mujer como destinataria pasiva del deseo masculino, haciendo estas estructuras más familiares y difícilmente problematizables (Sans, 2017). En Rosalía, por el contrario, la repetición produce un efecto de acúmulo y desestabilización: "me transformo", repetido muchas veces en *Saoko*, subraya la naturaleza fluida de la mujer, y "de lo que me hiciste un día" en *A ningún hombre* transforma la repetición en un acto de denuncia.

Una dinámica similar se puede observar en el empleo de las metáforas. En Maluma se construyen unas relaciones de posesión y conflicto – "es una guerra de toma y dame" en *Chantaje*, "mi único delito fue amarte" en *El Perdedor* – transformando la relación en un espacio de dominación y legitimando implícitamente las dinámicas asimétricas de poder (Van Dijk, 1997). En Rosalía, por el contrario, las metáforas desempeñan un papel opuesto: el puente de *Malamente* construye una subjetividad femenina consciente del peligro pero que al mismo tiempo no es pasiva; las similitudes heterogéneas de *Saoko* producen una identidad múltiple que no se reduce a ninguna categoría estable. De la misma manera, la personificación de la fama en la canción homónima sustrae a la figura femenina del sistema de juicio moral típico del reguetón (Pontrandolfo, 2020).

Por último, en lo que concierne a los campos semánticos, la divergencia entre los dos artistas es neta: en Maluma dominan el cuerpo femenino fragmentado, la posesión y el deseo masculino, con un léxico significativamente limitado y recurrente que contribuye a la naturalización de los estereotipos de género (Urdaneta García, 2010). Por otro lado, en Rosalía los campos semánticos que prevalecen conciernen a la transformación, la autonomía de la mujer y la hibridación cultural, contribuyendo a la creación de un discurso en el que la figura femenina es definida a través de una multiplicidad de referencias culturales e identitarias (Butler, 1990).

5.4 – ¿Reproducción, resignificación o negociación del discurso hegemónico?

La confrontación entre los dos corpus pone de manifiesto que los mismos instrumentos discursivos pueden implementarse en direcciones opuestas. Asimismo, en ambos casos, el lenguaje musical puede definirse como un espacio activo de producción de significados en el que las estructuras de poder se negocian continuamente (Van Dijk, 1997).

En particular, en el caso de Maluma, el corpus es un ejemplo de reproducción del discurso hegemónico patriarcal. Las estrategias lingüísticas analizadas – la fragmentación del cuerpo femenino, el uso de imperativos, la distribución asimétrica de los pronombres, la reiteración de campos semánticos relacionados con la posesión y el deseo masculino – contribuyen a normalizar representaciones tradicionales. En este sentido, el corpus se inserta completamente en la lógica de *male gaze* teorizada por Marshall (2008), en la que la figura femenina es representada como un objeto destinado a la mirada masculina y privada de una subjetividad autónoma. Como analizado en el capítulo precedente, la presencia de *HP* como caso aislado no modifica esta lógica dominante: confirma que las excepciones pueden coexistir con los patrones tradicionales sin subvertirlos estructuralmente (Fernández, 2021).

En cambio, en el caso de Rosalía, el corpus no representa una ruptura de las estructuras discursivas tradicionales, sino que se resignifican desde el interior. El sujeto femenino actúa en las mismas estructuras del reguetón, con campos semánticos relacionados con el cuerpo, el deseo y la relación con el otro, pero las dirige hacia estrategias discursivas conscientes – la reversión de roles, el bricolaje lexical y el lenguaje figurativo. También en este caso el *male gaze* es implementado de manera crítica, y transforma un instrumento tradicional de objetivación en un acto de resistencia discursiva (Butler, 1990).

En este sentido, el análisis comparativo ha demostrado que ambas posibilidades – la ruptura de los esquemas tradicionales y la existencia de estereotipos – pueden coexistir en el mismo género musical, y la diferencia no reside en las herramientas lingüísticas empleadas (que en muchos casos son idénticas), sino en la orientación ideológica con la que se emplean. De esta manera, la contestación a la pregunta de investigación no puede ser binaria; el lenguaje musical representa un espacio discursivo en el que estas dinámicas pueden confrontarse de manera continua, y no puede considerarse exclusivamente ni exclusivamente como un instrumento de opresión ni de liberación, confirmando que el significado no preexiste al discurso, sino que se produce en él (Foucault, 1966).

Además, cabe destacar que los resultados deben leerse de manera contextualizada en el marco cultural e industrial al que los dos artistas pertenecen. Como ya analizado en los capítulos anteriores, la industria musical resulta estructuralmente atravesada por dinámicas de poder que tienden a privilegiar patrones masculinos dominantes y a vincular a las artistas a lógicas de mercado que no siempre son compatibles con una plena autonomía expresiva (Nyman, 2023). En este sentido, el hecho de que la resignificación de Rosalía quede parcial y caracterizada por tensiones internas refleja un sistema amplio que condiciona las posibilidades de representación femenina, también con los intentos de subvertirlo.

Asimismo, resulta llamativo el impacto que estas representaciones pueden tener en el público. Como se ha subrayado en el segundo capítulo, una exposición elevada de los jóvenes a la música hace los discursos unos vectores extremadamente poderosos de patrones culturales y relacionales, y la diferencia entre un texto que normaliza los estereotipos de género y uno que los pone en entredicho toma una relevancia que va más allá de la dimensión lingüística. De ahí que un corpus como el de Maluma, en el que las dinámicas asimétricas de poder se presentan como naturales e inevitables, puede contribuir a legitimar patrones relacionales problemáticos en un público joven (Hormigos-Ruiz *et al.*, 2018). Por el contrario, un corpus como el de Rosalía, en el que el sujeto femenino se autodefine fuera de la lógica de control masculino, brinda espacios alternativos de identificación, demostrando que en el mismo género musical coexisten estereotipos y redefinición de roles. Sin embargo, como demuestra el análisis, esta capacidad de redefinición queda condicionada por las estructuras discursivas e industriales dominantes en este contexto, y por ende la transformación del lenguaje musical no puede representarse separada de una transformación más profunda del marco cultural.

En definitiva, los resultados del análisis comparativo confirman que el estudio lingüístico de los textos musicales representa una herramienta interpretativa relevante para entender las dinámicas de género en la cultura contemporánea. Asimismo, la complejidad y la contradicción que caracterizan ambos corpus reflejan los conflictos más amplios de la sociedad en la que son producidos, y sugieren que ni Maluma ni Rosalía pueden interpretarse de manera uniforme, sino como expresiones de un escenario cultural en continua negociación.

Conclusioni e prospettive future

La presente ricerca ha dimostrato come, nel contesto della musica urbana ispanofona, il linguaggio musicale possa riprodurre allo stesso tempo valori profondamente differenti: da una parte, la reiterazione di ideali patriarcali; dall'altra, una rinegoziazione del valore della figura femminile, che propone come principio il suo *empowerment* attraverso determinate strategie discorsive. Risulta significativo, in tal senso, il coordinamento strutturale di tali valori all'interno di trasformazioni culturali nettamente più ampie nelle rappresentazioni di genere nella musica contemporanea; a questo proposito, è importante sottolineare la presenza di alcuni cambiamenti in questo contesto, come la progressiva messa in discussione dell'iper-mascolinità tradizionale ed il passaggio da un genere quasi esclusivamente dominato da voci maschili a una crescente presenza di artiste donne che rivendicano spazio e *agency*. A livello globale, inoltre, la crescita dei movimenti femministi ha influenzato significativamente la produzione musicale, rendendo l'*empowerment* femminile un tema sempre più presente nella musica urbana e, più precisamente, nel genere *reggaetón*. Nel complesso, i risultati del presente elaborato si inseriscono in un momento storico in cui la rappresentazione di genere nella cultura popolare è oggetto di una negoziazione sociale molto più ampia, in cui vi è un crescente dibattito pubblico riguardante la violenza di genere e la sua normalizzazione nei media.

Questi risultati sono emersi attraverso un'attenta analisi linguistica dei due casi studio, Maluma e Rosalía, scelti in base alla loro accuratezza nella presente indagine comparativa: da un lato, un artista che nelle sue canzoni tende a riproporre modelli e valori patriarcali, ponendo la donna in una posizione di subordinazione rispetto alla figura maschile; dall'altro, un'artista che propone una ridefinizione dei ruoli di genere e una soggettività femminile autonoma. Attraverso l'analisi di determinati elementi linguistici nei discorsi musicali dei due artisti selezionati, come pronomi, aggettivi o imperativi, emerge che le stesse strategie linguistiche vengono utilizzate in entrambi i casi studio, tuttavia producendo risultati completamente differenti. Nel caso di Maluma, difatti, gli imperativi vengono utilizzati in varie occasioni, creando una relazione in cui il desiderio maschile si trasforma implicitamente in controllo nei confronti della donna; nel caso di Rosalía, invece, gli stessi elementi vengono impiegati come atto di denuncia.

Il fatto che quest'ultima operi, tuttavia, nello stesso ambito musicale di Maluma, rappresenta di per sé la prima contraddizione della ricerca: essa, per affermare l'autonomia femminile e sovvertire i modelli patriarcali, è costretta a farlo attraverso un genere musicale che quegli stessi modelli li ha storicamente costruiti e perpetuati; in altre parole, l'intenzione dell'artista è quella di rovesciare il

sistema patriarcale pur operando in un contesto in cui tali valori sono strutturali. Ciò significa che, dato che Rosalía opera nel contesto del genere *reggaetón*, si trova in una posizione paradossale: per comunicare con questo determinato pubblico in questo contesto culturale, deve usare gli stessi strumenti linguistici e le stesse strutture discorsive che storicamente hanno oggettificato la donna, ma reindirizzandoli verso significati opposti.

Allo stesso modo, nel *corpus* di Maluma emergono contraddizioni anche se di natura opposta; i modelli dominanti del suo discorso sono infatti di natura sistematicamente patriarcale. Tuttavia, la presenza di *HP* introduce una crepa in questa coerenza: nel brano la figura femminile assume una posizione attiva e autonoma, in contraddizione con il *pattern* discorsivo che caratterizza tutto il resto della sua produzione. La realizzazione di un brano che va nella direzione opposta rispetto all'identità discorsiva dominante rimane tuttavia un caso isolato, che non modifica strutturalmente la logica del *corpus*. A partire da queste evidenze, appare chiaro che nello stesso genere coesistono strutture tradizionali e istanze di resistenza, a dimostrazione del fatto che la risposta alla domanda di ricerca non può essere binaria: il linguaggio musicale rappresenta uno spazio in cui vari orientamenti di idee si intersecano e si confrontano continuamente, talvolta anche in modo contraddittorio, e non rappresenta né uno strumento di oppressione né esclusivamente di liberazione.

Un ulteriore elemento emerso riguarda l'impatto che il linguaggio musicale può avere sul pubblico e la responsabilità dell'industria musicale nell'ambito: a causa degli algoritmi di raccomandazione, difatti, si amplifica l'esposizione ripetuta agli stessi contenuti, contribuendo a una normalizzazione di determinati valori. Risulta decisiva, in tal senso, la responsabilità dell'industria musicale nella promozione e diffusione di tali modelli relazionali, che sono capaci di condizionare gli ascoltatori e avere un impatto significativo sul pubblico. La questione, dunque, assume una rilevanza che va oltre il genere musicale in sé, ma riguarda anche le scelte specifiche che ogni artista compie all'interno di esso: nel caso di Maluma, il discorso musicale può contribuire alla creazione e alla legittimazione di dinamiche asimmetriche di potere, mentre nel caso di Rosalía si dimostra che la musica può diventare uno spazio di contestazione. La principale differenza che separa i due artisti, nonostante impieghino le stesse strategie discorsive, risiede nell'orientamento ideologico degli strumenti formali utilizzati; essi funzionano, dunque, in modo opposto poiché servono intenzioni discorsive diverse, a dimostrazione del fatto che il linguaggio non può essere neutro, ma sempre ideologicamente orientato.

Alla luce di queste considerazioni, il contesto musicale del *reggaetón* appare come uno spazio sempre più ibrido, in cui coesistono e si intrecciano logiche differenti di rappresentazione di genere; il presente elaborato si è proposto di dimostrare come il discorso possa legittimare e riprodurre relazioni di potere, diventando uno spazio attivo di produzione ideologica in cui gli stessi valori possono essere confermati o sovvertiti – confermando empiricamente, attraverso l'analisi dei testi selezionati, quanto sostenuto dalla teoria critica del discorso di Van Dijk (1997).

È doveroso, nonostante i risultati ottenuti, inserire tali evidenze in un quadro interpretativo definito da alcune criticità metodologiche; in primo luogo, la dimensione interpretativa si è limitata esclusivamente al livello testuale delle canzoni, escludendo altri criteri di valutazione come le performance, l'impatto visivo o musicale. Nel *reggaetón*, infatti, musica, testo e performance sono inscindibili per la loro correlazione nell'ambito delle rappresentazioni di genere. Ciò rappresenta un limite metodologico consapevole, in quanto tale scelta ha consentito una maggiore profondità analitica in linea con gli obiettivi della tesi; allo stesso tempo, l'estrema ibridazione del genere analizzato non consente una generalizzazione assoluta dei risultati ottenuti. Un ulteriore limite concerne la dimensione della ricezione, in quanto la presente ricerca non si è proposta di indagare in maniera diretta come il pubblico effettivamente percepisce e interpreta determinati contenuti; risulta dunque limitante non poter dare un risultato reale della misura in cui le dinamiche discorsive identificate producono gli effetti che la teoria suggerisce sugli ascoltatori.

È opportuno, inoltre, sottolineare come la ricerca si sia limitata a indagare su sei canzoni per artista; la scelta di concentrarsi su un numero sostenuto di brani è dovuta alla volontà di focalizzarsi su poche canzoni ma rappresentative, selezionate per la loro rilevanza rispetto agli obiettivi dell'analisi. Questa quantità può dunque costituire un campione rappresentativo ma non completamente esaustivo, che non permette generalizzazioni assolute sull'intera produzione dei due artisti né sull'intero genere. Un limite trasversale a tutta la ricerca riguarda, infine, la natura inevitabilmente interpretativa dell'approccio qualitativo adottato: l'analisi critica del discorso comporta un certo grado di soggettività nelle scelte interpretative, in quanto frammenti testuali diversi o prospettive teoriche alternative avrebbero potuto condurre a chiavi di lettura parzialmente differenti degli stessi testi. Le letture proposte non hanno infatti la pretesa di essere definitive, ma rappresentano una delle possibili interpretazioni del fenomeno, fondata sulle categorie teoriche esplicitate nel quadro metodologico.

Alla luce di quanto emerso dalla ricerca, le prospettive future di analisi potrebbero articolarsi su vari livelli. In primo luogo, su un analisi multimodale, dunque un tipo di studio che integri testo,

musica, performance e videoclip; questo consentirebbe una comprensione più completa delle dinamiche di genere nel *reggaetón*, resa necessaria dalle trasformazioni in atto del genere e nel più ampio scenario culturale in costante cambiamento. Allo stesso modo, lo studio della ricezione del pubblico sarebbe necessario per comprendere appieno l'impatto di determinate parole sugli ascoltatori; quest'analisi si concentrerebbe su un approccio metodologico misto, che dunque comprenderebbe anche una parte empirica attraverso interviste o questionari. Inoltre, data la loro rilevanza negli ultimi anni, cruciali in questo tipo di ricerca potrebbero essere le comunità digitali e i *social media*; essi consentirebbero di analizzare l'ambito di studio attraverso *community online*, commenti, piattaforme come *TikTok*, dove gli ascoltatori interagiscono attivamente con i contenuti musicali e contribuiscono a ridefinirne i significati. Sul piano dell'estensione della ricerca, un *corpus* più ampio consentirebbe di verificare se i *pattern* discorsivi identificati siano generalizzabili o specifici dei due casi studiati. Una prima significativa espansione potrebbe riguardare una quantità più estesa di brani analizzati dei due artisti; in secondo luogo, estendere l'analisi ad altri artisti della scena urbana ispanofona potrebbe risultare efficace per uno studio comparativo dei modelli discorsivi.

Un'ulteriore prospettiva di analisi potrebbe essere di tipo diacronico, che consentirebbe di analizzare l'evoluzione del linguaggio di genere nel *reggaetón* nel tempo confrontando produzioni più obsolete con altre più contemporanee. Studiare metodicamente questa dimensione consentirebbe di misurare se e quanto il discorso sia effettivamente cambiato, e di verificare se la progressiva trasformazione dei ruoli di genere osservata nel *corpus* contemporaneo rappresenti un elemento consolidato o piuttosto un fenomeno ancora frammentato e contraddittorio. L'ultimo suggerimento riguardante gli ambiti di sviluppo della ricerca potrebbe imperniarsi su un approccio comparativo interlinguistico; la ricerca si è concentrata perlopiù sul genere del *reggaetón*, ma come affermato nel primo capitolo, le rappresentazioni di genere fanno parte del linguaggio musicale come fenomeno a tutto tondo, e non solo nel contesto ispanofono. Confrontare, dunque, le dinamiche discorsive di genere nel *reggaetón* con quelle di altri generi musicali in altre lingue potrebbe conferire un'ulteriore prospettiva di ricerca, in modo da indagare se esistano o meno delle differenze nell'ambito a seconda del contesto di produzione musicale.

In definitiva, la ricerca pone l'attenzione su come, nel contesto musicale, ogni parola abbia un significato profondo: essa può infatti portare a un determinato orientamento ideologico, a una visione del mondo e a una data rappresentazione delle relazioni umane, anche attraverso le strategie discorsive più sottili, che sono comunque capaci di costruire o sovvertire gerarchie di potere. La musica, in questo senso, è uno spazio di negoziazione, un luogo vivo in cui i significati vengono

continuamente prodotti, contestati e trasformati. In questo scenario, il *reggaetón* si delinea come un contesto particolarmente significativo, in cui il discorso assume un ruolo che va ben oltre la semplice comunicazione di significati, ma diventa uno spazio di costruzione identitaria. Il contributo della presente ricerca risiede nell'analisi linguistica dell'impatto delle parole nella musica, ma assume anche un'ulteriore importanza, ossia quella del valore della consapevolezza critica; alla luce dei concetti esposti, la comunicazione trascende la mera espressione di parole, ma dipende da un ampio sistema di scelte linguistiche precise e ideologicamente orientate. Renderle visibili è un atto che può, in qualche modo, contribuire alla messa in luce delle dinamiche dominanti nella società. È proprio all'interno di questa tensione che il linguaggio musicale continua a rinnovarsi, e rimane un processo aperto, in cui ogni parola porta con sé la possibilità di riprodurre o trasformare il mondo che la produce.

Bibliografia

Adriázola, V. (2024). *The power of music: Popular music, feminist discourse, and social change: An analysis of gender representation in lyrics, videos and audience comments*, Mount Saint Vincent University, Halifax.

Andrade, L. M., Gutierrez-Perez, R. (2017). "Bailando con las sombras: Spiritual activism and soul healing in the war years", *Qualitative Inquiry*, 23(7), 502–504.

Araiza, A., González, E., Alma, D. (2016). "Género y violencia simbólica: Análisis crítico del discurso de canciones de banda", *Ánfora*, 23(41), 133–155.

Arévolo, K., Chellew, E., Figueroa-Cofré, I., Arancibia, A., Schmied, S. (2018). "Ni pobre diabla ni Candy: violencia de género en el reggaetón", *Revista de Sociología*, 33(1), pp. 7-23.

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford.

Báez, J. M. (2006). "Competing discourses of agency in Ivy Queen's reggaetón", *CENTRO Journal*, 7, 63–81.

Baixauli, R., González, E. (2019). *Rosalía y el discurso visual de El mal querer. Arte y folclore para un empoderamiento femenino*, Cuadernos de Etnomusicología, n. 14, pp. 19-43.

Benzal Alía, M.G. (2018). *Análisis intercultural del álbum musical de Rosalía Vila, "El Mal Querer y el consecuente rechazo de la comunidad gitana española",* TFG, Universidad Comillas.

Bridge, S. K. (2020). "Gendering music in popular culture", in K. Ross (ed.), *The international encyclopedia of gender, media, and communication*, Wiley, New York.

Burgos, E. C. (2021). *Yo perreo sola: Boundary crossing in reggaeton*, University of Chicago, Chicago.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York.

Cabeza, M., Rodríguez, S. (2013). "Aspectos ideológicos, gramaticales y léxicos del sexismo lingüístico", *Estudios Filosóficos*, 52, 7–27.

Casanovas-Buliart, L., Alvarez-Cueva, P., Castillo, C. (2024). “Evolution over 62 years: An analysis of sexism in the lyrics of the most-listened-to songs in Spain”, *Cogent Arts & Humanities*, 11(1).

Cepeda, M. E. (2010). *Musical imagination: U.S.-Colombian identity and the Latin music boom*, New York University Press, New York.

Dávila, V. (2016). “Acelerando la feminidad en el reggaetón: La chapa que vibra de La Materialista”, in V. Nadal-Ramos, D. Smith Silva (eds.), *Perspectives on reggaeton symposium* (pp. 26–38), Universidad de Puerto Rico, San Juan.

De Toro, X. (2011). “Métele con candela pa’ que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón”, *Revista Punto Género Nº1/2011*, pp. 81-102.

Díaz Fernández, S. (2021). “Subversión, postfeminismo y masculinidad en la música de Bad Bunny”, *Revista de Investigaciones Feministas*, 12(2), 663-675.

Erkan, S. (2020). “Big data and gender-biased algorithms”, in *The international encyclopedia of gender, media, and communication*, Wiley, New York.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Parigi.

Freidus, A., Romero-Daza, N. (2009). “The space between: Globalization, liminal spaces and personal relations in rural Costa Rica”, *Gender, Place and Culture*, 16(6), 683-702.

Fuster-Márquez, M., Gregori-Signes, C. (2019). “La construcción discursiva del turismo en la prensa española (verano del 2017)”, *Discurso & Sociedad*, vol. 13(2), pp. 195-224.

Gallucci, M. J. (2008). “Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton”, *Revista Opción*, 55, 84-100.

Guarinos, V., Sedeño-Valdellós, A. (2024). “Lyrics, images and performance in mainstream music videos in Spanish”, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 100, 161-170.

Hayes, E. (2022). *The sociophonetics and lyrical codemixing of hot Latin songs*, University of Alabama, Tuscaloosa.

Hirai, M., Dolma, S., Popan, J. R., Winkel, M. H. (2018). “Machismo predicts prejudice toward lesbian and gay individuals: Testing a mediating role of contact”, *Sexuality Research and Social Policy*, 15(4), 497-503.

Hormigos-Ruiz, J., Gómez-Escarda, M., Perelló-Oliver, S. (2018). Música y violencia de género en España. Estudio comparado por estilos musicales, *Convergencia*, *25*(76), 75-98.

Jansson, A. (2021). “I’m not a girl, not yet a woman: Negotiating femininity and agency in the lyrics of Britney Spears”, *European Journal of Cultural Studies*, 24(4), 963–978.

Knees, P., Ferraro, A., Hübler, M. (2022). “Bias and feedback loops in music recommendation: Studies on record label impact”, in H. Abdollahpouri et al. (eds.), *Proceedings of the 2nd Workshop on Multi-Objective Recommender Systems (MORS 2022)*, CEUR-WS.

LeBrón, M. (2011). “Con un flow natural: Sonic affinities and reggaeton nationalism”, *Women & Performance*, 21(2), 219-233.

Lindholm, S. (2012). “Politisering av populärkultur: Debatten kring hiphop i USA”, in J. Lundin (ed.), *Intro: En antologi om musik och samhälle* (p. 271), Kira Förlag, Malmö.

Marshall, W. (2008). “Dem bow, dembow, dembo: Translation and transnation in reggaeton”, *Lied und Populäre Kultur*, 53, 131-151.

Marshall, W. (2006). “The rise of reggaeton”, *The Phoenix*, Boston.

Monedero Morales, C. del R., Impelluso Cortés, P. (2025). “Transformaciones de género en el reguetón: El impacto de Bad Bunny”, *Cuestiones de Género: de la igualdad y de la diferencia*, 20, 621-649.

Mosqueda Ramírez, M. J. (2021). “Exploring instances of feminism movement in a reggaeton song: A multi-semiotic critical discourse analysis”, *Open Journal for Studies in Arts*, 4(1).

Navarro, I. (2021). "Siete fragmentos sobre la ira femenina", in J. Carrión (ed.), *La Rosalía: Ensayos sobre el buen querer*, Errata Naturae.

Noriega, D. A. (2014). “Música, imagen y sexualidad: El reggaetón y las representaciones de género”, *ProQuest*.

Nyman, M. (2023). *Exploring gender inequality in the music industry*, Tampereen ammattikorkeakoulu, Tampere.

Penagos, Y. (2012). “Lenguajes del poder: La música reggaetón y su influencia en el estilo de vida de los estudiantes”, *Plumilla Educativa*, 290-305.

Piñón Lora, M., Pulido Moreno, A. (2020). “La imagen de la mujer en el reggaetón: Un análisis crítico del discurso”, *Revista Iberoamericana de Comunicación, 38*, 45-77.

Pongpan, K. (2025). “Women’s empowerment in English songs”, *Journal of Liberal Arts Maejo University, 13*(2), 1-20.

Pontrandolfo, G. (2020). “De tu cuerpo me hago dueño / Tú eres el mío y yo soy tu sueño. La construcción discursiva de la mujer en las letras de Maluma: un análisis crítico del discurso asistido por corpus”, *Discurso & Sociedad, 14*(4), 930-969.

Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música: Una introducción crítica*, Narcea, Madrid.

Ramos, I. (2015). “A ella le gusta agresivo: An analysis of the negative representation of music in reggaeton songs”, *Social Eyes*, 6, 67-75.

Ramos Zaga, F. (2024). “El impacto del reguetón en la sexualidad juvenil: Un análisis sobre sus consecuencias culturales y sociales”, *Revista Comunicación*.

Rodríguez, A. (2016). “Acumulación subalterna: Cultura, clase, raza y reggaetón”, in V. Nadal-Ramos, D. Smith Silva (eds.), *Perspectives on reggaeton symposium* (pp. 26-38), Universidad de Puerto Rico.

Samponaro, P. (2009). “Oye mi canto: The history and politics of reggaetón”, *Popular Music and Society*, 32(4), 489-506.

Sans, J. F. (2017). “Música y estudios del discurso: Una atracción fatal”, in B. Corti, C. Díaz (eds.), *Música y discurso: Aproximaciones analíticas desde América Latina* (pp. 97-120), EDUVIM.

Screti, F. (2019). “Carne, carbón, y cojones. La representación de la masculinidad en anuncios suizos contemporáneos: el caso de Bell”, *Discurso & Sociedad*, vol. 13(4), pp. 765-807.

Situmorang, N. F., Sibarani, L. P. S., Simbolon, F. V., Kerwin, Rangkuti, R. (2025). “Gender, power and emotion: A feminist stylistic analysis of Beyoncé’s ‘If I were a boy’”, *J-LELC Journal of Language Education, Linguistics, and Culture*, 5(2), 123-129.

Tabak, C. (2023). “Gender and music: Gender roles and the music industry”, *The Journal of World Women Studies*, 8(1), 49-58.

Urdaneta García, M. (2010). “El reggaetón, invitación al sexo. Análisis lingüístico”, *Temas de Comunicación* n. 20/2010, pp. 141-160.

Uribe-Molina, J. (2022). “¿Sin perreo no hay revolución?”, *Cambios y Permanencias*, 13(1), 327-343.

Urteaga, M. (2011). “La construcción juvenil de la realidad: Jóvenes mexicanos contemporáneos”, *Sociológica*, 27(78), 139-161.

Van Dijk, T.A. (1997). *Discourse as Social Interaction*, Sage, Londra.

Wajcman, J. (1998). *Managing like a man: Women and men in corporate management*, Polity Press, Cambridge.

Zolkifli, A. N. F., Ab Ghani, H. (2024). “The use of figurative language in feminist songs”, *International Journal of Research and Innovation in Social Science*, 8(9), 1930-1938.

Sitografia

Bad Bunny. (2020). *Yo Perreo Sola*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=GtSRKwDCaZM (09/06/2026).

Bad Bunny & Jhay Cortez. (2020). *Dákiti*. YouTube. https://youtu.be/TmKh7lAwnBI?si=hEu_qzHgsgPMtdX1 (09/06/2026).

Beyoncé. (2008). *If I Were a Boy*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=AWpsOqh8q0M (09/06/2026).

Daddy Yankee. (2004). *Gasolina*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CCF1_jI8Prk (09/06/2026).

Maluma. (2015). *El Perdedor*. YouTube. https://youtu.be/PJniSb91tvo?si=kx79VzpPVbQYaQQM (09/06/2026).

Maluma. (2015). *Sin Contrato*. YouTube. https://youtu.be/9xByMBYDRmY?si=x8LzyZtDFShj3hcY (09/06/2026).

Maluma. (2016). *4 Babys*. YouTube. https://youtu.be/OXq-JP8w5H4?si=v0wCWD9JcGPrXVX8 (09/06/2026).

Maluma. (2016). *Chantaje*. YouTube. https://youtu.be/6Mgqbai3fKo?si=f7zEuMlfqqaRwtnn (09/06/2026).

Maluma. (2018). *Felices los 4*. YouTube. https://youtu.be/t_jHrUE5IOk?si=UXcutN5XJdqUrZiv (09/06/2026).

Maluma. (2019). *HP*. YouTube. https://youtu.be/iMEhjsiHbwM?si=FWPKuUk4rYNdtHLJ (09/06/2026).

Promusicae. (n.d.). *Top canciones más distribuidas en España por año*. Promusicae. https://www.promusicae.es/listas-anuales/ (21/04/2026).

Rosalía. (2018). *A ningún hombre*. YouTube. https://youtu.be/phrkADxA2uI?si=Sx_LwLOyiI9mVFzb (09/06/2026).

Rosalía. (2018). *Malamente*. YouTube. https://youtu.be/Rht7rBHuXW8?si=rTmsQgmJFBjGPx3B (09/06/2026).

Rosalía. (2018). *Pienso en tu mirá*. YouTube. https://youtu.be/p_4coiRG_BI?si=zARsqR9IkRds9h3k (09/06/2026).

Rosalía. (2022). *Bizcochito*. YouTube. https://youtu.be/aG5C32aATKc?si=zb3tnzDm4BY5zrWl (09/06/2026).

Rosalía. (2022). *La Fama*. YouTube. https://youtu.be/e-CEd6xrRQc?si=MrO8TMCv2wDQBfpS (09/06/2026).

Rosalía. (2022). *Saoko*. YouTube. https://youtu.be/6o7bCAZSxsg?si=N5D4z-WuDJqOnG8T (09/06/2026).

Taylor Swift. (2019). *The Man*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=AqAJLh9wuZ0 (09/06/2026).

UNESCO. (2021). *UNESCO reports persistent gender inequalities in cultural and creative industries*. UNESCO. https://www.unesco.org/en/articles/unesco-reports-persistent-gender-inequalities-cultural-and-creative-industries (11/05/2026).