



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

TESIS

***Gorda, ma-marrana...* producción discursiva del cuerpo
gordo femenino en metáforas musicales**

Que para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y literatura hispánicas

Presenta:
Elizabeth Flores Rentería

Asesor:
Dr. Daniel Jhovani Arzate Díaz

Toluca, Estado de México, 2025

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1: Cuerpo y discurso	4
1.1 El dispositivo disciplinario y el discurso de <i>lo verdadero</i> en la construcción del cuerpo	7
1.2 La construcción del cuerpo según Butler	12
1.3 La Corposfera: el significado del cuerpo gordo femenino como símbolo	22
Capítulo 2 : Discurso musical y producción metafórica del cuerpo gordo	29
2. 1 Discurso, música y literatura	29
2.2 La participación del rock latinoamericano en la construcción discursiva de la corporeidad gorda femenina	32
2.3 La participación del reggaetón latinoamericano en la construcción discursiva de la corporeidad gorda femenina	35
2.4 La participación del regional mexicano en la construcción discursiva de la corporeidad gorda femenina	38
Capítulo 3: La delgadez: un requisito violento para las mujeres	42
3.1 La cotidianidad de las metáforas: una propuesta teórica de Lakoff y Johnson. 42	
3.2 Análisis metafórico de la producción discursiva sobre el cuerpo gordo	50
3.3 El cuerpo gordo femenino: una producción discursiva, cultural, médica y sexista	68
Conclusiones.....	80
Referencias	86
Anexos	94

Introducción

La producción y reproducción de discursos sobre la delgadez como sinónimo de hermosura y salud ha dado como resultado que las personas delgadas sean el canon de belleza y normatividad. Este pensamiento se ha insertado e impuesto en el juicio de la sociedad, especialmente en las mujeres; sin dar lugar a otros marcos posibles. Como consecuencia, se rechaza a todo aquel sector que no cumple con estas características. Esto ha provocado que las mujeres gordas reciban un trato discriminatorio que las afecta en el ámbito laboral, emocional y de salud.

Dichas prácticas y creencias segregadoras se gestan y reproducen dentro de discursos, mismos que fortalecen conductas discriminatorias y de injusticia social; muchos son producidos desde la institución, de forma transversal, y se reproducen desde la medicina, la escolarización, los medios de difusión, etcétera; incluso desde la música.

La peculiaridad de los discursos ligados con la música se encuentra en su capacidad de difusión, ya que, al estar acompañados por melodía, ritmo, rima, metáforas, entre otros recursos, son de fácil recibimiento. Es relevante recalcar la importancia de las metáforas a nivel lingüístico-cognitivo, pues, según la propuesta de Lakoff y Johnson (1995), estas —más allá de una visión tradicionalista que las reduce a lo lingüístico— rigen el sistema conceptual de los hablantes, mismo que les permite percibir el mundo, además de interactuar y accionar en él; motivo por el cual consideran al sistema conceptual de naturaleza metafórica.

Además, proponen que, si bien las palabras no pueden cambiar la realidad, tienen la capacidad de alterar el sistema conceptual —comprendido por: la percepción, acción e interacción de los hablantes—; por ende, las metáforas tienen el poder de crear nuevas realidades y, específicamente para este trabajo, de crear discursivamente los cuerpos de las mujeres gordas. Por ello, la hipótesis de esta investigación sostiene que las metáforas musicales contribuyen a la producción discursiva del cuerpo gordo femenino.

El primer paso de esta investigación fue seleccionar el objeto de estudio. Acción que, a su vez, tuvo como parámetro que las canciones elegidas contaran con un discurso explícitamente dirigido a corporeidades gordas y femeninas. Entre las piezas escogidas que conforman el corpus de investigación se encuentran: *Así te quiero* de Joan Sebastian, *Golosa* de Impacto Mc, *Pinche gorda* de Vete Ala Versh y *Quítate que ma´sturbas (perra arrabalera)* de Molotov¹.

Ahora bien, en el primer capítulo se desarrollarán las teorías base del trabajo, como la propuesta de Michael Foucault (2002) en *El orden del discurso*; la cual sostiene que la realidad es un producto proveniente de discursos oficiales, mismos que son reproducidos por los hablantes como verdades absolutas. Esta propuesta resulta útil, pues se pretende mostrar cómo los cuerpos gordos no son una realidad tangible, sino un producto discursivo.

En este primer apartado se retoma la propuesta de Judith Butler (2002) contenida en su libro *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. De la autora se ocuparán términos como *performatividad* o *sujeto y abyecto*; categorías empleadas para clasificar y diferenciar entre aquellos que asumen las normas y aquellos quienes no.

Al final del capítulo se trabajará la teoría de Enrique Finol, de quien se ocuparán términos como: *Semiosfera*, *Corposfera*, *Semiosis*, entre otros. Dichas categorías resultan provechosas para entender cómo los cuerpos se significan unos a otros, significan al mundo y este último, a su vez, los significa; esto debido a que el estudio se enfoca específicamente en el cuerpo gordo femenino, representado en la música, y cómo este se relaciona con los otros y con su contexto.

El segundo capítulo será el análisis de las canciones seleccionadas, constará de un breve ejercicio sintáctico de cada una de las piezas musicales; asimismo, se ocuparán autores cuya teoría sea referente a las metáforas, aunque la teoría base siempre será la propuesta por Lakoff y Johnson.

¹ En los anexos se encuentran las letras completas de las canciones utilizadas a lo largo del trabajo.

Por último, en el tercer capítulo se retoma el análisis de los primeros dos capítulos, además de discutir sobre el cuerpo gordo femenino, desde un enfoque de género. Se estudia el rol que cumple la cultura, el discurso y la medicina en la construcción de los cuerpos femeninos; asimismo la violencia estética, médica y social a la que están expuestos constantemente.

Ahora bien, vale aclarar que la elección de este orden se ha hecho con el objetivo de que el trabajo sea fluido y que cada uno de los puntos sea estudiado de manera particular.

Capítulo 1: Cuerpo y discurso

Foucault, en *El orden del discurso* (2002), invita a la reflexión en cuanto a la “realidad” circundante, ya que, según él, esta no es más que un objeto proveniente de los discursos oficiales que son atribuidos como naturales y verdaderos. Como resultado, sus *realidades transaccionales* —que es como llama él al producto de discursos oficiales que comúnmente los sujetos preconocen como realidades físicas— son vistas como inmediatas y macizas, aunque no son más que el resultado de la elaboración de prácticas y discursos.

Dichas prácticas para Foucault son “regulaciones de las formas de acción, y costumbres consolidadas institucionalmente, condensadas ritualmente, y a menudo materializadas en formas arquitectónicas (Habermas, 1989, p.291)”. Estas, al no estar a simple vista, son invisibilizadas por los objetos procedentes de las prácticas y de los discursos, puesto que tienen mayor visualización y en consecuencia resultan más obvios. El problema en este punto es que se pierde de vista el hecho de que los objetos no son más que el resultado de una práctica y no la realidad absoluta con la que se les confunde.

Foucault considera al sexo, el Estado, la locura, el cuerpo, entre otros, como parte de dichos objetos, puesto que resultan ser productos de prácticas y discursos que se han ido construyendo ligados al poder, a través del tiempo y a partir de las distintas disciplinas e instituciones sociales, elementos que los han ayudado a lograr materializarse en objetos. Dentro de esta tesis también la gordura es considerada como un objeto resultado de prácticas y discursos, punto que se desarrollará más adelante.

Al centrar la atención en la construcción del cuerpo como objeto se puede observar la total participación del dispositivo de control disciplinario. Foucault (2002) expresa, en *Vigilar y castigar*, que existen cuatro dispositivos de control, entre los que se encuentran: el disciplinario, el de la sexualidad, el de la seguridad y el del gobierno; para él un dispositivo es un conjunto heterogéneo de elementos que comprenden desde discursos, instituciones, enunciados científicos, leyes, etcétera, los cuales pueden vincularse entre sí; así pues, el que cierto discurso sea reproducido por una institución, o que haya distintas vinculaciones entre estos elementos heterogéneos, es posible (Foucault, 2002: 172).

Asimismo, los dispositivos son entendidos como, en palabras de Foucault (2002): “una especie— digamos— de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia. El dispositivo tiene pues una posición estratégica dominante” (p.171). Para lo anterior pone un ejemplo de cómo es que funcionan, y añade:

Esta pudo ser, por ejemplo, la reabsorción de una masa de población flotante que a una sociedad con una economía de tipo esencialmente mercantilista resultaba embarazosa: hubo ahí un imperativo estratégico, jugando como matriz de un dispositivo, que se fue convirtiendo poco a poco en el mecanismo de control-sujeción de la locura, de la enfermedad mental, de la neurosis (Foucault, 2002: 171-172).

En la cita anterior se expresa claramente que los dispositivos de control son útiles para someter, sobre todo a aquel porcentaje de la sociedad cuya presencia resulta vergonzosa. Al aterrizar esta idea a la problemática planteada en esta investigación, se puede establecer que, a partir de las prácticas surgen los discursos sobre las personas gordas y, posteriormente, estas pasan a formar parte de una población flotante. Además de los discursos creadores del imaginario de la gordura, los dispositivos de control generan otros que sean útiles para combatir a dicha población.

Además de los dispositivos de control, en su libro *El orden del discurso* (2002), expone a los procesos de exclusión ocupados en controlar, seleccionar y redistribuir la producción del discurso, así como de conjuntar sus poderes y peligros. Y, dentro de los procesos de exclusión, señala “lo prohibido”, encargado de todas aquellas cosas que no pueden ser pronunciadas, o no al menos en cualquier circunstancia. Este último se divide en tres, la primera división está relacionada con la sexualidad y la política, la segunda es el contraste entre la razón y la locura y, por último, la oposición entre lo verdadero y lo falso.

Respecto a la última división, Foucault (2002) menciona que en el interior del discurso la separación entre lo verdadero y lo falso no es arbitraria, modificable, institucional, ni

violenta, sin embargo, también invita a la reflexión y propone mirar al discurso desde otra escala para saber cuál es esa voluntad de verdad —es decir, de dónde emana esa verdad y cómo se pone en práctica en la sociedad— propia del discurso y cuál es ese tipo de separación que rige la voluntad de saber —en otras palabras, qué es a lo que los sujetos se acercan, aprenden y aceptan como verdadero o falso—. Entonces, a través de esta mirada más crítica, se observa que esta oposición puede considerarse como un sistema de exclusión. Para esta tesis será relevante la última división, puesto que se enfoca en el discurso verdadero y falso sobre los cuerpos y las formas que aquellos deben tener.

Ahora bien, tanto los sistemas de exclusión, como los dispositivos de control, en este caso el disciplinario, ayudan a observar las prácticas y discursos que construyen a los objetos y, en rasgos generales, la “realidad”. Por una parte, la función de los dispositivos, recuperando la idea del autor Daniel Toscano (2008), es servir como herramientas que permitan ubicar las estrategias y técnicas encubiertas por el poder, el saber, las normas, las instituciones, entre otros (p. 46). Es así como el autor los compara con un mapa en el que puede cartografiar las “estrategias” y “técnicas”, empleadas para crear a los objetos, que han quedado imperceptibles por el saber, las normas, la “verdad” y las instituciones (Toscano, 2008, p. 46).

Así como los dispositivos sirven para rastrear las prácticas utilizadas en la elaboración de los objetos, el sistema de exclusión que abarca la oposición entre lo verdadero y lo falso sirve para estudiar a los discursos que construyen la verdad. Este sistema permite replantear esa aparente verdad, para comenzar a verla como voluntad de verdad, conocer de dónde viene y la manera en que se pone en práctica dentro de la sociedad, además, con él se pueden buscar las bases institucionales sobre las que se apoya el discurso.

Para el presente trabajo de investigación serán útiles, tanto el tercer sistema de exclusión propuesto por Foucault (2002), como el dispositivo de control disciplinario, puesto que ambos sirven para observar las prácticas y discursos que construyen la verdad sobre los cuerpos, ligada a objetos discursivos como la gordura.

1.1 El dispositivo disciplinario y el discurso de *lo verdadero* en la construcción del cuerpo

Fue en la edad clásica, de acuerdo con Foucault (2002), cuando las disciplinas descubrieron al cuerpo como objeto y blanco de poder, de manera que la atención se centró en él como algo de fácil manipulación, formación, educación, obediencia; algo que responde de manera inmediata, hábil y cuyas fuerzas se pueden maximizar (p. 125). Las disciplinas comenzaron a funcionar como métodos, puesto que estas “permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (Foucault, 2002, p. 126). A pesar de que la edad clásica no fue la pionera en constituir al cuerpo como un objeto de control, sí implementó nuevas técnicas para lograr la sumisión de este último.

En primer lugar, el control comenzó a trabajar al cuerpo desde sus partes, es decir, a reprimir de manera débil la mecánica del individuo, como sus movimientos, sus gestos, actitudes, rapidez con el objetivo de crear un cuerpo activo, después se centró en la economía del cuerpo, la eficacia de sus movimientos y la fuerza; en este punto la ceremonia —manera en la que la considera Foucault puesto que para él es un acto, compuesto por reglas, establecido por las técnicas que implementa el poder— que comenzó a cobrar importancia fue el ejercicio (Foucault, 2002, p. 125).

El ejercicio es una manera de volver más eficientes los movimientos, la fuerza y en general a los cuerpos, encima economiza el espacio que ocupan, pues produce una reducción funcional del cuerpo. Según Foucault (2002) el cuerpo importa, ya no tanto por sus fuerzas o valentía, sino por el lugar que ocupa, la porción de espacio que cubre, el orden según el cual lleva a cabo sus desplazamientos (p.152).

El filósofo francés recupera la caracterización de soldado hecha por Guibert (en Foucault, 2002), dicho autor hace un recorrido por la espacialidad que ocupa el soldado estando en armas, y dice:

Ocupa dos pies en su diámetro mayor, es decir tomándolo de un extremo a otro, y aproximadamente un pie en su mayor grosor, tomando del pecho a los hombros,

a lo cual hay que añadir un pie de intervalo real entre él y el hombre que lo sigue; lo cual da dos pies en todas direcciones por soldado (p.152).

La visión con la que se acerca Guilbert a la corporalidad de los soldados está enfocada en cómo sus cuerpos funcionan pieza por pieza como si de una máquina se tratase y cómo este cuerpo segmentado se articula con otros para formar un conjunto. Sin embargo –con fines argumentativos– la caracterización del soldado desde otra perspectiva, es decir si sus cuerpos tuvieran una dimensión más grande que la descrita, la espacialidad que ocuparían también sería mayor y, por consiguiente, sus cuerpos no serían funcionales para los efectos que requiriera su labor.

El dispositivo disciplinario no reduce su aplicación a los discursos que construyen la corporalidad de los soldados, sino que se extiende en la creación de varios discursos sobre el cuerpo a fin de generarlos, controlarlos y usarlos a su favor. Tal es el caso del discurso artístico, capaz de “expresar significados sociales y crear valores comunes” (Ramírez, 2006, p. 261), especialmente el discurso relativo a lo musical, uno de los puntos centrales de esta tesis y que será desarrollado a lo largo del trabajo.

En primera instancia la música sirve para exteriorizar diversos sentimientos humanos a través de la letra, el canto, la melodía, entre otros elementos. También puede considerarse una expresión, ya sea de “una etnia, de una clase social, de un pueblo, de una nación, una cultura, etcétera” (Ramírez, 2006, p. 251). Sin embargo, no se debe perder de vista que la música es arte y, como todo arte, también es discurso (Santos, 2007, p. 35).

Según Ramírez (2006):

Los discursos establecen redes de significados compartidos que propician un sentido de pertenencia, ciertas prácticas y un horizonte de futuro común. Es decir, crean identidades públicas que, además, inciden en el desarrollo de prácticas y de una autopercepción en el ámbito de la identidad de cada uno de los sujetos interpelados (p. 248).

La cita anterior reafirma la idea de que ningún discurso es gratuito e incluso que todos, de cierta forma, generan significados, mismos que son capaces de originar ciertas prácticas. Conviene recordar que, según Foucault (2002), es gracias a dichas prácticas que se gestan objetos del discurso, como es el caso del cuerpo. Sin embargo, estos discursos y objetos del discurso no se producen solos, al contrario, los dispositivos de control son los encargados de su producción.

En el caso de la construcción del cuerpo, entendido como objeto, participan distintos dispositivos de control, como el institucional, científico y el disciplinario; este último abarca historia, antropología, literatura, música, entre otras. Puntualmente los discursos ligados a la música tienen una peculiaridad que ayuda en la construcción de lo corporal y es la gran difusión que poseen, ya que, al ser discursos acompañados por una melodía, un ritmo, una rima, etcétera, son de fácil recibimiento, tal como dice Ramírez (2006): “basta repetir algo para que se reconozca y se acepte, esta es la causa de la popularidad de la música de éxito” (p. 258).

En el caso particular de los discursos que se comunican por medio de la música y su relación con la construcción del cuerpo, está el ejemplo de las canciones como *Así te quiero* del cantante Joan Sebastian o *Golosa* de Impacto MC, *Pinche gorda* de Vete ala Versh y *Quítate que ma´sturbas* de Molotov ; mismas que serán desarrolladas más a detalle posteriormente, por el momento conviene cerrar este paréntesis y retomar el tema central de este apartado.

Pues bien, como se expuso, los cuerpos gordos forman parte de una población flotante, puesto que su existencia no es grata para la sociedad, debido a, según la propuesta foucaultiana, no ser funcionales a causa de su espacialidad inapropiada y a su no sujeción. Como consecuencia, el dispositivo disciplinario se pone en funcionamiento a través de estrategias discursivas —como la institucional académica, punto que se verá en apartados posteriores— para combatir a dicha población, producto de los discursos, puesto que no tiene el total control sobre este objeto.

Las estrategias de las que se vale son, por ejemplo, promocionar en sus discursos el ejercicio y sus derivados, como los gimnasios, los entrenamientos, las máquinas, etcétera; dado que con ellos puede moldear los cuerpos, economizar espacio al disminuir

dimensiones y optimizar sus movimientos y desplazamientos (Foucault, 2002). El uso de estas herramientas que ayudan a mejorar la utilidad del cuerpo se ha normalizado gracias a los discursos producidos en la sociedad, donde son aceptados como verdaderos y repetidos constantemente. Es aquí donde entra la labor del tercer sistema de exclusión propuesto por Foucault referente a la oposición entre lo verdadero y lo falso.

Es en este sistema de exclusión donde los discursos se discriminan y dividen entre verdaderos y falsos y, en el caso de la construcción de los discursos verdaderos — empleados como una estrategia del control disciplinario— sobre el cuerpo gordo, estos se enfocan en retratarlo como un enemigo de la sociedad, precisamente como una población flotante que debe ser combatida, puesto que son:

anormales en su cuerpo, su tamaño y su entorno social, raras, peligrosas para los suyos por influir en hábitos alimenticios de riesgo, perezosas, caras para el sistema sanitario e inútiles para el contexto laboral, entre otras lindezas supuestamente avaladas por la comunidad científica (Fernández, Esquirol, Baleriola y Rubio, 2012, p. 3).

La cita anterior refuerza la creencia de que las personas gordas no tienen un aporte significativo a la sociedad, la ponen en riesgo e incluso le restan de manera económica. Estos discursos se instalan, circulan y son aceptados como verdaderos dentro de la sociedad, ya que encuentran sus bases en, según la cita, “la comunidad científica”, sin embargo, algo que observan los autores del texto es que muchas veces los hablantes, confiados en que sus discursos tienen un respaldo institucional y disciplinario, esparcen, creen y reproducen dichas ideologías que terminan por construir la verdad sobre los cuerpos gordos.

Otra “verdad” que resulta importante rescatar del artículo es que en los discursos sobre las personas gordas estas son percibidas como enfermas, irresponsables y hasta discapacitadas:

El discurso preponderante se elabora en términos de salud y enfermedad. Cercanas a cierta imagen de marginalidad social, las personas obesas quedan retratadas como voraces, enfermas en el exceso de apetito, incapaces de controlarse y de realizar sencillos esfuerzos sin ayuda externa, síntomas o preludio de múltiples patologías que comprometen a todos los sistemas vitales (Fernández, Esquirol, Baleriola y Rubio, 2012, p.3).

En esencia el artículo versa sobre el discurso popular que se produce y reproduce sobre la obesidad, al mismo tiempo que recupera una discusión virtual donde los internautas externaron sus puntos de vista respecto a la gordura. Muchos de ellos generan un discurso en contra de las personas gordas, retratándolas como voraces, enfermas de exceso de apetito e incapaces de controlarse; al extremo de inculparlas de la hambruna que se viven en ciertas partes del mundo.

A su vez, son relacionados con otros grupos y colectivos rechazados, o como lo llamaría Foucault: poblaciones flotantes, esto para justificar el rechazo del que son blanco (Fernández, Esquirol, Baleriola y Rubio, 2012, p. 8). Así pues, son comparados con incultos, fanáticos o drogadictos, grupos calificados como lacras sociales, que lo único que hacen es traer males terribles para la convivencia o la salud pública (Fernández, Esquirol, Baleriola y Rubio, 2012, p. 9).

Debido a la creación, reproducción y aceptación de estos discursos sobre los gordos, y al rechazo social de su construcción discursiva, es decir las personas gordas, el dispositivo disciplinario busca encausar a esta última a través de un imperativo estratégico, en este caso el discurso, —que a su vez termina por convertirse en un mecanismo de control-sujeción— por lo que se generan discursos que tratan de enderezar a todo aquel cuerpo que salga de los límites útiles para el poder.

Expresiones como “sangre, sudor y lágrimas”, que recuperan Morant y Martín (2010) en su artículo *Lenguaje y hermosura, un tema lingüístico que perdura*, hacen creer, mediante el lenguaje, que es preciso sufrir lo necesario con tal de moldear el cuerpo a fin de reincorporarse a la sociedad y dejar de pertenecer a esa parte de la población

flotante. De la misma manera se reproducen y aceptan otros discursos que, retomando a Guibert (en Foucault, 2002) y la construcción del cuerpo de los soldados, se enfocan en la necesidad de disminuir dimensiones y optimizar los cuerpos.

Morant y Martín (2010) recuperan, además, otras expresiones que contribuyen a la construcción discursiva de la gordura como algo que debe combatirse. Entre estas frases se encuentran: *lucha contra los kilos de más, stop a las grasas, ataque especial zonas rebeldes* (p.181). Expresiones que los autores catalogan como bélicas, que dejan al cuerpo como campo de batalla y a la gordura como el enemigo a vencer (2010, p. 268).

A manera de conclusión es importante no perder de vista que los cuerpos gordos, desde la perspectiva de esta investigación, son productos de prácticas discursivas, que dichas prácticas se apoyan sobre bases institucionales y que estas son las responsables de las verdades que se crean y se creen en torno a estos objetos. En el caso de las instituciones que participan en la construcción de los discursos sobre los cuerpos gordos se encuentran la médica, la religiosa, la académica —que será tratada en siguientes apartados— entre otras. Estas instituciones, en especial el dispositivo disciplinario, elaboran los discursos verdaderos que producen al cuerpo gordo y que a su vez lo controlan.

Entonces es de total importancia no percibir al cuerpo como una realidad física —término propuesto por Foucault, visto con anterioridad— sino como un producto discursivo, a fin de entender su origen, control y rol social. Algo parecido menciona Judith Butler (2002) en *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, obra en la que retoma parte de la teoría propuesta por Foucault y donde menciona que el sexo no es una realidad simple, sino un proceso de materialización, que consiste de una reiteración forzada de normas reguladoras, hasta convertirlo en algo material (p.13).

1.2 La construcción del cuerpo según Butler

Como se mencionó, tanto la teoría de Foucault como la de Butler tienen puntos en común. Esta última servirá en la presente investigación para argumentar a favor de la propuesta hecha: los cuerpos son productos de prácticas discursivas. A pesar de que la teoría de Butler desarrolla la construcción del cuerpo generizado y sexuado, en esta tesis

se ocupan algunos de los términos que ofrece, tales como materialización, performatividad y abyección.

Al principio de su teoría, Butler (2002) explica que el sexo es una práctica *normativa*, en tanto que tiene la función de normar los cuerpos. Es aquí donde recupera el término de *ideal regulatorio* propuesto por Foucault (en Butler, 2002), para explicar lo anterior:

El “sexo” [...] es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir-demarcar, circunscribir, diferenciar los cuerpos que controla (2002, p. 18).

Pero, antes de que el sexo sea una práctica normativa, es una materialidad construida por medio de la repetición de normas.

Es preciso exponer que para Foucault la *materialidad* es el equivalente a lo que él llama *realidades transaccionales*, a las que define como aquellos productos de los discursos oficiales que comúnmente los sujetos preconocen como realidades físicas, inmediatas y macizas, aunque no las sean. En la misma línea, la materialidad para Butler (2002) no es concebida como una realidad simple, sino como un proceso de construcción que se lleva a cabo a partir de la reiteración forzada de las normas.

Como se deja ver, las propuestas de ambos filósofos convergen, pues ninguno concibe la *materialidad* como algo físico, sino como un proceso de construcción en donde las prácticas discursivas y normativas generan un producto, en este caso, la materialización.

Sin embargo, Butler (2002) puntualiza que la materialización se logrará, o no, en función del cumplimiento, o incumplimiento, de las normas. Por ello argumenta que esta nunca es completa, dado que los cuerpos no siempre acatan enteramente las normas necesarias para lograrlo. Son estos huecos los que dan la posibilidad de *rematerialización*, es decir, la oportunidad de cuestionar las normas reguladoras y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio a las mismas (Butler, 2002, p. 18).

A fin de que la *rematerialización* no suceda, es necesario que las normas sean reiteradas continuamente. Para ello deben obrar de una manera performativa, o sea, como prácticas reiterativas y referenciales que permitirán que el discurso sea capaz de crear los efectos que nombra (Butler, 2002, p. 18). Lo anterior se logra en función de la performatividad y su capacidad “divina” de dar vida y constituir exhaustivamente lo que nombra.

A pesar de la dificultad que genera el comprender al cuerpo como una creación del discurso, Butler (2002) lo considera importante, ya que, según ella, no hay ninguna referencia a un cuerpo puro que no sea al mismo tiempo una formación adicional de ese cuerpo, es decir, siempre se hace referencia al mismo cuerpo: a aquel que es producto del discurso.

Apunta, además, que no es posible hablar de un objeto *extradiscursivo* sin previamente haber delimitado el ámbito de lo *extradiscursivo* —lo *extradiscursivo* entendido como las prácticas no discursivas que tienen un origen institucional y producen la formación de saberes, formaciones discursivas u objetos científicos determinados —. Pero, en caso de que pueda hacerse una delimitación, estará determinada por el discurso mismo (Butler, 2002, p. 32).

Esta demarcación discursiva tendrá también una fuerza normativa y violenta al utilizar la supresión y la selectividad al marcar “una frontera que incluye y excluye, que decide, por así decirlo, cuál será y cuál no será la materia del objeto al cual nos referimos luego” (Butler, 2002, p. 32). A raíz de esta exclusión e inclusión los individuos se dividirán entre *sujetos* y *abyectos*.

La creación de sujetos y abyectos, según Butler (2002), comienza cuando la performatividad crea el sexo y el sujeto lo asume, se apropia y adopta esa norma corporal, pero no como algo a lo que se somete, sino “como una evolución en la que el sujeto, el “yo” hablante se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo” (Butler, 2002, p. 19). Este proceso se vincula con el de la identificación y con los discursos que emplea “el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras” (Butler, 2002, p. 19).

Es decir, cuando el individuo se identifica con un sexo y con el imperativo heterosexual, pasa a formar parte de los sujetos, sin embargo, si no asume estas normas, se ubicará en el terreno de lo abyecto. Lo anterior no es del todo negativo pues, para que haya una matriz excluyente donde se forman los sujetos, también es necesaria una esfera de seres abyectos, de aquellos que no pueden ser considerados sujetos.

Esa esfera es precisamente aquella zona inhabitable de la vida social que constituye el límite que define el territorio del sujeto; es, además, el sitio de identificaciones temidas debido a que, al no adoptar la norma corporal y no identificarse como heterosexual, los habitantes de ahí se convierten en blanco de críticas, burlas, marginalidad, etcétera. A pesar de aquel temor, esta zona está densamente poblada por “quienes no gozan la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de “invivable” es necesaria para circunscribir en la esfera de los sujetos” (Butler, 2002, p.20).

Es pertinente comparar el término de lo abyecto propuesto por Butler (2002) con las poblaciones flotantes de las que habla Foucault (2002); dado que ambos términos hacen referencia a aquella parte de los individuos que son excluidos por causa de su incumplimiento a las normas.

Ahora bien, como se mencionó al principio del apartado, la teoría de Butler (2002) se centra en la construcción del cuerpo generizado y sexuado, no obstante, muchos de los términos que propone pueden aplicarse en el estudio de la construcción del cuerpo gordo, como se hace en esta tesis.

Al igual que el cuerpo sexuado, la materialidad del cuerpo delgado —que es el opuesto al cuerpo gordo— es producto de un proceso de construcción que se lleva a cabo a partir de la reiteración forzada de prácticas discursivas y prácticas normativas (Butler, 2002); mismas que son impuestas por instituciones, como la médica, la científica, la académica, entre otras.

Dichas prácticas normativas y discursivas se relacionan, por ejemplo, con el ejercicio — como fue explicado en líneas anteriores, a partir de la propuesta de Foucault —que tiene como objetivo producir cuerpos ágiles y productivos. Pero no es el único asunto del que habla el discurso, pues, al estar ligado con el poder institucional, reproduce la

supremacía de la delgadez como canon de belleza, según Vigarello (como se citó en Valenzuela y Meléndez, 2019), apoyado también por el saber biomédico, el cual lo refuerza por medio de varios dispositivos de control y normatividad.

El cuerpo gordo, al no reproducir dichas prácticas discursivas y normativas, no materializa el cuerpo normativo que, para Butler (2002), es aquel que se apropia de un sexo y se identifica con la heterosexualidad. Y que, en el caso de esta tesis, el cuerpo delgado es la norma.

El cuerpo gordo al no acatar las normas y, por ende, no materializar el cuerpo impuesto por discursos y las mismas normas, da oportunidad a la *rematerialización* —término tratado en líneas anteriores—, de tal forma que se cuestiona y pone en tela de juicio a las normas reguladoras. Estas, al notar que están amenazadas, se ven en la necesidad de ser reiteradas continuamente.

Para ello operan de una manera performativa, es decir, como prácticas discursivas que generan los efectos que nombra. He aquí que resulte necesario entender al cuerpo delgado y gordo, no como un realidades físicas e inmediatas, sino como productos que tienen su origen en lo performativo.

Una vez que la performatividad ha dado origen a estos cuerpos, sigue, según Butler (2002), la construcción dual de sujetos y abyectos. Para que un individuo llegue a ser considerado sujeto debe cumplir con las normas corporales impuestas, por ejemplo, en la construcción del cuerpo generizado y sexuado, el individuo tiene que identificarse con el imperativo heterosexual y asumir un sexo; sino cumple con estas normas pasará al terreno de lo abyecto. Lo mismo ocurre en la construcción del cuerpo delgado, si el individuo adopta la norma corporal de la delgadez, se le denominará sujeto, pero si es el caso contrario y posee un cuerpo con dimensiones más grandes a las que estipula la norma; formará parte de la categoría de abyecto.

A pesar de que los individuos abyectos transgreden la norma, aún la reconocen como propia, por ello se ven con el deber moral de ceñirse a ella. Sumado a lo anterior, la construcción de lo abyecto depende en gran medida de las características del individuo,

tales como su edad, etnia, nivel económico, por citar algunos; pero, sobre todo, por su género. He aquí que haya una diferencia marcada entre los hombres y las mujeres.

Según Frikkan y Rothblum (como se citó en Energici y otros autores, 2016) “las mujeres gordas sufren una discriminación específica de la que no son objeto sus congéneres delgadas o los hombres gordos. Como efecto, la mujer gorda es más proclive a ser verbalmente agredida y físicamente amenazada e intimidada” (p.2).

La cita anterior se puede ejemplificar con los anglicismos *dad bod* y *mom bod*, recuperados por Guerrero Salazar (2020) en su artículo “Léxico e ideología sobre la gordofobia en la comunicación digital”, donde la autora expone cómo son tratados hombres y mujeres gordas dentro del discurso y, a partir de dichos términos, muestra la gran diferencia existente entre estos dos géneros.

Por una parte, *dad bod* y el neologismo equivalente *fofisano* sirven para referir al tipo de hombre que, según Fundéu (2015), “pese a cuidarse y hacer algo de deporte, cede con alguna frecuencia a tentaciones (pizza, cerveza...) y luce una cierta tripita”. Por otra parte, *mom bod* se utiliza para hablar de “una madre con estrías en la barriga de los embarazos y muslos con celulitis” (Guerrero, 2020, p. 99).

El significado de cada uno de los términos es contrastante: mientras que *dad bod* define a los hombres con “cierta tripita”, *mom bod* engloba a las mujeres con estrías, barriga y celulitis. Como se observa, no se le da demasiada importancia a la gordura en los hombres, incluso parece haber una justificación de sus hábitos alimenticios —“pese a cuidarse (...) cede con frecuencia a tentaciones”— y una minimización de su aspecto físico —véase el uso del diminutivo en la palabra *tripita*—. En cambio, en el discurso que hace referencia al cuerpo femenino hay un énfasis mayor en las características, se señalan más aspectos corporales como las estrías, la barriga, los muslos y la celulitis; sin ningún tipo de justificación o minimización.

Además de lo anterior, Salazar recupera una nota publicada por el periódico *El Mundo*, donde mencionan que muchas mujeres encuentran a los *fofisanos* como “terriblemente sexys” (elmundo.es, como se citó en Guerrero, 2020, p. 100).

Resulta que un estudio de la Universidad de Yale viene a demostrar que el hombre fofisano no solo es mejor padre —ya me dirán ustedes qué relación tiene dejarte crecer la tripa con tu amor por los hijos—, sino que es más atractivo para las mujeres (elmundo.es, como se citó en Guerrero, 2020, p. 100).

Sin embargo, para las mujeres no resulta lo mismo. En párrafos posteriores la nota periodística recupera un comentario: “Soy fofisana [...] ya va siendo hora de que pongamos de moda a las fofisanas. O algo por el estilo” (Guerrero, 2020, p.100). La anotación anterior deja en claro la gran diferencia que existe, en términos de gordura, entre hombres y mujeres, al ser el varón considerado atractivo a pesar de su físico, mientras que la mujer no es aceptada debido a su apariencia.

Para dar continuidad a la idea de la construcción del cuerpo generizado y, de manera específica, al gordo, se debe tener conciencia de que la mente y el cuerpo han sido considerados como opuestos y a cada uno se les han asignado características específicas, por ejemplo, al cuerpo se le relaciona con lo carnal y los procesos inferiores, mientras que a la mente se le vincula con los pensamientos y los procesos superiores (Energici, et al., 2016, p.14).

Al estar asociados con un género, como en el caso de la mente estar relacionada con lo masculino y el cuerpo con lo femenino, se vincula a las mujeres con asuntos frívolos como la preocupación por la apariencia, he aquí que sientan un deber mayor con el cumplimiento de las normas corporales relacionadas con la delgadez.

La autora Luz Esteban (2013) en *Antropología del cuerpo* hace un enfoque parecido al anterior. En su libro expone que el cuerpo del hombre ha sido enseñado para la exhibición e instrumentalización y, de esta manera, pueda desarrollarse en áreas como la fuerza y el trabajo; por estas razones el cuerpo masculino no busca tanto ser expresión como sí pretende ser instrumento.

Por su parte, Esteban (2013) expone que el enfoque de aprendizaje del cuerpo femenino está encaminado a la reproducción y seducción, es debido a esta instrumentalización que:

El cuerpo de las mujeres esté bajo la mirada constante de la sociedad, mientras que el cuerpo del hombre, en la medida en que no necesita ser expresión, sino instrumento, no padece de la misma manera el efecto de las normas de belleza, la moda en el vestir, la necesidad del arreglo constante, las dietas de adelgazamiento o engorde, los efectos de la cirugía estética, etc., por lo que las mujeres salen perjudicadas (Esteban, 2013, p.77).

Esta visión ha trascendido hasta nuestros días pues, como retoman Luz Rodrigo y Paula Val (2008), el cuerpo ha sido moldeado desde el discurso medieval, ya sea a nivel médico, pedagógico, militar y, en todos los casos, su enfoque ha estado en el cuidado de la alimentación, en la educación y la preservación. Y su división se compone de:

- a) Discursos médicos, que clasifican los ejercicios corporales o la alimentación en función de su utilidad en el mantenimiento de la salud; b) discursos pedagógicos, que inciden en saber educar al niño dirigiendo su recreación y sus actividades infantiles hacia la formación corporal y espiritual necesaria en la adultez; c) discursos de género, que buscan una y otra vez nuevos argumentos para señalar la inferioridad física y moral de la mujer (2008, p. 30).

Este último retrata al cuerpo femenino medieval como un organismo defectuoso, inacabado, que está dominado por la lujuria, flaqueza e irracionalidad; mientras que el cuerpo masculino es perfecto, completo y sobre él imperan el espíritu y la razón (Rodrigo y Val, 2008, pp. 53-54). Por su parte, los otros discursos cumplen la función de moldear los cuerpos, convirtiéndolos en instrumento útil.

El discurso construye al cuerpo femenino de una manera más estricta en comparación con el cuerpo masculino. Así pues, exige a las mujeres un ideal de belleza que engloba una apariencia joven, delicada y “cuya característica esencial es la delgadez” (Nenadović y Moreira, 2021, p. 311). Dicho ideal es manejado por una sociedad patriarcal y

heterosexual que pone a la mujer al servicio de sus intereses políticos y sociales (Rodrigo y Val, 2008, p. 59).

El propósito de estos discursos que contienen los cánones de belleza es que estos últimos resulten inalcanzables, precisamente para que la energía y preocupación de las mujeres esté enfocada en su apariencia y así no logren penetrar las esferas de poder masculinizadas (Nenadović y Moreira, 2021, p. 311).

Además, estos discursos están contruidos sobre normas sociales impuestas por los hombres y privilegian a ciertos grupos de los que no son participes las mujeres. De esta manera “potencian la violencia hacia quienes se sitúan más allá de las normas y convenciones sociales vigentes, por lo que sus cuerpos mismos están más expuestos a la crueldad de la violencia” (Nenadović y Moreira, 2021, p. 307). Es decir, el cuerpo femenino, al no cumplir con las normas que impone la cultura y sociedad de su época, es más propenso a ser violentado.

Lo anterior se puede ejemplificar con el cuerpo femenino gordo que, al no cumplir con la supremacía de la delgadez impuesta en los discursos, es violentado. Esta violencia puede manifestarse de muchas maneras, pero la más relevante para esta tesis es la violencia que se da a través del uso del lenguaje. Un caso inmediato es la palabra *gorda*, que más que ser utilizada como un adjetivo, funciona como un insulto y, al mismo tiempo, como acto performativo, que lo que busca es marginar y subordinar al sujeto a quien es dirigido (Nenadović y Moreira, 2021, p. 322).

Para entender mejor por qué la palabra *gorda* es utilizada como insulto, es necesario que primero se entienda la función de este último. Si bien el insulto pertenece al terreno de lo lingüístico, Martínez Lara (2009) expone su naturaleza como acto social:

Se puede decir que los insultos no son solamente actos de habla que atacan la imagen positiva, y en algunos casos, negativa de los interlocutores, sino que también son capaces de reflejar qué actitudes, creencias y cualidades son evaluadas como negativas o positivas por los miembros de una comunidad de habla específica (Martínez, 2009, p. 65).

Entonces, según lo argumentado en la cita anterior, los insultos no pertenecen únicamente a lo lingüístico, ya que, por medio de ellos, se puede evidenciar lo que cierta comunidad considera como bueno o malo. Visto de esta manera, la razón por la que la palabra *gorda* es empleada como insulto no solo responde a lo lingüístico, sino que también debe su origen a lo social, pues es la comunidad quien le atribuye un significado ofensivo.

Por ejemplo, en la edad media, la sociedad europea consideraba vergonzosa la voluptuosidad del vientre y los intestinos, dado que estos se asimilaban con los grupos sociales que laboraban en el manejo de dinero (Rodrigo y Val, 2008, p. 34). Por lo que el pensamiento antiguo y cristiano relacionaban la acumulación de riquezas, las enfermedades, los vicios y la avaricia con los pliegues innobles del vientre y los intestinos, (Rodrigo y Val, 2008, p. 34) es decir, con la gordura del cuerpo.

Esta ideología de la Europa medieval sigue vigente, puesto que, de cierta manera, aún repercute en el pensamiento de occidente respecto a la visión del cuerpo gordo como algo malo; esto se demuestra con algunas canciones que reproducen dicho discurso medieval; tal es el caso de títulos, como *Así te quiero* de Joan Sebastián, *Golosa* de Impacto MC, *Pinche gorda* de Vete Ala Versh y *Quítate que ma'sturbas* por Molotov; canciones que, a través de su análisis discursivo, resultan útiles para demostrar que en la actualidad aún se relaciona la gordura con lo malo.

Sin embargo, hay que aclarar que ahora la gordura ya no guarda una estrecha relación con la acumulación de riqueza, de hecho, los papeles se han invertido al añadir el factor de las clases sociales, ya que, tal como recupera Esteban (2013), a finales del siglo XIX la delgadez se comenzó a relacionar simbólicamente con la idea de la clase social alta, pues solo aquellos que tenían posibilidades de ascenso social poseían una imagen delgada (p. 87).

Por consiguiente, la figura robusta pierde su valor como símbolo de riqueza —propio de la Edad Media—, pues en la actualidad, especialmente en Latinoamérica, los alimentos que tienden a engordar son más accesibles (Esteban, 2013, p. 96). Por lo que ahora el cuerpo gordo se relaciona con la pobreza, la escasez y el fracaso.

La razón por la cual el cuerpo gordo fue símbolo de riqueza durante la Edad Media es porque su representación está condicionada al estado histórico-social en donde se encuentra (Rodrigo y Val, 2008). Tal como dice Enrique Finol (2018): “Los imaginarios sociales sobre el cuerpo, sus representaciones y valoraciones son inseparables de un estado histórico-social, pero también de una tradición que se expresa en los distintos escenarios donde el cuerpo se presenta y es presentado” (p. 148).

Entonces, en función de la cita anterior, hay que tener presente que el cuerpo está significado por el mundo, la sociedad, la época y, sobre todo, por la cultura. Por ello, uno de los ejes de esta tesis se apoya, en la teoría de la *Corposfera* propuesta por Enrique Finol (2018), ya que, por medio de esta, se puede hacer un rastreo discursivo, histórico y cultural del significado del cuerpo, concretamente del cuerpo gordo femenino en la actualidad.

1.3 La Corposfera: el significado del cuerpo gordo femenino como símbolo

Para José Enrique Finol (2018) el cuerpo es la primera presencia del humano en el mundo (p.148). Es a partir de este primer contacto que el mundo comienza a impregnarlo de un significado, ya sea social o cultura, sin embargo, el cuerpo también tiene la capacidad para significar a todo aquello que lo rodea, esto gracias a la riqueza comunicativa que posee (Finol, 2018, p.16). Incluso el semiólogo venezolano reconoce la importancia del cuerpo al ser este la primera forma de semiotización, es decir, el intercambio que hace al significar al mundo y a su vez ser significado por él.

Finol (2018), al comprender la riqueza significativa del cuerpo lo posiciona al centro del estudio que desarrolla en *La Corposfera Antropo-semiótica de las cartografías de cuerpo*, libro en el que estudia al cuerpo como un complejo semiótico con numerosas posibilidades de crear significados, de significar o de ser significado (Finol, 2018, p. 105). Para llevar a cabo su propuesta, Finol se basa en la *Semiosfera*, teoría expuesta en 1984 por el lingüista ruso Yuri Lotman.

La propuesta teórica de Lotman (1984) se apoya a su vez en el científico Vladímir Ivánovich Vernadski, quien plantea a la *Biosfera* como “la totalidad y el conjunto orgánico de la materia viva y también la condición para la continuación de la vida” (Cáceres, 1994,

p. 134). Con esta definición como base, Lotman (1984) entiende a la Semiosfera como “el resultado y la condición para el desarrollo de la cultura (como se citó en Cáceres, 1994: 134).

Si bien Lotman (1984) entiende a la Semiosfera desde un plano cultural, su perspectiva está más encaminada a lo semiótico, así pues, también la define como «el dominio en el que todo sistema sígnico puede funcionar, como “el espacio semiótico necesario para la existencia y el funcionamiento de los lenguajes”» (como se citó en Cáceres, 1994, p. 134). De esta manera abarca tanto cultura como lenguaje y argumenta que, en la cultura, en este caso la Semiosfera, es en donde ocurren los múltiples fenómenos semióticos, mismos que no son vistos como fenómenos aislados, sino como parte de un inmenso cuadro, es decir, de una sola Semiosfera (como se citó en Cáceres, 1994, p. 134).

Esta última está compuesta por varios elementos y funciones que mantienen una relación que está en continuo cambio —ello depende del tiempo, la cultura o la sociedad donde se encuentren—. A esta diversidad Lotman (1984) la llama heterogeneidad, misma que pone en riesgo a la Semiosfera, debido a que tiene la capacidad de desintegrar su sistema (como se citó en Cáceres, 1994, p. 135). La manera para evitar el riesgo es entenderla como un espacio entero que está ocupado por fronteras de niveles diferentes y de lenguajes diversos, a las que Lotman (1984) nombra *Subsemiosferas* (como se citó en Cáceres, 1994, p. 135).

Asimismo, cada una de estas tiene su propia identidad semiótica —que adquiere por poseer un lenguaje particular—, misma que se construye y relaciona con ayuda de otras (como se citó en Cáceres, 1994, p. 135). Para facilitar la comprensión de la Semiosfera —entendida como un espacio entero compuesto por varios elementos y a su vez por varias Semiosferas— Lotman (1984) la compara con una ternera, y argumenta que: “si ponemos juntas muchas chuletas de ternera, no obtendremos un ternero. Pero si troceamos un ternero, obtendremos muchas chuletas de ternera” (como se citó en Cáceres, 1994, p. 135).

Finol (2018) comparte la ideología lotmaniana y propone que el cuerpo es parte de una de las Subsemiosferas a la que él nombra *Corposfera*, misma que define como:

Conjunto de los lenguajes que se originan, actualizan y realizan gracias al cuerpo, entendido este como un complejo semiótico de numerosas posibilidades que requieren de una visión fenomenológica para su mejor comprensión. La Corposfera sería parte de la Semiosfera propuesta por Lotman y abarcaría todos los signos, códigos y procesos de significación en los que, de modos diversos, el cuerpo está presente, actúa, significa (Finol, 2018, p. 105).

Entonces, con base en la teoría de Lotman expuesta en párrafos anteriores, la Corposfera, al igual que la semiosfera, es heterogénea, es decir, tiene una variedad de elementos y funciones cuya relación está en constante cambio. Por lo tanto, la Corposfera también necesita ser vista desde sus diversos lenguajes y frontera, con el fin de una mejor comprensión de sus elementos.

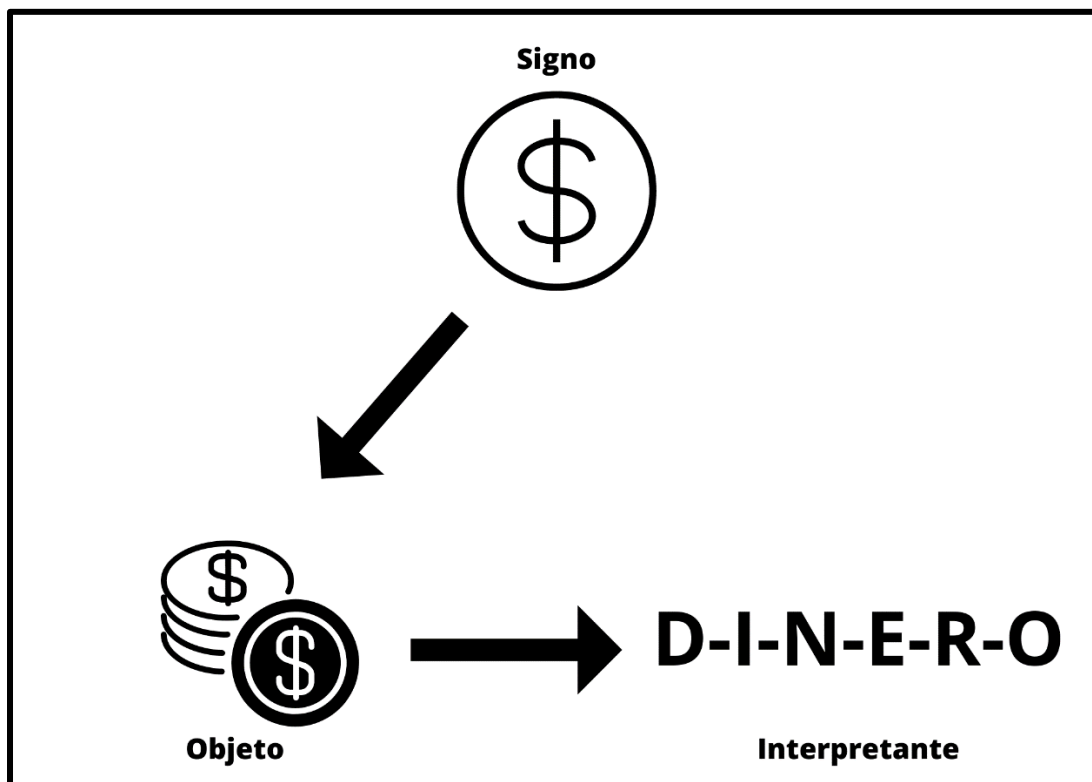
Por ello, Finol (2018) estudia por separado el significado de cada una de las partes del cuerpo, así pues, comienza por dividirlo. Primero en tres niveles: alto, medio y bajo; seguido de la subdivisión: anterior, posterior y lateral; para terminar con una segunda división compuesta por el cuerpo externo y el cuerpo interno.

El estudio que Finol (2018) hace del cuerpo, desde sus partes y como conjunto, tiene una base semiótica, esto quiere decir que no lo percibe como un elemento independiente que significa por sí solo, sino que ve en él la capacidad para significar y ser dotado de significado según el contexto donde se encuentre y las relaciones que mantenga con este último. En palabras de Finol (2018): “La Corposfera incluirá no solo los lenguajes corporales sino también sus contextos y las relaciones que se establecen entre aquel y estos” (p.30).

Otra cuestión es que, al ser una propuesta con una base semiótica —entendida esta última como la ciencia encargada de estudiar los signos— aborda al cuerpo como lo que es: un signo. Sin embargo, Finol (2018) lo posiciona, no como cualquier signo, sino como el principal en la semiotización, es decir, el primero en el proceso de Semiosis que, a grandes rasgos, según la teoría de Peirce, se trata de la relación triádica entre un *signo*, mismo que representa otra cosa, en este caso a un *objeto*, que es lo que el signo

representa y, por último, está el *interpretante* encargado de completar la primera Semiosis (Everaert, 2004: p.4).

Un ejemplo sencillo de Semiosis puede ser el dinero, comúnmente representado por un *signo* que está encargado de representar al *objeto* perteneciente al mundo “real” y, finalmente, el *interpretante* que, en esta primera Semiosis, es la palabra. Entonces, gráficamente quedaría así:



Fuente: elaboración propia

Es por la Semiosis que el mundo adquiere un significado, pero este proceso solo se puede producir, como argumenta Finol (2018), gracias a la relación sujeto-mundo-experiencia, no obstante, es de suma importancia entender que es imposible hablar del sujeto sin hablar de su cuerpo, pensado fenomenológicamente, o sea, como ser/estar en el mundo o, desde una perspectiva semiótica: “la experiencia de ser/estar en el universo de las significaciones (Finol, 2018, p. 112).

Otro aspecto relevante es que este proceso se puede repetir infinidad de veces, de nuevo gracias al cuerpo, ya que: “Es pues, a partir del cuerpo/en el cuerpo/por el cuerpo donde las Semiosis comienzan y terminan; y es en su totalidad presencial y protagónica en el mundo vivido donde podemos encontrar/construir la interpretación del mundo” (Finol, 2018, p. 30). Así pues, es gracias al cuerpo que se puede semiotizar al mundo, pero también este último puede dotarlo de nuevas significaciones.

Las Semiosis corporales —esto se refiere al proceso en el que están involucrados los cuerpos al momento de significar al mundo y ser significado por él— son las encargadas de fecundar las significaciones, siempre en relación dialéctica con el mundo; acto seguido “se transmutan en sentidos concretos, situados y contextualizados, de modo que, desde allí, se articulen a lo social y a lo cultural” (Finol, 2018, p. 31). Entonces, como se puede observar, las significaciones no surgen únicamente del cuerpo y se mantienen estáticas en él, sino que se convierten en sentidos concretos que posteriormente se ubican en un tiempo y lugar específicos en el mundo. Más tarde estos sentidos se incorporarán a la cultura y sociedad del contexto donde se sitúan.

Dicha relación cuerpo-mundo se refleja en la producción de discursos ya que, el cuerpo, al estar ocupado por múltiples lenguajes, permite la creación de discursos, mismos que asumen, reflejan y afectan las estructuras socioculturales de una comunidad (Finol, 2018, p. 138).

Además, los discursos son capaces de expresar el mundo simbólico del lenguaje empleado en determinado contexto (Finol, 2018, p. 229). Por ello su estudio posibilita el deducir, reproducir y/o confirmar los modelos de organización social y cultural de una sociedad (Finol, 2018, p. 138). Por ejemplo, a través de la música y los discursos sobre los cuerpos gordos se puede deducir un poco de cómo es el modelo de organización social y cultural de algunos de los hablantes y de sus sociedades.

Ahora bien, al retomar el tema del proceso de creación de sentidos, se observa que este está en constante renovación a causa de la relación que el cuerpo mantiene con la sociedad y la cultura, ya que, a pesar de que el ser humano nace dotado con ciertas características anatómicas y nace en un mundo de relaciones sociales previamente construidas —en las cuales debe aprender a actuar, recibe valores, normas, cuidados—

tiene la capacidad de afectarlas, cambiarlas y obligarlas a adaptarse a su presencia (Finol, 2018, p. 148).

No solo la relación entre el mundo y el cuerpo es la encargada de cambiar las relaciones y sentidos existentes, también la cultura, ya que se encarga de articular y rearticular los sentidos y Semiosis del mundo (Finol, 2018, p. 112). Es gracias a esta relación cuerpo-sociedad-cultura, encargada de la creación de nuevos sentidos y Semiosis, que en este siglo ocurrió la “construcción semiótica de una nueva corporeidad. Esa nueva corporeidad está hoy atada a un régimen de visibilidad e, incluso, de hipervisibilidad: se cuida el cuerpo, se lo moldea, se lo construye para presentarlo y que sea visto” (Finol, 2018, p. 116).

La urgencia del individuo de que su cuerpo sea visto y aceptado a nivel sociocultural es una realidad, por ello, tal como se muestra en la cita anterior, lo moldea y construye a fin de que sea validado y catalogado como bello. A pesar de que lo considerado como bello o feo gira siempre:

en torno a una relatividad personal y cultural, social y grupal [...] se han hecho intentos sistemáticos por objetivar la perfección corporal, como cuando en los concursos de belleza se establece el 90-60-90 como las medidas exactas de busto, cintura y caderas, unas medidas que garantizan la perfección anatómica de la mujer (Finol, 2018, p. 175).

Por ello, no hay nada más contrario para el modelo vigente de belleza que una figura que no cumple con esos estándares y que incluso tiene “kilos en exceso” (Finol, 2018, p. 214). Sin embargo, como se tocó en líneas anteriores, este modelo de belleza no tiene su origen en Latinoamérica, sino que se ha impuesto. En palabras de Finol (2018):

por el imperio europeo y anglosajón que domina al mundo: las chicas deben ser altas, deben estar siempre cerca de las clásicas medidas: 90-60-90, que dibujan a la mujer delgada y esbelta. Esas medidas muestran que la belleza tiene también

una medida cuantitativa, que es necesario medir técnicamente el cuerpo para que no escape del modelo internacional de lo que es bello (p. 214).

En el momento en que las corporeidades no cumplen con dicha imposición estética viene, por un lado, su marginación y, por el otro, la capacidad de crear nuevos sentidos y discursos, como aquellos con intención gordofóbica que, como se trabajó en el apartado sobre Foucault (2002), siempre son producto de los dispositivos de control que lo que tratan de hacer es someter a parte de la sociedad —en este caso moldear los cuerpos femeninos a ciertas medidas y cánones de belleza— y combatir a la población flotante y abyecta —categoría recuperada a partir de la propuesta de Butler (2002)—, que en este caso son las mujeres gordas.

Todos estos discursos que recupera Finol (2018) respecto a la supremacía de la delgadez, repercuten, como se desarrolló en líneas anteriores, en las estructuras de la sociedad donde se gestan, además son reflejo de toda su cosmovisión sociocultural. De esta manera, a través de su estudio se puede rastrear el origen de los sentidos o la concepción de signos como belleza, delgadez, cuerpo perfecto.

Es importante recordar que el proceso de Semiosis Pierciano, para Finol (2018) comienza por el signo más importante: el cuerpo. Entonces, para comprender cómo es percibido, específicamente el de las mujeres gordas, es importante estudiarlo de manera particular a partir de algunas de sus manifestaciones discursivas. Para ello conviene rescatar la composición musical titulada *Así te quiero* del cantautor mexicano Joan Sebastian.

La canción comienza con el verso: “Chaparrita, cuerpo de uva, cinturita de gallina”. La frase anterior contiene un *zoomorfismo*, es decir, “una expresión que contiene sustantivos que designan seres faunísticos o del reino animal” (Sanz, 2015, p. 362), por ejemplo: burro de planchar o patas de gallo. Los zoomorfismos son empleados para resaltar los rasgos de objetos y/o personas a través de animales que compartan alguna cualidad similar.

En el caso de “cinturita de gallina”, además de ser un *zoomorfismo*, también es una *metáfora animal* que, en palabras de Sanz Martín (2015)

Las metáforas animales [...] se transfieren a la esfera humana, en donde con frecuencia adquieren connotaciones humorísticas, irónicas o peyorativas. Así, un ser humano puede ser comparado con una gran variedad de animales: un perro, un gato, un cerdo, una rata, una víbora, etcétera (p. 362).

Hay que tener presente que, a pesar de lo que comúnmente se cree, las metáforas no solo pertenecen al terreno de lo artístico, como los poemas o diversas obras literarias, al contrario, según Johnson y Lakoff, en *Metáforas de la vida cotidiana* (1995), estas también se refieren a la totalidad del lenguaje e incluso al pensamiento y la acción (p. 39).

Por ello es importante analizar algunas de las metáforas insertas en las canciones que componen el corpus, con el objetivo de lograr comprender la relación existente entre el discurso, la construcción del cuerpo gordo, la sociedad y la cultura. Para esto se utilizará *Metáforas de la vida cotidiana* de los autores Johnson y Lakoff (1995).

Capítulo 2: Discurso musical y producción metafórica del cuerpo gordo

2. 1 Discurso, música y literatura

Como se trabajó en líneas previas, el arte —entendida como una práctica discursiva— se sirve de la música por poseer elementos como ritmo, armonía, melodía y metáforas; características que le permiten una mayor difusión discursiva (Santos, 2007, p. 35). De esta manera la música puede compararse con el discurso literario, ya que ambos comparten bastantes similitudes, por ejemplo, en el caso de la poesía, a fin de que tenga un carácter musical, su verso debe estar “sometido a una métrica, basada en la medida de sílabas, en el ajuste de acentos y en la rima” (Nebot, s/f, p. 439). Incluso, tal como recupera José Nebot (s/f), la literatura tiene sus orígenes en la oralidad, pues “la poesía nació unida a la música, ya que los recitados iban acompañados de instrumentos musicales” (p. 438).

Lo más rescatable en el caso de ambas artes es que “entra en juego la experiencia estética del receptor: el factor cultural y educativo, el imaginativo, el factor emocional o

afectivo [...] en la recepción de la obra” (López, 2013, p. 123). Sin embargo, la música es más consumida comparada con la literatura; tal como George Steiner (2000) afirma: “la nueva cultura es más musical que verbal [...] La nueva clase media de la sociedad opulenta lee poco, pero oye música con placer de conocedora” (p. 46).

Lo anterior se debe a que los hablantes viven inmersos en un mundo sonoro (Penagos, 2012, p. 303), motivo que los vuelve más vulnerables a los discursos que produce la música en comparación con los discursos de la literatura. Inclusive, como bien rescata Facundo Manes (El País, 2015), la música tiene tanta presencia en la vida de todos que desde el periodo de gestación es escuchada, tanto es su impacto que “los bebés, en los primeros meses de vida, tienen la capacidad de responder a melodías antes que a una comunicación verbal de sus padres” (El País, 2015). Por estos motivos es esencial aclarar que este arte, es decir, la música, no es inofensiva, al contrario, “es uno de los instrumentos de persuasión oculta más eficiente” (Penagos, 2012, p. 303).

Su eficiencia recae, por ejemplo, en el caso del reggaetón —uno de los tres géneros musicales que se trabajan en esta tesis— en el ritmo repetitivo, el lenguaje coloquial, mismo que incluye modismos populares; características que permiten a los oyentes sentirse identificados fácilmente con el mensaje musical (Urdaneta en Penagos, 2012, p. 293). Es así como la música, con ayuda de estas sensaciones que produce, genera un momento de mayor actividad cerebral, misma que permite ventajas en la memoria, el lenguaje y otras áreas (Aguilar, Villacis y Narváez, 2018, p. 3)

Sumado a lo anterior, las tonadas repetitivas de las composiciones tienen la capacidad de quedarse adheridas “al córtex auditivo del cerebro encargado de procesar los sonidos y la necesidad de tararear esas canciones funciona como un efecto inmediato, el efecto puede durar horas o días” (Penagos, 2012, p. 303). Lo que hace de la música un vehículo ideal para la propagación y aceptación de los discursos.

Si bien la sociedad es la encargada de generar la música como producto cultural, este producto, simultáneamente, significa a la sociedad o, en palabras de Yesid Penagos (2012):

La sociedad genera la música como su producto cultural. A su vez, este producto modifica a la sociedad misma, porque la agrupa de diferentes maneras, genera grupos de pertenencia, produce alienación, implanta valores, ideales, los difunde, genera modelos e ídolos sociales y comerciales a imitar con posiblemente su discurso de poder de ser y de hacer propio, a imponer, insertar nuevos actores sociales, se generan nuevas creencias, todo con la consecuente resignificación de la música, formándose un ciclo de constante resignificación (p. 295).

Hay muchas maneras en que la música modifica a la sociedad —algunas de estas ya se ilustran en la cita anterior— pero, además de todas ellas, también tiene la capacidad de modificar y construir al cuerpo. Esto por medio de los discursos que produce; por ejemplo, en la tesis de maestría de Emily Branden (2007), la autora analiza el papel de la mujer gorda en la música popular del Caribe y observa que el cuerpo de la gorda siempre es presentado como objeto de deseo masculino, reduciéndolo a un simple fetiche sexual.

La música caribeña, según Branden (2007), tiende a representar a la mujer gorda por medio de dos extremos sexuales: uno asexual y otro donde su cuerpo es un sitio hipersexualizado (p.40), caso similar al de las canciones analizadas en esta tesis. Sin embargo, a pesar de que el cuerpo gordo pueda ser visto como un objeto de deseo masculino, este “deseo” resulta ambivalente debido a que, si bien en el Caribe la gordura es un poco más aceptada en comparación a otras partes, “el ideal voluptuoso del Caribe hispano también se limita a medidas específicas” (Branden, 2007, p.40).

Un caso de ello es la canción “Qué me hiciste hacer” de Killadamente, *youtuber* dominicana que, por medio de esta pieza, replica, a manera de documentación, todos aquellos comentarios que ha recibido por ser gorda, por ejemplo: “Me llaman la vaquita, la cerdita, la asquerosa”, “Ya que a muchos les doy asco y critican lo que hago porque solo voy tragando” (Killadamente, 2018).

Se observa que el discurso de la canción está plagado de estereotipos que siempre se les atribuyen a las gordas: “Engordo solamente de ver la comida en frente”, “gorda para

siempre, siempre, siempre yo seré/ porque soy vaga”, “Comiendo, tragando, mi cuerpo enfermado/ Soy un mal ejemplo porque como y nunca paro” (Killadamente, 2018). Aquí pasa algo peculiar porque Killadamente pronuncia el discurso en primera persona, dando a entender que se auto percibe de esa manera, como una “vaga sin autocontrol que se la pasa comiendo y engordando”, sin embargo, lo único que hace es replicar de manera irónica el discurso que existe en torno a las gordas.

Lo anterior se puede interpretar, ya que, las estrofas finales versan sobre su seguridad y amor propio: “No solamente soy preciosa, tengo fuerza y la razón/ Yo soy perfecta”, “Estúpida yo te dije que yo soy la reina”, “Me amo y no me importa” (Killadamente, 2018).

No obstante, el caso de la música caribeña y dominicana no es tan distinto a la manera en que el reggaetón, el rock o el regional mexicano —géneros musicales que componen el corpus— construyen los discursos en torno al cuerpo gordo femenino, ya que estos también tienden a construirlo de forma hipersexualizada, asexual o, de igual manera, a agredirlos. Por ello es importante analizar individualmente la manera en la que cada uno de estos géneros producen y reproducen los discursos sobre el cuerpo de las mujeres gordas.

2.2 La participación del *rock* latinoamericano en la construcción discursiva de la corporeidad gorda femenina

La primera aparición del *rock and roll* fue en Estados Unidos a principios de los años 50. El género fue un gran fenómeno entre los jóvenes de la época que, hartos del contexto sociopolítico, hicieron de él una marca de rebeldía (Marti, 2009, p. 2). No fue hasta casi dos décadas después que el *rock and roll* sufrió su primera metamorfosis dando lugar al *rock* y posteriormente a sus variantes, como el *rock* psicodélico, cuyos máximos exponentes son *The Doors*, o la música *beat* —una variante del *pop-rock*—, género cuyo mayor representante es la banda *The Beatles* (Marti, 2009, pp. 2-3).

A pesar de que el *rock* había surgido como un movimiento de crítica social y protesta, poco a poco empezó a llamar la atención de las industrias, motivo que lo convirtió en un negocio millonario. Es así como, oponiéndose al *rock*, surge el *punk*; género que se encarga de hacer una crítica a las instituciones y los problemas sociales (Peza, 2005, p.

112). Asimismo, el *punk rock* nace a partir de la crisis económica y la ineficiencia de los servicios educativos y el sector salud (Peza, 2005, p. 112).

Una de las bandas más reconocidas de este género en México es Molotov, autores de la pieza musical “Quítate que mas’turbas”. En dicha canción se presenta a una mujer que ejerce su vida sexual con plena libertad, motivo por el cual es condenada por el sujeto lírico. Sin embargo, no es la única razón por la que es señalada, sino que los hombres introducidos a lo largo de la canción la desprecian por su apariencia física que ha ido en “decadencia” con el paso de los años.

Si bien la decadencia que sufre la mujer incluye un declive moral, es juzgada mayormente por su pérdida de firmeza corporal y, de manera significativa, por su gordura: “porque antes estabas delgada [...] contigo ya no siento nada golfa, gorda interesada” (Molotov, 1997).

De igual forma, las discografías de otras bandas de *rock* producen discursos sobre el cuerpo gordo de las mujeres. Un ejemplo es la agrupación Vete a la Versh, cuya música incluso se ha visto influenciada y motivada por Molotov, tal como reconoce Roberto Alatríz vocalista y guitarrista de la banda: “Antes de hacer el contacto con Randy ya habíamos platicado que nos gustaba mucho Molotov y que nos gustaría ese camino, porque son irreverentes y se asemejan mucho a la música que hacemos” (El Norte, 2017).

Lo anterior se manifiesta en su álbum debut *Balance Universal*, particularmente en la pieza titulada *Pinche gorda*, canción donde se representa a la mujer gorda de una manera “cómica”, pues es de ese modo que estos artistas nombran a su tipo de música *rock cómico* (El Norte, 2017). El discurso en *Pinche gorda* construye al cuerpo gordo femenino de una manera hiperbólica, es decir, exagera de manera caricaturesca las dimensiones corporales de la mujer, por ejemplo, en versos como “era una gorda tamaño camión”, “pinche gorda de una tonelada” o “pinche gorda, cama de agua” (Vete a la Versh, 2017).

La gorda es ridiculizada por su corporeidad arbitraria, sin embargo, el sujeto lírico, al tiempo que la rechaza: “pinche gorda, a la chingada”, también la desea: “me siento solo,

vente para acá”. El motivo de su deseo no surge por la aceptación, sino por, como Branden (2007) explica, la hipersexualización del cuerpo gordo femenino que, en lugar de ser querido, termina por ser fetichizado.

Es así como el discurso de *Pinche gorda* continúa construyendo a las corporeidades gordas, esta vez retratándolas de una manera “cómica” e hipersexualizada y, de la misma manera que la canción de Molotov, “la mujer sigue reducida al silencio. Supedita y dependiente de la construcción que se haga de su deseo y de su cuerpo desde una mirada masculina” (Peza, 2005, p. 122).

El surgimiento del *rock* en México fue consecuencia de la toma de conciencia de múltiples injusticias sociales, económicas y políticas; fue tanto su impacto que llegó a tomarse como una amenaza para presidentes como Gustavo Díaz Ordaz, Luis Echeverría y José López Portillo, quienes amenazaron de represión policiaca a todos aquellos que “desvirtuaran” la imagen del *rock* (Vázquez, 2019, p. 12). Fue tanta su censura que su nuevo auge se presentó hasta los años 80, aunque con un nuevo enfoque y letras que reflejaban nuevos ideales (Vázquez, 2019, p. 12).

Lo anterior se evidencia en el caso de Molotov y Vete a la Versh, bandas que han desvirtuado el propósito original del *rock*, atacando a minorías como lo son las mujeres gordas por medio de los discursos que propagan. Aunque no todas las bandas de *rock* mexicano renunciaron a su labor de crítica, por ejemplo, Panteón Rococó (2001) en su canción “La carencia” hace una protesta hacia la economía mexicana:

*Pues en un mundo globalizado
La gente pobre no tiene lugar*

*Y la carencia, arriba
Y los salarios, abajo*

Con lo que gano en esta empresa no me alcanza pa' tragar

(Panteón Rococó, 2001).

Otro caso, aunque más específico respecto al tema que se está trabajando, son Las Vin Up, agrupación que en 2007 lanza su álbum titulado “Gordas Putas”. Si bien el nombre parece un tanto ofensivo, la portada, por su parte, da la impresión de contradecirlo al

mostrar la imagen de un vientre abultado y en él escrita la palabra “dieta” acompañada de una carita feliz y corazones.

Lo que hacen Las Vin Up en este álbum es adueñarse de los discursos que los hombres han hecho de los cuerpos gordos femeninos, aunque desde su visión y expresión artística; es así como dibujan a la gordura no como algo malo, sino como una característica desafiante a los cánones de belleza establecidos. De esta manera, la agrupación ofrece su música de forma “agresiva, cómplice, oscura o apesumbrada dentro del espacio social y del contexto musical” (Marti, 2009, p. 19-20).

Si bien el *rock* es un género cuya presencia ha sido significativa durante décadas, el reggaetón, a pesar de su reciente apogeo, también ha tenido un impacto multidisciplinario; sobre todo a nivel discursivo y social, pues, al igual que el *rock*, colabora en la construcción del cuerpo de las mujeres gordas.

2.3 La participación del reggaetón latinoamericano en la construcción discursiva de la corporeidad gorda femenina

Existen diversas opiniones sobre el nacimiento de reggaetón, por un lado, algunos autores consideran que fue Panamá el país que dio origen al género, aunque la opinión más popular posiciona a Puerto Rico como el creador del reggaetón (Piñón y Pulido, s/f, p. 53). No obstante, conviene conceptuarlo como producto del intercambio cultural y musical que hubo por parte de Panamá y Puerto Rico en la década de los ochenta (Ramírez, 2012, p. 228).

Dicho género es definido, en palabras Negrón y Rivera (2009), como “un sancocho de rap en español y reggae en español” (p.30). Gracias a esa mezcla de géneros el reggaetón no estaba bien definido y era conocido como *under*, en parte por su presencia en los barrios bajos, aunque principalmente porque el término *underground* “designa a los movimientos contraculturales” (Ramírez, 2009, p. 229).

Su popularidad se debe a, paradójicamente, la intensa censura que se dirigió hacia él: “los esfuerzos por censurarlo, sin embargo, lo transformaron de marginal a célebre [...] lo cual convirtió el reggaetón de una industria artesanal (grabaciones caseras que se

vendían desde los autos de las personas) a una industria de masas” (Negrón y Rivera, 2009, pp. 32-34).

Su llegada a México se remonta a principios del año 2000, pero no fue hasta 2003 y 2006 que su popularidad aumentó, esto debido al lanzamiento de canciones famosas como *Gasolina* de Daddy Yankee; además de la llegada de los “líderes del reggaetón” Wisin y Yandel y otros máximos exponentes del género como Don Omar, Calle 13, entre otros (Piñón y Pulido, s/f, p. 53).

Es bien conocido el carácter polémico del reggaetón, dado a la naturaleza de sus líricas sobre alcoholismo, adicciones, delitos, sexo, etcétera. Es precisamente esta última temática la que más copete a este estudio, principalmente por el protagonismo de las mujeres en los discursos de las canciones, ya que sus cuerpos son presentados como objetos sexuales.

La estética de los cuerpos femeninos en el reggaetón, la mayoría de las veces sigue la misma línea, con características como delgadez, juventud, belleza; tal como mencionan Piñón y Pulido (s/f):

De acuerdo con su tipo de léxico, se muestra una imagen de mujer sexual, altamente producida de acuerdo a estándares de belleza que tienen que ver con vestir a la moda, presentarse a la sociedad (especialmente al hombre) con un cuerpo “deseable”, “consumible”, con tallas “perfectas” que son consideradas factor “importante” y que como mujer le aseguran fama (p. 71).

Aquellas corporeidades que infringen el canon son agredidas, puesto que los cuerpos que no están disponibles para el consumo automáticamente son indeseables, discriminados y marginalizados (Amaro y otros, 2021, p. 149). Un ejemplo es *Golosa* de Impacto MC (2003): “Bien glotona pinche gorda jamonuda/ Todo el día come y come/ Pinche albóndiga con patas/ No te cansas de comer” (2003). En el caso de que no sean agredidas, entonces las gordas terminan por ser fetichizadas: “Está medio gordita pero chupa chévere” (Ñejo y Dálmata, 2012); vistas por el sujeto lírico como último recurso

para desahogar sus necesidades sexuales: “gordita tampoco me preocupa/ que aquí lo importante es que si chupa o no chupa” (Ñejo y Dálmata, 2012).

Estas canciones no resultan inofensivas, al contrario, son transmisoras de ideologías — entendida como una idea compartida por un grupo de personas (Ramírez, 2012, p. 230) — que continúan reforzando los cánones de belleza femeninos. La difusión de este tipo de ideología no es superficial, ya que, como argumentan Piñón y Pulido (s/f) “llega al público cognitivamente y éste a su vez se encarga de legitimarla transmitiéndola a otros sujetos y grupos sociales; es entonces un ciclo que finalmente pudiera terminar en conductas, expresiones, gustos, tratos y estilos de vida” (p. 63).

Ciclo que en realidad sucede, ya que, como los mismos autores añaden, los discursos e ideologías del reggaetón terminan por tener un impacto en los oyentes, sobre todo en los más jóvenes a quienes “este tipo de temas influye [...] para reproducir ciertos estándares de belleza y estereotipos tanto de la mujer como del hombre, dejando atrás sus capacidades intelectuales, valores y cualidades internas” (Piñón y Pulido, s/f, p. 68).

Al contrario de los reggaetoneros, las artistas del género abren su propio espacio, donde son libres de expresarse y así crear discursos con los que ellas se sientan identificadas. Es el caso de Ms. Nina con su canción “Reinas” en colaboración con King Jadet, composición donde hacen un reclamo a las críticas de aquellos que se sienten inconformes con las vidas y cuerpos que transgreden la norma: “Te sientes cómodo siendo como cualquiera/ Soy diferente y eso te molesta/ Tus críticas solo muestran tu frustración” (Ms. Nina y King Jadet, 2021).

Versos más adelante, Ms. Nina se apropia de su corporeidad y se muestra conforme con ella: “Que me llama a mí gordita/ Eso no me pica/ Soy una mami” (Ms. Nina y King Jadet, 2021). En media estrofa deja en claro que su belleza no está condicionada por su cuerpo gordo, al contrario, se autodenomina ' mami ' ² o ' reina ', en palabras de Viera (2018):

² En este fragmento, la palabra “mami” no funge como diminutivo de madre, sino que su significado está supeditado al contexto puertorriqueño, donde dicho término es utilizado para referirse a una mujer muy hermosa (RAE, 2010)

A pesar de que en países la expresión “mami” es utilizada con el propósito de demostrar afecto hacia una persona, en esta canción sirve como un adjetivo que resalta las cualidades físicas de la mujer. En tal sentido, se vuelve necesario observar la variación de usos del término, según la región y el contexto.

“Ms. Nina, en el contexto de la canción, se asume como reina, sin importarle no cumplir con dicho canon, y así asegura que es una 'mami', apropiándose de su cuerpo como bello” (p. 14).

El discurso de Ms. Nina se contrapone a los discursos normativos con los que trabajan otros artistas dentro del reggaetón, y hace una invitación a otras mujeres para que, al igual que ella, no se dejen influenciar y gocen de sus cuerpos sin importar la opinión de los demás: “Todas somos reinas/ No importa de donde vengas/ Venga baila con nosotras/ si no te gusto pa' qué molestas?” (Ms. Nina y King Jadet, 2021).

Como se observó, son más los ejemplos del reggaetón en los que la mujer gorda es agredida, caricaturizada y despreciada. Este solo es un caso, sin embargo, existen más géneros musicales que colaboran en la construcción de cuerpo gordo de las mujeres, tal es el caso del regional mexicano.

2.4 La participación del regional mexicano en la construcción discursiva de la corporeidad gorda femenina

Definir al regional mexicano como un solo género musical resulta reduccionista, pues, tal como señala Jorge Cotero (1976), en su material sonoro y visual están impresos matices socioculturales de toda una República que, a la vez, está compuesta por regiones bastas y ricas en cultura. Por ello, la forma más acertada de definir al regional mexicano es como “un conjunto de subgéneros musicales que se distinguen por sus sonidos, ritmos, melodías, armonías y temáticas líricas”. Entre los subgéneros que lo componen se encuentran: el grupero, el norteño, la banda, los corridos, entre otros. Son estos dos últimos en los que se enfoca el estudio de este apartado.

El primero de ellos: el corrido es un género que, visto desde una perspectiva literaria, tiene un carácter épico y narrativo al grado de ser considerado una suerte de cantar de gesta (Lira, 2013, p. 32). Quienes protagonizan al género en su mayoría son hombres mexicanos, ya sea en el corrido clásico, el narcocorrido o los recientes corridos tumbados. De hecho, como señala Lira (2013), la lírica del género en la época de la revolución servía como un “aliciente y como elementos de motivación para los soldados

después de las batallas” (p. 34), además, así como los cantares de gesta, los corridos revolucionarios tenían una función didáctica al “reproducir un sistema de valores” (Lira, 2013, p.36) en los mexicanos de la época.

El género poco a poco ha tergiversado ese valor propagandístico e informativo que solía tener en la época revolucionaria y del porfiriato. A pesar de ser considerado multiforme por la presencia de los narcocorridos (González, 2011, p.8), ha sido tanta su alteración que está siendo usado “injustificadamente para designar otras manifestaciones literarias o musicales como por ejemplo canciones líricas aprovechando el prestigio del término corrido” (González, 2011, p. 8).

Un caso es la pieza *El corrido de las gordas* interpretada por El Halcón de la Frontera, canción que si bien cumple con las características métricas del género —esto con base en la definición de Ramón Menéndez (En Valencia, 2000), quien afirma que están formados por versos monorrítmicos asonantados de dieciséis sílabas— no sintoniza con los valores épicos y narrativos del mismo. Su letra, como bien señala el título, versa sobre las mujeres gordas, en su lírica las retrata como mujeres a las que nadie quiere: “a las gordas que nadie quiere pelar”; además hiperboliza sus cuerpos, como estrategia para ridiculizarlos: “cada vez que veo a una gorda, yo la quisiera abrazar/ no importa que con un cinto la tuviera que abarcar” y sin otra esencia que su físico.

No así en otros casos como “La Adelita”, corrido muy popular en la época revolucionaria y hasta la actualidad, esta canción es protagonizada por una mujer que no es reducida a su físico, si bien se menciona su hermosura, se destacan más sus cualidades morales: “Una moza que, valiente, los seguía”, “Porque, a más de ser valiente, era bonita” (Gil del Río, s/f).

Si bien en los corridos actuales aún está presente la figura femenina, su participación, en la mayoría de los casos, se reduce a su cuerpo y no se enfoca en sus valores o hazañas. Por ejemplo, en la canción “Sabor fresa” de la agrupación Fuerza Regida (2023), en los primeros versos el sujeto lírico expresa su gusto por las mujeres con “una cinturita”, catalogándolas como “morras de calidad”, desde la primera estrofa deja en claro su ideal físico, si el cuerpo no cumple con las medidas no hay problema, pues las

intervenciones estéticas también son válidas, ya que también le gustan las “fresitas operadas”.

Como bien rescatan Mondaca, Cuamea y Payares (2015) en el corrido, específicamente en el narcocorrido, la mujer aspira a tener un lugar en el mundo del narco, esto la orilla a lucir un cuerpo bien formado, partiendo de la vestimenta, accesorios, fajas, hasta productos adelgazantes o, incluso, procedimientos estéticos que la hagan lucir un cuerpo llamativo para el narco (p. 177), como sucede en “Sabor fresa”, las mujeres con “cinturita” y operadas son aquellas consideradas de calidad por los hombres.

Como se mencionó al inicio del presente apartado, el regional mexicano no se reduce solo a los corridos, uno de los subgéneros que también lo conforma es la banda, entendida en el contexto musical como: “un conjunto de personas que se juntan con los instrumentos musicales para interpretar música” (Guerrero, 2017, p.15).

El término correcto es banda sinaloense, dado que tuvo su origen en esa región de México. En el género se ocupan instrumentos específicos, ya sean de percusión o viento, como el clarín, la tuba, el saxofón, la tambora e incluso la voz. El inicio de la banda en México se debe a la llegada de los alemanes en el siglo XIX, pues durante su estancia en el país se vieron en la necesidad de recrear su música, es así como traen variedad de instrumentos de viento que, posteriormente, son ocupados por los lugareños creando así sus propios ritmos (Guerrero, 2017, p.16).

No es hasta el siglo XX, después de la Revolución Mexicana, que la banda sinaloense se instituye como género musical, sin embargo, no es considerada por los intelectuales como elevada o culta, al contrario, la etiquetan como corriente, populachera e incapaz de expresar nacionalismo o propósitos políticos (Guerrero, 2020, p.98). A pesar de las trabas y el poco reconocimiento del género, este pudo trascender a otros estados de la República y hasta distintos países.

Los temas de sus líricas son muy variados pues van desde lo violento hasta lo romántico. La mujer también es una constante en sus letras, siendo ella la protagonista de muchas piezas musicales, como es el caso de *Así te quiero* por Joan Sebastian (2000), *Y ahora resulta*, de Voz de mando (2012) y *Ni las moscas se te paran* por Banda MS (2013).

En la banda, como en los diferentes géneros que anteriormente se han desarrollado a lo largo de este trabajo, el cuerpo femenino delgado es el que destaca de manera positiva, un ejemplo se encuentra en el verso: “te puse nalgas y una cintura donde antes tenías llantas” (Voz de mando, 2012). En este fragmento se observa cómo el sujeto lírico prefirió someter a procedimientos estéticos a “su mala inversión” —como la llama él— antes que tener una novia gorda. Él mismo reconoce que antes de todo lo que “invirtió”, ella no tenía valor: “¡Antes de mí tú no eras nada!”. Fueron todas esas operaciones las que le dieron un cuerpo hegemónico y delgado al quitarle las “llantas” —sustantivo utilizado para nombrar a la gordura— y, de esta forma, ella adquiere un valor.

Sucede algo similar con “Ni las moscas se te paran”, aunque, en este caso, el cuerpo de la mujer en lugar de adelgazar engorda, perdiendo así su valor:

¿Dónde quedaron ese par de atributos que tenías?

¿Dónde esa esta cintura que tanto me seducía?

Se te acabó la gracia, te quedó la pura fama [...]

¿Dónde está el vientre plano y las idas al gimnasio?

El tiempo te hizo estragos todo se te vino abajo” (Banda MS, 2013).

Al convertirse en una mujer gorda pasa a ser tan indeseable para el sujeto lírico al punto de rebajarla diciendo: “a ti ni quien te pele, ni las moscas se te paran” (Banda MS, 2013). Estas dos oraciones se coordinan entre sí, siendo la primera oración principal, mientras que “ni las moscas se te paran” una coordinada ilativa con nexo de copulativa negativa: *ni*, la razón reside en que es una consecuencia lógica de la oración principal, es decir, es tanto el rechazo hacia a la mujer que llega al grado de ser indeseable hasta para las moscas, un animal despreciado por ser antihigiénico y molesto. Por esta razón, en este análisis la segunda oración no se coordina como copulativa negativa, si bien une dos predicados y niega el segundo, tiene un carácter de coordinada ilativa al ser una consecuencia lógica de la oración principal. Incluso si se insertara un nexo de ilativa la oración conservaría su lógica: “a ti ni quien te pele, *por tanto*, ni las moscas se te paran”.

En este apartado se estudió la manera en que los discursos producidos por la música participan activamente en la construcción del cuerpo gordo femenino. Se hizo un contraste entre los discursos de la literatura y los de la música, y se destacaron los

elementos que hacen de la música un vehículo oportuno para la propagación y aceptación de discursos.

Entre los elementos destacados están las metáforas, recursos bastante útiles pues tienen la capacidad de instalarse en la vida cotidiana de los hablantes, tal como proponen Lakoff y Johnson en su libro *Metáforas de la vida cotidiana*, teoría fundamental para el presente estudio y en la que se ahondará en el tercer capítulo

Capítulo 3: La delgadez: un requisito violento para las mujeres

3.1 La cotidianidad de las metáforas: una propuesta teórica de Lakoff y Johnson

Tradicionalmente a la metáfora se le ha relacionado con la retórica, los discursos, la literatura y todo aquello que tenga que ver con el lenguaje, por ejemplo, la retórica tradicional la clasifica como parte de los tropos y la define como “una figura por medio de la cual se transporta el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de comparación” (Santana, 2006, p. 2). En los manuales de retórica se pueden encontrar descripciones como: “sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida” (Mortara, 1991, p.181).

Renkenman (1999) ofrece un significado similar, definiéndola como: “La metáfora es una forma de lenguaje figurativo en la cual un objeto o concepto se denota por medio de otro objeto o concepto. Esta asignación de un objeto o concepto a otro tiene lugar a partir de ciertas similitudes entre ambos” (p. 134).

Santana (2006), por su parte, considera a la metáfora un “tropo de dicción que expresa una idea valiéndose de otra con la que guarda cierta analogía y semejanza, esta figura retórica encierra siempre una comparación tácita” (pp. 5-6). Y reconoce su labor como “uno de los mecanismos que conduce a la corrección lingüística y al buen uso del lenguaje, concretamente por su elegancia tanto en el buen gusto al hablar como en la agudeza e ingenio de lo que se dice” (Santana, 2006, p. 3). Reconociéndola, así, como “el elemento más destacado de la elegancia retórica” (Santana, 2006, p.3).

Se puede ver que, a pesar de los distintos intentos por definir a la metáfora, todos los significados que se le atribuyen, de una manera u otra, terminan por tener elementos

muy similares. Sin embargo, de acuerdo con Alcalá Arévalo (1986) la visión formalista que ofrecen todos estos autores no siempre es suficiente, ya que, en sus palabras: “El criterio formal también lo consideramos insuficiente, como lo prueba el hecho de que formalmente dos comparaciones, aun teniendo igual forma, una puede ser metáfora y otra no” (p. 27).

Entonces, limitar la metáfora a una comparación, resulta reduccionista y no permite su estudio más allá de un mero recurso retórico o literario. Sin embargo, es un error muy común, puesto que “Para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión del lenguaje extraordinario” (Lakoff y Johnson, 1995, p. 39).

En cambio, Lakoff y Johnson (1995) ven más allá y proponen entender a la metáfora como algo que no solo involucra el lenguaje. Es así que presentan al sistema conceptual (el encargado del pensamiento y la acción) como metafórico, ya que, para ellos, los conceptos que rigen el pensamiento de los hablantes no son un asunto exclusivo del intelecto, sino que rigen su comportamiento, “estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, la manera en que nos relacionamos con el mundo” (Lakoff y Johnson, 1995, p. 39), razones por las cuales el “sistema conceptual desempeña un papel central en la definición de nuestras realidades cotidianas” (Lakoff y Johnson, 1995, p. 39).

Sin embargo, el sistema conceptual no es algo de lo que los hablantes sean conscientes al momento de pensar o actuar, más bien todas estas acciones las realizan casi de manera automática, es aquí donde entra el lenguaje, pues es este último el que permite ver cómo funciona su sistema conceptual (Lakoff y Johnson, 1995, p. 40).

De manera particular, tanto el interés de Lakoff como el de Johnson (1995) está puesto en el lenguaje, dado que, a través del estudio de él, pueden analizar el sistema conceptual y comprobar que este último es de naturaleza metafórica, además de demostrar que también son capaces de significar la realidad, lo corpóreo e incluso de crear nuevas realidades (Lakoff y Johnson, 1995, p. 187). Es así como proponen tres tipos de metáforas:

1. Metáforas estructurales: se refieren a cuando un concepto está estructurado metafóricamente en términos de otro. Sin embargo, esta estructura es parcial, ya que, si fuera total “un concepto sería en realidad el otro, no sería meramente entendido en términos del otro” (Lakoff y Johnson, 1995, p. 49). En esto reside el carácter de esta especie de metáfora, pues, como aseguran Lakoff y Johnson (1995) “La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (p. 41).

De igual manera, Julio César Sal (2009) define las metáforas estructurales de una manera clara y explica que:

Organizan una actividad o noción en términos de otra. Desde una metáfora central van generándose nuevas que sirven para explicar aspectos parciales, pero que son consistentes con la metáfora inicial global. Es decir, permiten entender un dominio de la experiencia a partir de otro, por medio de una proyección (*mapping*) de los elementos constitutivos del dominio origen a los del dominio destino (párr. 31).

Para entender mejor a qué se refieren las metáforas estructurales, Lakoff y Johnson (1995) ejemplifican con la metáfora *el tiempo es dinero*. Es común ver cómo es representado en el lenguaje como algo de sumo valor, en frases como: el tiempo es oro, no me hagas perder el tiempo, hay que ganar más tiempo, he invertido demasiado tiempo, no tengo tiempo, entre otras muchas; los hablantes demuestran la importancia que tiene para ellos el tiempo.

Esto se debe a la percepción cultural que se tiene sobre este recurso limitado, específicamente en “la cultura occidental moderna el concepto de trabajo va característicamente asociado con el tiempo que lleva realizarlo” (Lakoff y Johnson, 1995, p. 44), además se acostumbra a pagar a los empleados según las horas que trabajan al día, pagar horas extras, dar aguinaldos según los años que la persona lleve en ese trabajo y muchísimos más ejemplos que evidencian la relación entre tiempo y dinero.

Así que, no es de extrañarse que la metáfora estructural *el tiempo es dinero* estructure (en parte) el concepto *tiempo* en términos de *dinero*, ya que, la forma en la que los hablantes actúan y la manera en que conciben al tiempo es como si en realidad se tratase de dinero; así pues, entienden y experimentan al tiempo como algo que puede ser gastado, invertido, ahorrado o desperdiciado (Lakoff y Johnson, 1995, p. 45) y, de esta manera, usan sus “experiencias cotidianas con el dinero, los recursos limitados y las cosas valiosas para conceptualizar el tiempo” (Lakoff y Johnson, 1995, p. 44).

Asimismo, César Sal (2009) recupera la metáfora estructural: *un discurso es un tejido* y pone de ejemplo expresiones comunes que demuestran la credibilidad de la metáfora, tales como “‘ se puede perder el hilo’, ‘ las ideas están mal hilvanadas’, ‘ falta un hilo conductor’, ‘ este argumento está bien tramado’, ‘ el cuento tiene un nudo y un desenlace’” (párr. 31).

En la cita anterior se puede ver de manera clara cómo es que el concepto *discurso* está estructurado en términos del tejido, esto se debe a que ambos elementos comparten similitudes, es decir, en el tejido se entrelazan telas o estambre, mientras que en los discursos se entrelazan argumentos e ideas; también, en ambos casos, se lleva un proceso de articulación, ya sea de textiles o de palabras. Debido a estas características compartidas, los hablantes los relacionan entre sí y estructuran el concepto discurso en términos del tejido.

2. Metáforas orientacionales: es el nombre que le atribuye Lakoff y Johnson (1995) a la metáfora que “no estructura un concepto en términos de otro, sino que organiza un sistema global de conceptos con relación a otro” (p. 50), en este caso, con relación a las orientaciones. Su nombre surge debido a la relación que guarda con la espacialidad, es decir, arriba-abajo, dentro-fuera, delante-atrás, profundo-superficial, central-periférico. La función principal de estas metáforas es darle a un concepto una orientación espacial (Lakoff y Johnson, 1995, p. 50).

Las orientaciones espaciales no son fortuitas, sino que “surgen del hecho de que tenemos cuerpos de un tipo determinado y que funcionan como funcionan en nuestro medio físico” (Lakoff y Johnson, 1995, p.50). Estas experiencias físicas se transforman

en metáforas como *feliz es arriba*, donde el concepto *feliz* tiene una base física: una postura erguida, ya que esta está acompañada de un estado emocional positivo, motivo por el cual la felicidad está relacionada con la orientación espacial *arriba*.

De ahí que surjan expresiones como: “Eso me *levantó* el ánimo. Se me *levantó* la moral. Estás *saltando* de gozo” (Lakoff y Johnson, 1995, p.51). En el caso contrario existen expresiones como: estoy *decaído*, me siento por los *suelos*, mi ánimo *decayó* los últimos días, estoy vibrando *bajo*; esto se debe a la metáfora *triste es abajo*, misma que encuentra su origen en la base física de una postura inclinada, puesto que esta última está característicamente acompañada de un estado de ánimo triste (Lakoff y Johnson, 1995, p. 51).

Se debe tener presente que arriba no siempre implicará felicidad, al igual que abajo no significará tristeza todo el tiempo; arriba puede incluir salud, racionalidad, abundancia; mientras que abajo se relaciona con enfermedad, emociones, escases. Lo anterior no es resultado de que “haya muchos ARRIBA distintos; más bien se trata de que la verticalidad participa en nuestra experiencia de muchas maneras distintas, y así da lugar a muchas metáforas diferentes” (Lakoff y Johnson, 1995, p. 57). Lo mismo pasa con *abajo* y la manera en la que la horizontalidad se experimenta de diversas maneras.

Además, las metáforas orientacionales no solo se construyen a partir de la base física de los hablantes, sino que durante su realización se toman en cuenta aspectos culturales, mismos que se encargan de acuñar dichas metáforas. Lakoff y Johnson (1995) ponen de nuevo el ejemplo de *feliz es arriba* y lo comparan con *feliz es ancho* (refiriéndose a la relación entre la felicidad y la sonrisa), que, a pesar de que ambas metáforas ocupan bases físicas que están estrechamente relacionadas con la felicidad, la cultura ha decidido convertir a *feliz es arriba* como su metáfora principal; como consecuencia “hablamos de la altura del éxtasis y no de la anchura del éxtasis. FELIZ ES ARRIBA es coherente con BUENO ES ARRIBA, SANO ES ARRIBA, etc.” (Lakoff y Johnson, 1995, p.55).

3. Metáforas ontológicas: esta tercera categoría, a su vez, se divide más tipos de metáforas, la más destacable *metáfora de sustancia y entidad*, que, como su nombre lo dice, son aquellas que permiten entender acontecimientos, actividades, emociones,

ideas, etc., como entidades y sustancias (Lakoff y Johnson, 1995, p. 64). La ventaja radica en que:

Entender nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias nos permite elegir partes de nuestra experiencia y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme. Una vez que hemos identificado nuestras experiencias como objetos o sustancias podemos referirnos a ellas, categorizarlas, agruparlas y cuantificarlas –y, de esta manera, razonar sobre ellas (Lakoff y Johnson, 1995, p. 63).

Para ilustrar las metáforas anteriores Lakoff y Johnson (1995) ejemplifican con la experiencia de la subida de precio, misma que los hablantes etiquetan como *inflación*. Al momento de ponerle un nombre ellos pueden visualizarla como una entidad, de esta manera saben cómo tratarla, categorizarla y referirse a ella, de ahí que surja la metáfora: *la inflación es una entidad*, así mismo, expresiones como hay que combatir la inflación, necesitamos hacer frente a la inflación, la inflación es cada vez más fuerte (Lakoff y Johnson, 1995, p. 64).

Otro ejemplo –aplicado al tema de esta tesis– se encuentra en la experiencia que vive el hablante a través de su cuerpo, ya que este último proporciona la base para la creación de una amplia variedad de metáforas ontológicas (Lakoff y Johnson, 1995, p. 64). Específicamente la experiencia de una complejidad corporal grande, misma que los hablantes nombran *gordura*. Esta etiqueta permite concebir a la *gordura* como una entidad para después referirse a ella, de manera explícita o implícita, en expresiones como: “combate la *gordura*”, “lucha contra los *kilos de más*”, “stop a las grasas”, “gana la batalla contra la *gordura*”; lenguaje bélico (Morant y Martín, 2010, p. 281) que manifiesta cómo debe de ser tratada a la entidad *gordura*.

Estas metáforas no solo expresan cómo debe ser tratada la *gordura*, sino que hacen una abierta invitación a los hablantes a que la enfrenten y erradiquen, esto por medio del lenguaje bélico que emplean, ya que consideran a esta entidad, es decir, a la *gordura*,

como un enemigo y al cuerpo como el campo de batalla donde se lleva a cabo una guerra (Morant y Martín, 2010, p. 268).

Ahora bien, la metáfora de sustancia y entidad no es la única destacable dentro de las metáforas ontológicas, existe otra categoría llamada *metáforas recipiente*. Estas surgen a partir de la manera en la que las personas experimentan el mundo, pues los humanos son seres físicos, limitados y separados del mundo –a causa de la frontera que representa su propia piel–, así pues, experimentan el mundo como algo ajeno y fuera de ellos, motivo por el cual Lakoff y Johnson (1995) los considera como un recipiente, puesto que cuentan con “una superficie limitada y una orientación dentro-fuera” (p.67).

Esta orientación la proyectan a su vez con otros objetos físicos que, al igual que ellos, están limitados por superficies. Así pues, también los consideran como recipientes dado que cuentan con un interior y un exterior (Lakoff y Johnson, 1995, p. 67). De ahí que surjan expresiones metafóricas como: “no cabe en la cabeza de nadie’, ‘me entran los contenidos a presión’, ‘¿tenés algo en mente?’” (Sal, 2009: párr. 30).

A simple vista estas frases no tienen ninguna estructura metafórica, sin embargo, si se observan con detenimiento, se refieren al cerebro humano como si se tratara de un recipiente en el que se puede almacenar, introducir contenidos o guardar alguna idea. En concreto, a este ejemplo de metáfora recipiente, César Sal (2009) la nombra “El cerebro humano es un recipiente” (párr. 30).

Enrique Finol (2018), de la misma manera que Lakoff y Johnson (1995) en su categoría metáforas recipiente, considera a los humanos como seres físicos separados del mundo a causa de su piel. Dado que es el órgano más grande, la piel es la encargada de envolver al cuerpo y, de esta manera, marcar su exterioridad con otras pieles y su interioridad en relación con su propio cuerpo; fungiendo así el papel de frontera (p. 109).

La función fronteriza que cumple va desde lo cultural –al regular las relaciones con otros cuerpos– hasta lo ambiental –donde la piel protege, regula la temperatura, siente y secreta– (Finol, 2018, p. 109). El hecho de que este órgano sea una frontera no quiere decir que sea una separación tajante entre el mundo, el cuerpo y los otros; al contrario,

privilegia al intercambio y a los contactos “desde los cuales, gracias a su porosidad y permeabilidad, se derivan tránsitos, transgresiones y rupturas” (Finol, 2018, p. 104).

Así pues, se refuerza la idea de que los cuerpos, como se desarrolló en el apartado anterior, son capaces de participar en un proceso de Semiosis donde significan a otros y a su vez son significados por los otros.

Sin embargo, el cuerpo no solo se compone de fronteras, sino que en él también se encuentran límites espacio-corporales, uno de ellos se observa en la marca de inicio-fin y fin-inicio que se hace de “los componentes propios de un cuerpo, aquellos que componen su morfología y que [...] expresan relaciones articulatorias dinámicas de una gran riqueza, no solo fisiológica sino, especialmente, significacional” (Finol, 2018, p. 105).

Es decir, para Finol (2018) el cuerpo está delimitado por articulaciones, cada una de ellas separa a los miembros y al mismo tiempo los conecta, vuelve a enlazar a estos: “componentes del cuerpo dotados de una gran riqueza semiótica” (Finol, 2018, p. 106). Tal es el caso del ejemplo que el autor pone más adelante sobre las tres articulaciones encargadas de conectar componentes del cuerpo dotados de una gran riqueza semiótica, en este caso son: el hombro, símbolo de fuerza, apoyo, soporte; el brazo, que simboliza fuerza; y el antebrazo, espacio de elegancia por ser portador de adornos como el reloj o joyas (Finol, 2018, p. 106).

Como se observa en el ejemplo anterior, Finol (2018) propone una delimitación del cuerpo a partir de niveles, esto más que segregar a sus miembros, marca los espacios a fin de que sea más claro reconocer sus funciones y sus grandes riquezas significacionales. De esta manera se pueden estudiar sus significados a nivel corporal, discursivo y sociocultural, por ejemplo, de un abdomen prominente, la papada, muslos grandes, etcétera.

Ahora bien, la intención de este subíndice fue definir la teoría de Lakoff y Johnson, yendo desde el tipo de metáforas que proponen, hasta la utilidad e impacto de cada una de ellas. Trazado esto, conviene dar paso al análisis de las canciones que componen el corpus.

3.2 Análisis metafórico de la producción discursiva sobre el cuerpo gordo

Las canciones seleccionadas son cuatro, entre las que se encuentran: *Así te quiero* de Joan Sebastian, *Golosa* de Impacto MC, *Pinche gorda* de Vete Ala Versh y *Quítate que ma'sturbas (perra arrabalera)* de Molotov.

Los criterios base para escoger cada canción fueron, en primer lugar, que hicieran un uso connotativo del lenguaje y, como segundo requisito, que en sus líricas se viera representada la figura de la mujer gorda, específicamente que en la letra se hiciera énfasis de sus características corpóreas. No se estableció ningún parámetro en cuanto al género musical, por ello el repertorio está compuesto por *reggaetón*, *regional mexicano* y *rock*, lo que hace más provechoso el estudio al tener un panorama musical más amplio.

La primera pieza musical sometida a análisis es *Pinche gorda* de Vete Ala Versh. En este título se desarrolla la situación amorosa que el sujeto lírico sostiene con la mujer de la canción. En la estrofa número uno se encarga de describir el primer acercamiento que tuvo con ella:

Un eclipse solar

Oscureció las calles y callejones

Era una gorda tamaño camión

Que hizo mojar mis pantalones (Vete Ala Versh, 2020).

En el resto de la canción hace evidente el deseo y atracción sexual que siente hacia ella: “En tus lonjas voy a surfear/ Pinche gorda, de una tonelada/ Me siento solo, vente para acá” (Vete Ala Versh, 2020). Además, aprovecha cada verso para describir físicamente a la mujer: “Tiene papada en la nuca también”, “tus lonjas”, “gorda, de una tonelada”.

A más de esto, se sirve de objetos o animales para retratar el cuerpo de la mujer, se puede ver en versos como: “gorda tamaño camión”, “pinche gorda, cama de agua”, “pinche gorda, ma-marrana”. En estas frases pueden observarse un tipo de metáfora estructural, es decir, aquellas en las que el concepto está estructurado metafóricamente en términos de otro (Lakoff y Johnson, 1995).

Se debe partir de un análisis morfosintáctico para explicar lo anterior. En la frase: “Pinche gorda ma-marrana”, el núcleo es *gorda*, mientras que *pinche* y *ma-marrana* funcionan

como modificadores directos, ambos son adjetivos que describen las características físicas del sujeto. Aunque sucede algo peculiar y es que *gorda* aquí funciona como sustantivo y adjetivo a la vez; sustantivo al servir como un nombre propio y adjetivo porque también atribuye una cualidad física.

El modificador directo que resulta más relevante para el estudio es *ma-marrana*, pues no solo añade información a *gorda*, sino que se refiere a ella como una marrana, es decir, el término *gorda* está estructurado metafóricamente en términos de un animal, lo que la convierte en una metáfora estructural.

Para asimilar por qué *gorda* es entendida en términos de *marrana*, primero hay que ver los múltiples significados de esta palabra a nivel semántico. Para ello conviene definir al marco semántico. De manera simple Sanz Martín (2015) lo explica como “cualquier sistema de conceptos vinculados entre sí, de tal manera que para entender uno de ellos, es necesario comprender la estructura completa del sistema del que ese concepto forma parte” (p. 373). Sin embargo, lo relevante para este estudio es el marco semántico de un elemento léxico, o sea, de una palabra, ya que en este “se encuentran todas sus asociaciones semánticas, es decir, sus valores polisémicos, sus derivados léxicos, su valencia sintáctica y semántica, sus significados metafóricos, etc.” (Sanz, 2020, p. 373).

En otras palabras, el marco semántico de un elemento léxico es donde coexisten todos los significados de esa palabra, sus acepciones metafóricas, su familia léxica, etcétera. Sanz ejemplifica lo anterior con la palabra *cerdo* –que convenientemente resulta ser sinónimo de *marrana*– menciona que tiene cinco marcos semánticos, ya que se puede definir según su forma, naturaleza, función, etcétera. Entre ellos se encuentran:

- Marco 1: naturaleza (entidad animal) (Sanz, 2015, p. 373): En esta categoría se encuentra una definición encaminada hacia la especie animal. En *Pinche gorda* este marco no está presente, ya que *marrana* es utilizada con un sentido connotativo.
- Marco 2: función (alimento) (Sanz, 2015, p. 373): Aquí el significado de *cerdo* va más ligado a su utilidad, puesto que es un animal criado para el consumo humano, quien utiliza su cuerpo como alimento. En la canción analizada la “*marrana*”, es decir, la mujer *gorda* –punto que será tratado a continuación– sí es considerada

como alimento, se observa principalmente en los versos ocho y dieciséis: “Grasoso cuerpo que me quiero comer”, “Ponte mostaza que te voy a comer”.

- Marco 3: forma (gordura) (Sanz, 2015, p. 373): El motivo por el cual uno de los marcos de cerdo es la gordura, se debe a que su corpulencia es característicamente grande puesto que son animales de engorda (Sanz, 2015, p. 374). He aquí la razón de que a las mujeres gordas se les relacione con cerdos, pues su imagen se asocia con la forma del animal, “de manera que la palabra *cerda* se interpreta como gorda” (Sanz, 2015, p. 374). En esta canción de Vete Ala Versh sucede esto en el verso diecisiete: “Pinche gorda, ma-marrana”, incluso hay una especie de onomatopeya al repetir la primera vocal de la palabra, imitando así un sonido bestial.
- Marco 4: comportamiento 1 (suciedad) (Sanz, 2015, p. 373): El cerdo es un animal cuyo comportamiento se considera sucio debido a que suele revolcarse en el lodo e incluso en sus propios desechos, de hecho, en ocasiones llega a alimentarse de sus heces, por estos motivos su comportamiento es catalogado como sucio. Asimismo, la gorda en *Pinche gorda* tiene propiedades consideradas sucias, como el sudor: “Cuando ella suda quiero lamer su axila”, o la grasa: “grasoso cuerpo”.
- Marco 5: comportamiento 2 (vileza) (Sanz, 2015, p. 373): Esta última categoría se relaciona con la anterior porque la inmoralidad se conceptualiza en términos de suciedad y, viceversa, lo moral con lo limpio (Sanz, 2015, p. 374). El cerdo al ser un animal sucio pasa a ser vil, por ello frases como: “los hombres son unos cerdos”, “los policías son unos puercos”, etcétera; no refiriéndose a la naturaleza del animal, sino a su comportamiento vil. En la canción también se observa vileza en la conducta de la mujer: “Métete tu torta de tamal”, “Destroza puertas”; en estos versos es retratada como alguien maleducada y tosca.

Ahora bien, en cuanto a por qué *gorda ma-marrana* es una metáfora de tipo estructural, se debe a que gorda está estructurada metafóricamente en términos de marrana, algo similar al caso de “El tiempo es dinero” y es que aquí el tiempo se conceptualiza como dinero, esto debido al contexto occidental donde en los trabajos se paga por hora, por ello el tiempo es percibido y tratado como dinero (Lakoff y Johnson, 1995).

En esta ocasión la gorda es conceptualizada como un cerdo, no tanto por su naturaleza o su comportamiento –aunque en ocasiones son señaladas como personas viles, rechazadas por tener “vicios socialmente mal considerados” (Fernández y otros, 2012, p. 10)–, sino por su forma. Son percibidas como estos animales porque se les relaciona con la figura, ya que, al ser animales de engorda son corpulentos, por ende, los hablantes conciben –parcialmente– a las gordas como si se tratasen de cerdos, de ahí que existan expresiones como: “estoy hecha una marrana”, “comí como una cerda”, “me puse bien puerca”, etcétera.

Otro ejemplo similar sucede con *ballena*, específicamente en *Así te quiero* de Joan Sebastian, en la décima estrofa se observa otra metáfora zoomorfa y de tipo estructural:

[Y si dicen (“que ballena”²), intrigantes¹]

[Y si dicen (que va llena⁴)³]

[Peor sería (fuera vacía⁶)⁵]

[Y lo que es más importante

(Gorda, gorda,⁸) (pero mía⁹)⁷]

(Joan Sebastian, 2000).

El primer verso está dividido en dos oraciones, la primera: la principal, la segunda está compuesta por un verbo copulativo –es– que está elidido y se trata de una subordinada sustantiva de objeto directo. El verso número dos trabaja con la oración número uno, mediante una coordinación adversativa exclusiva con nexo *y*³; en el caso de la oración cuatro también se trata de una subordinada sustantiva de objeto directo. La quinta es una coordinada adversativa restrictiva yuxtapuesta y su subordinada es otra sustantiva de objeto directo. Por último, la séptima es una coordinada copulativa con nexo *y*, mientras que la ocho es una sustantiva de objeto directo con un verbo copulativo elidido, esta se coordina con la nueve que resulta ser una adversativa restrictiva con nexo: *pero* y verbo elidido.

El orden de las palabras y oraciones resulta importante al querer transmitir cualquier mensaje, en el caso de la estrofa analizada la forma en que el sujeto lírico dispuso de las

³ En la lectura que se propone, es observada como una adversativa, porque niega todo el sentido de la oración uno; caso contrario a las oraciones coordinadas copulativas afirmativas, cuyo nexo “modelo” es *y*.

oraciones enriquece sus significados, pues es este orden el que permite la creación de figuras retóricas y metáforas que son el punto central de esta investigación.

Lo anterior se logra identificar desde la primera hasta la cuarta oración, donde el segundo verso anula el contenido del primero. Esto sucede por el sentido adversativo de la oración, aunque haya un nexo de copulativa afirmativa, incluso si se hace una sustitución del nexo, aún conserva su lógica: “Y si dicen que ballena, intrigantes. Mas bien, y si dicen que va llena” (Joan Sebastian, 2000).

Es en este segundo verso donde el sujeto lírico corrige a los “intrigantes”, quienes se refieren a la mujer como una “ballena” e inmediatamente él aclara que no es una ballena, sino que “va llena”. Esto es un intento por anular la comparación que surge entre la gorda y la ballena, aunque la analogía subsiste a causa del efecto fonético que forma este conjunto de palabras, lo que mantiene la ambigüedad sobre qué se dice de la mujer, si es que es una ballena o que va llena.

A esto último se le conoce como calambur. Lo que hace dicha figura retórica es que en lugar de “eliminar” a ballena la repite, lo que la refuerza y además le añade características, en este caso: la llenura de la mujer. Es hasta la última oración que se menciona explícitamente la palabra *gorda*, sin necesidad de usar eufemismos o metáforas como ballena, sin embargo, no lo hace con motivo de visibilizarla porque, aunque parece una especie de defensa a favor de la mujer, en realidad le quita valor al reducirla como propiedad del sujeto lírico: “gorda, gorda, pero mía”.

La razón por la que las mujeres gordas son relacionadas con ballenas es muy similar al ejemplo anterior con la palabra *cerdo*, ambos casos presentan el marco semántico de forma que se caracteriza por ser grande, motivo que lo liga directamente con la gordura, esto porque “las ballenas son animales de enormes proporciones. El sobrepeso de una persona obesa genera también una gran dimensión corporal, de ahí que se establezca un vínculo con los cetáceos” (Sanz, 2015, p. 377).

Es en este vínculo donde surge la metáfora estructural, categoría propuesta por Lakoff y Johnson (1995), esto al entender a la mujer gorda en términos de ballena. Lo anterior se ejemplifica en el primer verso, en la oración objetiva directa donde se observa que los

intrigantes se refieren a la mujer, no como una gorda, sino como una ballena. Hay también otros ejemplos que aportan a esta metáfora, como: “Este verano, ¿qué quieres ser?, ¿Sirena o ballena?”, “Gorda, te parió una ballena y un humano te adoptó” (Mahía, 2023).

En esta metáfora se conceptualiza a la gorda en términos de ballena no porque la mujer sea un animal, sino porque ambos comparten una semejanza, en este caso los marcos semánticos de forma, antes visto, y función:

- Marco 2: Función (alimento). “Hasta finales del siglo XVI de las ballenas se aprovechaba su carne [...] la carne era consumida en fresco o en sazón” (Castro, 2013, p. 78).
- Marco 3: Función (ingrediente). La ballena es uno de los animales más grandes del mundo, en promedio un adulto de su especie alcanza de 11 a 15 metros de longitud, aunque las hembras llegan a medir hasta 15.2 metros (Reynolds, 2005, p. 12). Estos animales se caracterizan por la gran cantidad de grasa que tienen debajo de la piel, misma que “actúa como un reservorio de energía” (Hernández, 2012, p. 4). A veces se llegan a “obtener hasta un 40% de su peso corporal en grasa, llegando a sacar 25 toneladas de peso del aceite” (Castro, 2013, p. 79). La grasa de estos cetáceos se ha empleado como ingrediente para diversos productos, como aceite para lámparas, jabones o hasta impermeabilizante de prendas (Aguirre, s/f, p. 64).

En la canción de Joan Sebastian, la mujer también cuenta con esta característica, aunque no es tan literal. Al inicio de la sexta estrofa lo señala: “Lo tuyo no es exceso de grasa/ Es exceso de gracia” (Joan Sebastian, 2000). En estos versos casi se logra una rima consonante, pues la mayoría de los fonemas coinciden, a excepción de “i”. Lo que hace esta rima es algo similar a “ballena/ va llena”, pues entre el verso uno y dos existe una rima interna, ya que todos los fonemas del primer hemistiquio empatan con los sonidos al final del segundo verso. Esta similitud fonética tiene como propósito transmitir un mensaje ambiguo, pues a nivel auditivo no es tan clara la diferencia de palabras, lo que provoca que el receptor no sepa si se trata de exceso de grasa o gracia.

Además de utilizar a la ballena, en la canción también aparecen más animales, como en la primera estrofa: “Chaparrita, cuerpo de uva, cinturita de gallina”. Si bien esta ave no es utilizada comúnmente en metáforas sobre gordura, aquí el sujeto lírico la usa con una intención burlona, pues hace un contraste con la expresión popular “cintura de avispa” que muchas mujeres emplean para expresar su deseo por este físico y por el que incluso se someten a técnicas y procedimientos estéticos, como la abdominoplastia o el lipo vaser, para obtener la figura tan característica de este insecto (IML CLINIC, s/f).

La anatomía de una avispa se distingue por “su estrecha 'cintura' que se denomina pecíolo y separa el abdomen del tórax” (National Geographic, 2000), es este pecíolo el que simula una cintura contorneada y el que da origen a la expresión “cinturita de avispa”. En este caso la gallina es un animal de engorda, con una figura más bien redonda al igual que el cerdo y la ballena, incluso comparte los mismos marcos semánticos de forma y función, pues estos tres animales son de compleción grande y comúnmente sus cuerpos son consumidos como alimentos.

- Marco 2: Función (alimento): Las gallinas son animales criados para el consumo alimenticio, ya sea por su carne o por sus óvulos no fecundados (Cens San Martín, 2020), comúnmente conocidos como huevos. Dichas aves son sometidas a procesos de engorda para mayor aprovechamiento de sus cuerpos. Si bien aquí la mujer no es percibida literalmente como un alimento, como en el caso anterior de *Pinche gorda*, sí es tratada de cierta forma como un animal de engorda, no para alimentarse de su carne, pero sí para consumir su cuerpo de manera sexual. Esto se observa desde el tercer verso de la canción: “Ya no hagas más aerobics, tu figura me fascina/ Ya no cuides lo que comes ni te me pongas a dieta” y “Decidí traerte flores y también te traje tortas” (Joan Sebastian, 2000).

Lo que se pretende en este estudio no es estereotipar a las mujeres gordas, ni dar a entender que por alimentarse automáticamente se convierten en animales de engorda. Este es un caso particular y se propone dicho argumento ya que el sujeto lírico lo sugiere a lo largo de la canción, pues se observa cómo alimenta a la mujer: “también te traje tortas” para obtener de ella un beneficio sexual: “porque después de que comes cariñosa te comportas”.

El hecho de que en estas canciones se compare a las mujeres gordas con animales no es un caso aislado, pues como menciona Paula Molina en *Acuerpada* (2022):

Sabemos de sobra que, durante años, al pensar en los apodos que se le han asignado a las personas gordas, sobre todo asociándolas a animales como los hipopótamos, las vacas, los cerdos y por supuesto, las ballenas, nos damos cuenta que esta no es una nueva mirada a los cuerpos gordos; es más de lo mismo; es más, una forma de deshumanizar a las personas gordas comparándolas con animales (desde una mirada sumamente especista, por supuesto (Acuerpada, 2022).

Dicha asociación surge por cómo el hablante entiende y experimenta la gordura en términos de estos animales. En el caso de las canciones, los sujetos líricos entienden a las mujeres gordas como *marranas*, *ballenas* y *gallinas*, lo que da pie a proponer las siguientes metáforas estructurales: “las gordas son animales corpulentos”, “las gordas son animales de engorda”⁴ esto con base en los marcos conceptuales de forma y función que todos comparten.

Con estas metáforas estructurales se observa cómo los hablantes conciben en su vida cotidiana a las mujeres gordas, pues la forma en que las tratan y perciben es como si en realidad se trataran de animales corpulentos o animales de engorda, de esta manera pueden deshumanizarlas, alimentarse de ellas o aprovechar sus cuerpos.

Hasta este punto se han analizado dos piezas musicales: *Pinche gorda* de Vete Ala Versh y *Así te quiero* interpretada por Joan Sebastian. Para dar continuidad al estudio, la siguiente canción en ser analizada es: *Quítate que ma´sturbas (perra arrabalera)* de la banda mexicana Molotov.

⁴ No se asevera que las mujeres gordas sean animales, más bien el propósito es evidenciar cómo son entendidas parcialmente en términos de animales y, por ende, son tratadas, percibidas y representadas en el lenguaje de manera fáunica.

Cabe aclarar que la presente tesis no pretende replicar ni reforzar los discursos en contra de las corporeidades gordas, tampoco promover ideales gordofóbicos o especistas.

El discurso contenido en este título versa sobre la vida sexual y amorosa de una mujer, a la que se nombra como “perra arrabalera”, dicha enunciación está hecha desde una mirada masculina, ya que los responsables de reproducirla son varones. El primero de ellos es el enunciador, encargado de producir el discurso —este se encuentra como sujeto tácito al no estar explícitamente en la narración—; seguido de Huido y, por último, Tito.

Cabe mencionar que en las últimas estrofas se menciona a “otro fulano”: “por ahí me dijo un fulano que ahora te gusta también por el ano” (Molotov, 1997). Es interesante cómo la aparición del “fulano” funciona para referir a cualquier persona, es decir, el no especificar de quien se habla elimina la singularidad del sujeto, motivo que lo convierte en universal, o sea, muchos sujetos.

Todos ellos, tanto los sujetos determinados, como los indeterminados, son responsables de construir la imagen de la mujer a lo largo de la canción. Tal como señala María Peza (2005): “La mujer sigue reducida al silencio. Supedita y dependiente de la construcción que se haga de su deseo y de su cuerpo desde la mirada masculina” (p. 112).

A pesar de que la canción desarrolla extensamente el tema de la libertad sexual femenina y que un estudio enfocado en la sexualidad resultaría muy provechoso, este trabajo se limita a examinar cómo es construido el cuerpo de la mujer. Para ello se seleccionaron solo algunos de los versos que componen la canción. Mismos que fueron sometidos a un análisis sintáctico, como parte de esta primera etapa de estudio lingüístico.

Contigo ya no quiero nada, perra, hija de la chingada

porque antes estabas delgada

con los pechos firmes y las nalgas bien paradas

pero ahora ya estás muy aguada

ya no hay quien te quiera y estás amargada

contigo ya no siento nada golfa, gorda interesada (Molotov, 1997).

Esta estrofa contiene seis versos que, dado el análisis, son observados como oraciones. La primera es una oración principal que introduce el sentimiento de rechazo que tiene el

sujeto por la mujer, mientras que la segunda es una oración adverbial causativa causal, es decir, que explica, a través del nexo *porque*, la razón por la cual el sujeto dejó de querer algo con ella: “porque antes estabas delgada, con los pechos firmes y las nalgas bien paradas” (Molotov, 1997).

Seguido de esta frase se encuentra el nexo, *pero*, que introduce una coordinada adversativa restrictiva que funciona para limitar el contenido de la segunda oración, en otras palabras, el argumento de ambas frases se cumple; sin embargo, la segunda se ve restringida, pues, no importa que antes estuvieras delgada, porque ahora “ya estás muy aguada”. Además, este *pero* prepara una ofensa, dado que ya no está delgada, el sujeto lírico tiene una justificación para ejercer violencia simbólica y verbal en contra de ella, pues para él ha perdido todo su valor ante la ausencia de su atractivo físico. También es importante rescatar que, al ser una coordinación entre subordinadas, la oración tres también tiene sentido de causativa causal, ya que, de igual forma, explica el por qué el hombre ya no quiere nada con ella.

La cuarta frase se coordina con la oración principal a modo de ilativa, ya que resulta una consecuencia inmediata de la que la precede, es decir, la justificación de los hombres para ya no “pelar” a la mujer surge a causa de que ella ha dejado de ser delgada y ha perdido su firmeza. Aunado a lo anterior está “amargada”, por lo que la quinta oración es una coordinada copulativa con la conjunción *y* como nexo. Por último, vuelve a aparecer una ilativa que se coordina con la frase cinco, ya que, a causa de su amargura y cambio físico el sujeto lírico ya no siente nada por ella.

Durante la canción la mujer sufre un proceso de gradación temporal, donde —según el orden cronológico de sucesos que se muestran en la coordinación de las oraciones dos y tres— en el pasado poseía un cuerpo delgado y firme, mismo que deja de tener en el “ahora” al perder aquella firmeza y, además, engordar. La gradación temporal termina por degradar al cuerpo que se convierte en indeseable, pero también a la mujer en un sentido moral al volverse amargada y golfa.

Por medio del análisis sintáctico que se realizó, se puede concluir que, tal como argumenta María Peza (2005), “La prostituta (sic) no es rechazada por los hombres por su degradación moral o espiritual, sino por su degradación física” (p. 119). Es decir, los

varones no dejan de interesarse por la mujer por motivos morales, más bien debido a causas físicas, entre las que se encuentran: un cuerpo sexualmente activo, enfermo, avejentado y gordo.

La construcción del cuerpo femenino elaborada en el discurso de *Quítate que ma'sturbas (perra arrabalera)*, se hace desde una visión masculina, pero también con bases adheridas a:

Los valores estéticos del cuerpo joven y esbelto promovido por la publicidad y los cánones estéticos establecidos. El cuerpo masculino, si bien empieza a aparecer como objeto, de ninguna manera es objeto de degradación al grado en que lo es el cuerpo femenino (Peza, 2005, p. 122).

Toda esta gradación temporal que posteriormente se convierte en una degradación física puede comprenderse en términos de metáfora, específicamente con la categoría que proponen Lakoff y Johnson (1995) de metáforas orientacionales, concretamente con FELIZ ES ARRIBA/ TRISTE ES ABAJO.

Como se trabajó en líneas anteriores, esta categoría surge a partir de que los hablantes tienen un cuerpo que les permite tener experiencias físicas, motivo por el cual una postura erguida, que suele estar acompañada por una emoción positiva, se relaciona con la felicidad, mientras que, una postura inclinada, característicamente adjunta a un ánimo triste, se asocia con la tristeza, la enfermedad, la muerte y, en general, con lo negativo (Lakoff y Johnson, 1995, p. 51).

Un claro ejemplo que dan estos dos autores es SALUD Y VIDA SON ARRIBA; LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE SON ABAJO; metáfora que se ve reflejada en expresiones como: “está en la cima de la salud [...]. Cayó enfermo. Está decayendo. Se vino abajo con la gripe. Su salud está declinando. Cayó muerto” (Lakoff y Johnson, 1995, pp. 51-52). Estas expresiones metafóricas encuentran su sustento en las bases físicas de los hablantes, pues de acuerdo con su experiencia las enfermedades graves los obligan a yacer físicamente, mientras que con la muerte el cuerpo físicamente está tendido (Lakoff y Johnson, 1995, p. 52).

No obstante, esta metáfora también puede observarse desde una perspectiva fenomenológica, ya que, tal como recupera Finol (2018) de esta corriente, la relación triádica de sujeto-mundo-experiencia genera Semiosis (p. 112). Es decir, el sujeto, necesariamente entendido como cuerpo, al estar sumergido en el mundo de las significaciones, genera experiencias que posteriormente producen signos y significados. De este modo, un cuerpo con una postura inclinada e inmerso en una cultura que considera esta base física como negativa, termina por tener significados como triste es abajo, enfermedad es abajo, muerte es abajo, etcétera.

Dicha idea se sostiene con el argumento de que las “orientaciones metafóricas no son arbitrarias, tienen una base en nuestra experiencia física y cultural” (Lakoff y Johnson, 1995) y se complementa con la cita de Finol (2018): “cultura y cuerpo son inseparables, ellos articulan y rearticulan, sin cesar, los sentidos del mundo y sus Semiosis” (p. 112).

Si se aterrizan las teorías de Lakoff, Johnson (1995) y Finol (2018) a la estrofa anterior, se observa que la postura erguida, en este caso de los pechos y las nalgas, está relacionada con algo positivo, específicamente el pasado donde esta mujer era delgada, feliz y querida. No obstante, en el momento que ella pierde esta firmeza y, por el contrario, sus miembros se inclinan al grado de “aguadarse” y engordar, el hombre junto con los demás dejan de quererla y termina por convertirse en una “amargada”.

Lo anterior se relaciona a la cita de Finol (2018):

Sin duda, el trasero es la parte más importante de la geografía corporal posterior. [...] el trasero ha ocupado un intenso interés desde tiempos remotos. Un trasero firme, marcado y voluminoso era deseo para muchas mujeres que lo sentían como parte de su elegancia (p. 81).

Es así como “el cuerpo actualiza una estructura donde prevalece el volumen como rasgo de belleza” (Finol, 2018, p. 82), sin embargo, siempre y cuando este volumen esté acompañado de firmeza y, sobre todo, de la esbeltez. Finol (2018) observa en la cultura occidental que un cuerpo considerado armónico debe contar con estos contrarios de volumen y estrechez, así pues, debe de tener “nalgas voluminosas y cintura magra” (p.

82), a fin de que la figura femenina sea atractiva, deseable y admirable (Finol, 2018, p. 82).

La “perra arrabalera” no cumple con estas características físicas, al contrario, su cuerpo es gordo y fofo, con una postura corporal más inclinada que firme. Con esto como base, la metáfora orientacional que se propone aquí es: gordura es abajo. Se llegó a esta metáfora por dos razones, la primera: por como la orientación abajo se relaciona con emociones negativas. En este caso la amargura, el rechazo y la pérdida de la razón; emociones que presenta la mujer al momento de perder su antigua figura delgada: “when you see some ass makes you lose la cordura”, “ya no controlas la calentura” (Molotov, 1997).

La segunda va ligada con la enfermedad, esto porque el cuerpo de la mujer sufre una degradación que termina en un físico declive, mayormente relacionado con la enfermedad, pues es más común esta característica en cuerpos enfermos y viejos, mismo caso que la mujer experimenta, ya que su belleza se ha ido producto del envejecimiento que atraviesa.

Ahora bien, es importante delinear y analizar bien las metáforas, ya que estas son capaces de significar la realidad o, incluso, crear una nueva (Lakoff y Johnson, 1995, p. 187). Aunque no hay que dejar de lado que, en este caso, trabajan con ayuda de la música que, como se trabajó en el capítulo *Cuerpo y discurso*, es entendida como un dispositivo de control disciplinario —categoría propuesta por Foucault (2002) —, se apoya del discurso con el propósito de *materializar* los cuerpos de las mujeres, es decir que, a partir de prácticas discursivas y normativas se genera un producto (Butler, 2002) que, en este caso, es el cuerpo femenino.

Es importante señalar que la *materialidad* a la que se refiere Butler (2002) no se define como una realidad tangible, más bien es entendida como un proceso de construcción que se lleva a cabo a partir de la reiteración forzada de las normas (p. 13). Sin embargo, si estas normas no son llevadas a cabo, la *materialización* no se efectúa.

Precisamente este es lo que sucede con el cuerpo gordo femenino, al no asumir las normas y discursos establecidos, no logra cumplir el proceso de materialización. De esta

manera, al no acatar por completo las normas, le da una posibilidad a la rematerialización, o sea, a aquella oportunidad de cuestionar las normas reguladoras y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio a las mismas (Butler, 2002, p. 18).

La forma de combatir a la rematerialización para Butler (2002) es por medio de la reiteración de las normas (p. 18). Por su parte, Foucault (2002) propone que para que dichas normas no sean cuestionadas se recurra al sistema de exclusión enfocado en la producción de discursos considerados verdaderos o falsos —el cual fue previamente desarrollado en el capítulo uno—, mismos que son producidos por dispositivos de control disciplinarios, como es el caso de la música.

Por ejemplo, en la canción *Quítate que mas'turbas* de Molotov se produce un discurso considerado verdadero que construye al cuerpo femenino. En esta composición se retrata cómo deber ser la corporeidad de las mujeres: delgada, firme y voluminosa, pero a la vez esbelta; es de esta manera que el discurso, por medio de la música, materializa al cuerpo.

A este fenómeno discursivo Butler (2002) lo llama *performatividad*, término que define como una “práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (p. 18). En el momento que las mujeres asumen y se apropian de este cuerpo performativo automáticamente forman parte de los sujetos, categoría que engloba a aquel que “asume, se apropia, adopta una norma corporal” (Butler, 2002, p. 19).

Sin embargo, las mujeres gordas al no asumir este cuerpo performativo pierden su condición de sujeto, es así como pasan a la esfera de lo abyecto, es decir, a aquella zona inhabitable densamente poblada por “quienes no gozan la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de 'invivable' es necesaria para circunscribir en la esfera de los sujetos” (Butler, 2002, p. 20). Por ello, se puede observar en esta canción que la mujer, al quebrantar las normas corporales impuestas, recae en lo abyecto y, por ende, los hombres comienzan a despreciarla.

Quítate que mas'turbas (perra arrabalera) de Molotov (1997) es un ejemplo de cómo el dispositivo de control disciplinario, en este caso la música, sirve para controlar y

materializar al cuerpo femenino y a su vez construir discursos verdaderos en torno a él a través del sistema de exclusión que contrapone lo considerado verdadero y falso.

Hasta este punto del análisis solo se han trabajado dos tipos de metáforas: estructurales y orientacionales. Ahora, para finalizar este apartado, la última metáfora sometida a estudio será la ontológica, presente en *Golosa* de Impacto MC (2003).

La canción versa sobre la vida matrimonial del sujeto lírico, el hombre denuncia el intenso deseo sexual que su esposa siente por él: “Estás en la cama y tú eres golosa/ Cuando estamos en la acción/ Ella quiere tres o cuatro”; también expresa el gran apetito que la mujer experimenta: “Bien glotona pinche gorda jamonuda/ Todo el día como y come/ Pinche albóndiga con patas/ No te cansas de comer” (Impacto MC, 2003).

Si bien ella se muestra deseosa de su marido, él la rechaza e incluso reconoce la atracción que siente por otras mujeres: “Yo invito a muchos compas con sus girles, qué bonita/ Cinturita y me mira mi tonita se voltea les da risa” (Impacto MC, 2003); aún en la quinta estrofa la rechaza explícitamente:

Yo quisiera divorciarme porque yo ya no soporto

tu manteca y tus celos ay, ay, ay quiero morirme

¿Para qué estás bien inflada? Yo por ti no siento nada (Impacto MC, 2003).

Esta estrofa está compuesta por tres versos que, por motivos de análisis, serán estudiados como oraciones, con lo anterior aclarado, el ejercicio sintáctico quedaría de la siguiente manera: la segunda oración es una objetiva directa, es decir, está subordinada a la proposición principal y completa el significado de esta última al responder a la pregunta ¿qué quisiera yo?, divorciarme; y así deja claro su deseo de separarse. La tercera se clasifica como subordinada adverbial causativa causal, pues expresa el motivo que lo llevó a querer separarse, en este caso: porque ya no soporta sus celos, su “manteca” —lo que hace referencia a su gordura—, ni a ella. Y, como consecuencia de no soportarla, él desea morirse, por lo que la cuarta oración es una coordinada ilativa con tres.

Por último, la oración cinco es una ilativa con uno, mientras que la sexta es una coordinada de tipo ilativa, pues a raíz de que la mujer está “bien inflada” él ya no siente nada. La estrofa se compone principalmente de ilativas con carácter de adverbiales causativas pues reflejan una causa-consecuencia que, en este caso, es: estás gorda = ya no te quiero. Esto se ve a lo largo de la canción, pues el sujeto lírico se encarga de manifestar que la gordura de su mujer es la causante de consecuencias como dejar de amarla, querer el divorcio y hasta la muerte: “por eso estás bien inflada/ Yo por ti no siento nada”.

Ahora bien, en el estudio se sugiere que *Golosa* contiene una metáfora ontológica, esto debido a la manera en la que el sujeto lírico nombra la experiencia de su esposa, el nombre que le da es gordura y, a partir de ahí, se manifiesta el trato que él le da. De vuelta a la teoría se observa que las metáforas ontológicas tienen una categoría llamada: sustancia y entidad, en palabras de Lakoff y Johnson (1995) son aquellas que permiten entender acontecimientos, actividades, emociones o ideas, como si fueran entidades, sustancias u objetos (p. 64). Lo que le facilita al hablante poder elegir partes de su experiencia y tratarlas como entidades o sustancias y así poder referirse a ellas, categorizarlas, agruparlas e incluso razonar sobre ellas (Lakoff y Johnson, 1995, p. 63).

Es esta metáfora la que le permite al sujeto lírico de *Golosa* poder nombrar a la experiencia de glotonería, la subida de peso y al “inflado” cuerpo de su esposa como gordura: “Bien glotona pinche gorda jamonuda”, “Y bien glotona, Roxana es bien glotona”. Y, a partir ahí, razonar sobre ella y saber cómo tratarla. Sin embargo, es importante rescatar que al nombrar su experiencia la está concibiendo como una entidad, entonces, la metáfora propuesta aquí es: *La gordura es una entidad*. Un caso parecido al ejemplo que se vio en el capítulo anterior con: *La subida de precio (inflación) es una entidad* (Lakoff y Johnson, 1995, p. 64).

Una vez nombrada la entidad *gordura*, se observa cómo el sujeto lírico la trata de una forma intolerante: “Por eso estás bien inflada/ Yo por ti no siento nada/ Yo quisiera divorciarme porque yo ya no te soporto”. También con indiferencia, “¿Para qué estás bien inflada? Yo por ti no siento nada” o con insultos: “Pinche gorda jamonuda/ Pinche albóndiga con patas”. Incluso llega a querer deshacerse de ella: “quisiera divorciarme” o,

entre lamentos, terminar con su vida con tal de no seguir al lado de ella “ay, ay, ay quiero morirme”.

Sin embargo, no es el único caso, pues de igual forma sucede con los amigos del hombre, quienes tienen un comportamiento burlón con ella: “Yo invito a muchos compas con sus girles, qué bonita/ Cinturita y me miran mi tonita se voltean les da risa/ ¿Para qué estás bien inflada? Yo por ti no siento nada”.

Este último verso contiene una pregunta que, más que funcionar como una interrogante, tiene un sentido de reclamo. Él le reprocha que no sea como las “girles” de sus amigos, es decir: ¿por qué está gorda? ¿por qué no es igual a aquellas mujeres delgadas, acinturadas y bonitas? Le echa en cara que, por culpa de su gordura, él no la quiere: “¿Para qué estás bien inflada? Yo por ti no siento nada” (Impacto MC, 2003).

El sujeto lírico de *Golosa* busca desesperadamente eliminar a la gordura, pero desaparecer esta entidad no implica únicamente lo corporal, porque, tal como señala Laura Contrera (2016) ser “gordx no alude solamente al peso corporal que porte alguien sino que implica encarar muchas otras cosas negativas. Así, ser gordx es también ser feo, indeseable, poco saludable, flojx, amorfx, lentx, algo sin gracia” (p. 24).

Sin embargo, no debe pasarse por alto que también organizaciones sanitarias e instituciones médicas tienen el deseo de eliminar a esta entidad, pues, como señalan Contrera y Cuello (2016), la gordura es tratada como una patología, una enfermedad que se ha convertido en una epidemia, algo que se ha salido de control y debe ser erradicada de manera urgente (p. 111).

Sucede algo similar con la metáfora *la inflación es una entidad* (Lakoff y Johnson, 1995, p. 63). Aquí la subida de precio representa un riesgo económico para las personas, he ahí el motivo de querer eliminar dicha entidad. Por su parte, el aumento de peso, los cuerpos grandes, etcétera; representan una amenaza a la salud pública, tal como rescatan Contrera y Cuello (2016): “el aumento y prevalencia de la obesidad, definida como uno de los mayores problemas actuales de la salud pública e, incluso, como una epidemia” (p. 111). Este ejemplo es una de las causas por las cuales se busca terminar con la gordura.

Incluso hay expresiones atacando a la gordura, como se mencionaron anteriormente: recuperan algunas de ellas en su artículo *Lenguaje y hermosura, un tema lingüístico que perdura*. Entre las expresiones se encuentran: “combate la *gordura*”, “lucha contra los *kilos de más*”, “stop a las grasas”, “gana la batalla contra la gordura” (p. 281). Estas frases reflejan el sistema conceptual del hablante, en otras palabras, manifiesta la manera en que rige sus pensamientos y acciones que, en este caso, es como si la gordura fuese una entidad maligna que debe ser eliminada. Al concebirla como una entidad pueden atacarla, luchar contra ella e iniciar una contienda hasta lograr derribarla.

No obstante, querer deshacerse de la gordura no parte desde un deseo por el bien común pues llega a convertirse en una lucha de intereses económicos. Así lo argumenta Lux Moreno (2016): “La obesidad y el sobrepeso aparecen como un fenómeno de medicalización de la diversidad humana, así como un catalizador de nuevos mercados de consumo dentro del capitalismo avanzado [...]. Mercados en torno a los alimentos saludables, los centros estéticos, etc.” (p. 63).

Se ve y se trata a la gordura como una enfermedad que debe ser curada, pero el tratar a esta entidad como un padecimiento e incluso como una epidemia es un acto estigmatizante que provoca concebir “a la gordura de manera unidireccional, abstraída de cualquier tipo de complejidad social en la que la clase, las condiciones de vida materiales, la raza, [...] etc., tengan un lugar considerable en la construcción del cuerpo gordo” (Contrera y Cuello, 2016, p. 111).

Más bien, querer “curar” y deshacerse de la gordura es en realidad:

Eliminar la grasa implica eliminar esos vestigios y signos que hacen del cuerpo un cuerpo improductivo, un cuerpo salvaje, un cuerpo bruto, bárbaro, molesto, incómodo, cabeza, negro y grasa; un cuerpo que desde el desprecio de sus desmesuras desobedece el patrón político donde triunfa la “estación saludable” (Contrera y Cuello, 2016, p. 128).

En esta cita reside el significado de gordofobia, ya que, en palabras de Nicolás Cuello (2016):

La gordofobia no es meramente una experiencia traumática y dolorosa de cada una de la [sic.] biografías existenciales que [sic.] la vivencia, sino una compleja matriz de opresión que involucra una multiplicidad de aparatos de control biopolítico que tienen por objetivo la eliminación material de las corporeidades gordas (p.38).

Entonces, de vuelta al análisis de *Golosa*, el que el sujeto lírico —así como diversas instituciones médicas— busque deshacerse de la gordura, no significa un evento aislado, sino un acto gordofóbico. Así como Roxana es despreciada por su cuerpo, existen otras mujeres gordas que luchan día a día contra “la dificultad de sostenernos con vida en un mundo que salvajemente programa nuestra desaparición” (Contrera y Cuello, 2016, p. 20).

Esto surge a partir de las exigencias en torno al cuerpo femenino, particularmente la corporeidad de las mujeres, esto debido a que son un producto cultural, médico, sexista y discursivo; asunto que será tratado en el último apartado del capítulo.

3.3 El cuerpo gordo femenino: una producción discursiva, cultural, médica y sexista

La exigencia estética en cuanto al físico no está exclusivamente ligada a la feminidad, de hecho, el canon de belleza dirigidos a los hombres “subyace a la fuerza corporal, fundamentalmente focalizada en un torso musculoso y atlético (Martínez, B. en Esteban, L., 2013, p. 77). Es decir, del varón se espera un físico fornido, aquel que no cumpla con esta exigencia es señalado, tal como sucede en la canción “Cerdo” del grupo Molotov:

Ese marranete se atora en el retrete

Y cada que lo veo es un apodo diferente

Se mira en el espejo, se pone consternado

Se quita la playera, es un tamal mal amarrado (Molotov, 1998).

También lo masculino está sometido a demandas físicas, al fin “hombres y mujeres son cuerpo, son razón y son emoción” (Esteban, 2013, p. 104), sin embargo, a los hombres no se les exige tanto como a su contraparte las mujeres ya que “las mujeres son más

cuerpo que los hombres, o lo son de una manera más explícita” (Esteban, 2013, p. 104), lo que las obliga a responder aún más a estos cánones estéticos.

Aunado a esto, su cuerpo no les pertenece, de hecho, son los varones los propietarios de ellas, pues “como territorio, la mujer [...] es un patrimonio, un bien por el cual los hombres compiten entre sí (Segato, 2003, p. 26). Esta idea la recupera Rita Segato (2003) de Carole Pateman y explica que el acto de la violación es el que da origen al orden social, esto debido a que queda establecido la ley de género o ley de estatus. Este nombre se debe a que, por medio de la violación queda establecida la jerarquía que existe entre lo femenino y lo masculino, donde la mujer está sometida por el hombre⁵.

Por su parte, el rol del varón es dominar, esto se observa en la esfera pública moderna que se “constituye como un territorio exclusivamente masculino” y también como “un dominio del hombre blanco” (Segato, 2003, p. 63); en otras palabras, es el hombre el que encabeza la actual administración social, lo que le da superioridad dentro de la jerarquía de género.

Sin embargo, la violación o la agresión física no son las únicas formas de violencia que experimentan las mujeres. Rita Segato (2003, p. 114) propone otra categoría llamada violencia moral que define como aquella que se vale de la coacción psicológica para continuar con la opresión de la mujer dentro de las relaciones de género. También señala que esta violencia es de gran eficacia dado que en muchos casos no se vale de una confrontación física, lo que la hace sutil y difusa.

Segato (2003, p. 114) añade que al ser una violencia casi imperceptible logra esparcirse en la sociedad, lo que provoca su “naturalización”, es decir, que llega a considerarse como algo normal o banal —esto también con el apoyo de valores religiosos y familiares— lo que impide que se considere e identifique como una conducta violenta, rasgo que impide que pueda denunciarse o buscar ayuda por parte de las víctimas que la padecen.

Para la autora este tipo de violencia es la más eficaz pues “por su invisibilidad y capilaridad, es la forma corriente más eficaz de subordinación y opresión femenina,

⁵ Para más información véase *Las estructuras elementales de la violencia* por Rita Laura Segato (2003).

socialmente aceptada y valida” (Segato, 2003, p. 115). Asimismo, considera que “es el más eficiente de los mecanismos de control social y de reproducción de desigualdades” (Segato, 2003, p. 115).

Dentro de las formas de violencia moral más experimentadas por mujeres de América Latina se encuentran:

4. Menosprecio moral: [...] exigencias que inhiben la libertad de elegir vestuario o maquillaje.
5. Menosprecio estético: humillación por la apariencia física.
6. Menosprecio sexual: rechazo o actitud irrespetuosa hacia el deseo femenino o, alternativamente, acusación de frigidez o ineptitud sexual (Segato, 2003, p. 116).

Si bien el listado exhibe otro tipo de violencia moral, como la económica o profesional, para este estudio son de mayor relevancia las categorías relacionadas con lo estético y sexual, ya que reflejan la manera en que se oprime el cuerpo de las mujeres, humillándolas, rechazándolas, menospreciándolas a fin de que sean dóciles, hegemónicas y frágiles.

Ya lo menciona Canela Gravilla (2016) en su cita:

Al capitalismo y al patriarcado les resulta funcional que las biomujeres⁶ seamos dóciles, [...] ocupemos poco espacio e incluso cuando estamos en público pretende adoctrinarnos sugiriendo cuáles son las posturas correctas: piernas cruzadas, [...] siempre con la boca cerrada, no solo a opiniones, también a la comida. Estas disciplinas sobre nuestros cuerpos estimulan el acto reiterativo que consolida un hábito ejemplificador, una suerte de tecnificación en masa de nuestros gestos, sutilezas y tamaños corporales (pp. 69-70).

Conviene señalar que la mayor herramienta de la violencia moral es el discurso, dicha violencia es llevada a cabo mayormente por hombres cercanos a las víctimas, ya sean sus parejas o familiares. Tal es el caso de las canciones analizadas en el capítulo

⁶ La cita de Gravilla emplea la expresión *biomujer*, por cuestiones de redacción no se modificó la palabra, sin embargo, en este estudio se prefiere el término *mujer cisgénero*.

anterior, ya que en estas composiciones los sujetos líricos son o fueron parejas románticas de las mujeres que están refiriendo.

Ellos se valen de las formas de agresión citadas con anterioridad, esto al menospreciarlas a nivel moral: “un vestidito no tan ajustado/ porque recuerda que no has adelgazado y/ todavía tienes donas en el costado” (María Daniela y su Sonido Lasser, 2022). También al humillarlas por su aspecto físico: “pinche gorda, ma-marrana/ Métete tu torta de tamal” (Vete Ala Versh, 2020) y, por último, despreciarlas por su vida sexual: “Cuando estamos en la acción/ ella quiere tres o cuatro [...] ¿Qué tú crees que soy de palo/ o algún burro en primavera” (Impacto MC, 2003).

La violencia moral tiene gran impacto en la construcción del cuerpo gordo femenino. Precisamente se observa en los discursos de estas canciones pues a través de ellos se van moldeando las corporeidades de manera violenta, esto al referirlas como indeseables, risibles, marginadas y antiestéticas. El cuerpo de la gorda se construye sobre lo violento, con base en el insulto dada la normalidad que existe en este acto (Energici, Acosta, Huaiquimilla y Bórquez, 2016, p. 12).

No así con los hombres gordos que, aunque también son señalados, no se les juzga con la misma severidad que a las mujeres, pues a ellas se les exige un cuerpo delgado, sinónimo de disciplina, cuidado de sí (Energici, Acosta, Huaiquimilla y Bórquez, 2016, p. 14), fragilidad y pasividad; entre otras cosas. En cambio, para los varones la gordura es un mero adjetivo, incluso se refieren a ellos de manera cariñosa como: “El gordito que huele a *hot cakes*”, o “el gordito lindo” (Gaceta UNAM, 2023).

Esto se debe a que estas normas son determinadas por hombres, tal como menciona Verdejo Flores (2019): “las normas son hechas de hombres para hombres, quedando excluidas las necesidades de las mujeres [...] siendo ellas las principales víctimas de la presión social en cuanto a su cuerpo se refiere” (p. 11). Esto se debe a la necesidad de mantenerlas sujetas, así lo plantea Albert Castillejo (2020): “el proyecto patriarcal de dominar a las mujeres, de modo que ahí donde esté presente el control corporal actuará con una lógica dual generizada y más incisiva para aquellos cuerpos que se lean como femeninos” (pp. 27-28).

Es importante retomar el argumento de Segato (2003) respecto a la violencia moral como mecanismo de control social y reproducción de desigualdades (p. 115), puesto que las parejas sentimentales no son las únicas implicadas en la construcción de los cuerpos femeninos, también las instituciones se valen de esta violencia. Segato (2003) menciona puntualmente a dos: la religión y la familia; en este estudio se considera también a la medicina pues controla y segrega el cuerpo de las gordas.

Lo anterior sucede al patologizar la gordura, en otras palabras, considerarla como una enfermedad denominada *obesidad*, así lo señala Lux Moreno (2016): “la obesidad y el sobrepeso aparecen como un fenómeno de medicalización de la diversidad humana [...] Es decir, al “obeso”, al ser considerado un enfermo, se lo señala y se refuerzan los prejuicios en torno a su figura” (p. 63). Y añade: “se pone en escena la cuestión de la salud y se manifiesta la existencia del gordx⁷ como un desvío de estos nuevos estándares de salud pública” (Moreno, 2016, p. 63).

Por medio de este discurso dicotómico: salud/enfermedad se construye, por un lado, al cuerpo gordo como doliente, indispuesto; con un padecimiento que debe ser tratado y erradicado. Y, por otro lado, al cuerpo delgado como saludable, exitoso y vigoroso, sin ninguna patología que deba ser curada.

Ya lo señala Luz Esteban (2013): “La gordura se identifica con el malestar y la delgadez con la felicidad, y se concluye que es difícil encontrar una mujer gorda que sea feliz y que adelgazar conlleva siempre una sensación de bienestar” (p. 87). La autora también plantea desde el punto de vista de las metáforas y añade: “Adelgazar se ha convertido en metáfora del éxito, del bienestar, para las mujeres [...], y engordar en metáfora del fracaso” (Esteban, 2013, pp. 86-87).

Esteban (2013) lo analiza desde el lado socioeconómico, pues menciona que la relación entre riqueza y delgadez comenzó a causa de las mujeres con posibilidad a ascender socialmente, ya que eran delgadas, con un físico antimaternal y antidoméstico (p. 87). El argumento de la autora tiene las mismas características de las metáforas orientacionales

⁷ El Ministerio de las Mujeres, Género y Diversidad Argentina (2023) aclara que el uso de la nomenclatura x “comprende las acepciones no binario, indeterminado, no especificado, indefinido, no informado, autopercebido, no consignado, y otras identificaciones que no estén incluidas en el esquema tradicional”.

de Lakoff y Johnson (1995), donde FELIZ ES ARRIBA/ TRISTE ES ABAJO. En este caso, la delgadez es ascendencia económica, mientras que la gordura es descendencia económica.

Esta metáfora no es ilógica, de hecho, la gordura es multifactorial. Entre los factores que la producen está la injusticia económica pues “en nuestra sociedad, algunxs comen lo que pueden, otrxs lo que tienen y muchxs lo que está disponible” (Contreras y Cuello, 2016, p. 115). Se debe romper con el mito de opulencia y egoísmo que pone a las gordas como personas ricas, con sobreabundancia de alimentos pues son todo lo contrario. La gordura ahora se relaciona con las clases sociales bajas, ya que estas no tienen oportunidad de elegir lo que comen, de pagar entrenadores, nutricionistas, gimnasios, etcétera (Piñeyro, 2016, p. 65).

Se debe comenzar a entender que “comer es un hecho político, indudablemente. Así como hay una forma de pobreza originada por la exclusión del acceso a comida, también hay una forma de pobreza caracterizada por el acceso a determinados alimentos” (Contrera, 2016, p. 28). Esta pobreza se caracteriza por el consumo de alimentos de bajo costo e inmediatos, como la comida callejera, la chatarra y los productos instantáneos. Además, de la imposibilidad de costear nutriólogos, entrenadores, estudios médicos y dietas costosas.

Concebir a la “obesidad” como una enfermedad es pensar a la “gordura de manera unidireccional, abstraída de cualquier tipo de complejidad social en la que la clase, las condiciones de vida materiales, la raza, la diversidad funcional, edad, etc., tengan un lugar considerable en la construcción de un cuerpo gordo” (Contrera y Cuello, 2016, p. 111). Es decir, el cuerpo gordo no es una condición médica, sino, más bien, una construcción médico-discursiva; una corporeidad que se ha gestado desde la patologización, que ha dejado atrás otros factores que también influyen en su construcción, como la cultura, la clase socioeconómica, el género, entre otros.

Haraway⁸ (1991) argumenta que la ciencia provee los instrumentos de dominación del cuerpo y de la comunidad” (p. 72). Por ejemplo, el sistema inmunitario es uno de estos instrumentos, pues es visto por Haraway (1991) como un plan de acción enfocado en la construcción y mantenimiento de las fronteras entre el yo y el otro, específicamente en el terreno de lo normal y lo patológico, es decir, para la autora no solo es un sistema encargado de proteger al cuerpo de posibles enfermedades; sino algo históricamente construido por la política global, prácticas dietéticas populares, la práctica clínica médica, estrategias inversoras de capital de riesgo, etcétera (p. 350). Define al sistema inmunitario como una herramienta para definir qué es lo normal/saludable y qué lo anormal/enfermo.

Albert Castillejo (2020) menciona algo similar con base en la teoría de Foucault, pues para este filósofo la medicina moderna es un sistema disciplinario, o sea que opera sobre el cuerpo, controlándolo a fin de volverlo maleable, optimizado y fuerte (p. 57). Y agrega que:

El saber médico moderno no se erige solo como una epistemología, sino también como una ontología, en tanto que determina la existencia de las cosas, lo normal y lo patológico, decidiendo dónde está la escurridiza línea entre salud y enfermedad. Por ello, se presenta como un saber neutro que descifra un objeto positivo ya constituido, el cuerpo natural o modélico: capaz, cis, delgado, blanco, heterosexual, reproductivo (p.37).

Como esta dicotomía surgen otras que posicionan a los sujetos desde la polarización, “desde un lugar u otro de la normalidad corporal, en un lugar u otro del circuito del deseo. Algunos de estos binomios son cuerpos deseables o indeseables, sanos o enfermos, jóvenes o viejos, válidos o inválidos” (Masson, 2016, p. 100). La música deviene precisamente de estos discursos, se refleja en casos como *Quítate que mas'turbas*,

⁸ No se pretende ahondar en la teoría de Haraway contenida en *Ciencia, cyborgs y mujeres*, debido a que su propuesta difiere en cierta parte con la de Foucault, filósofo clave en el presente trabajo. Como el propósito es no caer en contradicciones, solo se tomarán ciertas definiciones o argumentos de manera cuidadosa, pero se invita al lector a consultarla para más información.

Golosa o *Pinche gorda*; donde lo atractivo es lo delgado y firme, mientras que lo indeseable es lo gordo y aguado.

En consecuencia, a las mujeres de las canciones se les recrimina su estado físico, tal como a Roxana, protagonista de *Golosa*: “¿Para qué estás bien inflada? Yo por ti no siento nada”. Lo anterior guarda relación con el discurso de la medicina, pues este último posiciona a la “salud” —y al estado físico— “desde la responsabilidad, la moral, la autonomía” (Albert, 2020, p. 37) a fin de que el cuerpo no solo sea “sano” sino “normal”, apto, funcional [...] la medicina empezará a ejercer un constante poder discursivo y activo conformador de un sujeto que encaje en la estructura somática sana, limpia, fuerte y productiva” (Albert, 2020, p. 37).

En otras palabras, por medio del discurso se responsabiliza al sujeto de su salud, con la finalidad de que este sea “normal”, fuerte y productivo. Para lograr este prototipo “el saber médico produce una serie de conocimientos que se traducen en pautas alimentarias, de hábitos y de ejercicios y se transmiten a la población” (Albert, 2020, p. 55). Esto se ve reflejado, por ejemplo, en *Así te quiero*, cuando el sujeto lírico hace notorio que la mujer se ejercita y lleva un régimen alimenticio: “Ya no hagas más aeróbics, tu figura me fascina/ Ya no cuides lo que comes, ni te me pongas a dieta” (Joan Sebastian, 2000).

El caso de esta mujer es un ejemplo de cómo la medicina construye lo que Foucault instituye como “*discurso de lo verdadero*”, pues se ha generado la idea de que para tener un cuerpo delgado basta con ejercitarse y alimentarse bien. Sin embargo, esta aparente verdad solo es la voluntad de verdad de la medicina, quien busca construir objetos que se traducen en corporeidades polarizadas, es decir, cuerpos gordos/delgados o enfermos/sanos.

Es así como la medicina se posiciona como una disciplina en tanto que es un método que permite “el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantiza la sujeción constante de las fuerzas y les impone una relación de docilidad-utilidad” (Foucault, 2002, p. 126). Lleva a cabo este control minucioso por medio de técnicas como el ejercicio, un ejemplo son los aeróbicos, cuyos movimientos son sumamente controlados.

En este ejercicio el cuerpo es descompuesto en unidades temporales, espaciales, de movimiento o partes corporales. Esta segmentación opera microfísicamente, es decir, divide al cuerpo con el propósito de que haya más unidades de control y que su dominio sea aún más preciso (Albert, 2020, p. 54). Es exactamente lo que sucede con los aeróbicos. Se observa en los ejercicios que lo componen, por ejemplo, en los pasos cruzados que consisten en:

separar las piernas poniendo la derecha [...] al lado derecho, cruzar la izquierda por detrás de la primera, volver a separar las piernas colocando la pierna derecha otra vez al lado derecho y volver a juntarlas. Estos cuatro pasos tienen que ir marcados con cuatro tiempos (Instituto Internacional de las Ciencias Deportivas, s/f).

En el ejercicio anterior se ejemplifica la división unitaria del cuerpo. La unidad temporal se manifiesta en el ritmo de cuatro tiempos, mientras que la espacialidad se observa en las direcciones izquierda derecha, por su parte, los movimientos se dejan ver en los cruces, separaciones y posiciones; por último, las partes corporales están en las divisiones de brazos, piernas y los diversos grupos musculares que se trabajan. El aeróbico tiene como objetivos principales mejorar la resistencia, coordinación, flexibilidad, pero, sobre todo, la quema de grasa e hidratos que se traduce en “reducir la grasa corporal produciendo que las personas adelgacen” (Instituto Internacional de las Ciencias Deportivas, s/f).

Los aeróbicos, al ser ejercicios físicos como los que impone la medicina, observan al cuerpo como un objeto al que manipular, dar forma, educar, volver hábil y multiplicar sus fuerzas (Foucault, 2002, p. 125), pues lo que busca la disciplina, en este caso la medicina, es fabricar un cuerpo sometido, ejercitado y dócil (Foucault, 2002, p. 126); esto por medio de prácticas como el ejercicio y discursos que se asumen como verdaderos.

Además del ejercicio, la medicina puede valerse de la alimentación. Esto se refleja en

Los diferentes 'programas', protocolos o pautas dietéticas que organizan las ingestas milimétricamente, cuándo, cómo, qué y cuánto comer, proporcionando horarios, fases, ciclos, rutinas, tablas, listas, cálculos y fórmulas cuya lógica es

microfísica, es decir, disecciona y fracciona todos los elementos en juego —el tiempo, los alimentos, el cuerpo — para operar con mayor precisión (Albert, 2020, p. 55).

Este orden que impone la medicina ensalza la dieta y el hambre de las mujeres y, de este modo, propicia el surgimiento y propagación de enfermedades como los Trastornos de Conducta Alimenticia (TCA) (Piñeyro, 2016, p. 74), como restricción de alimentos, bulimia o anorexia nerviosa; caso que menciona la tercera estrofa de *Así te quiero*: “¿pa’ qué quiero un esqueleto? /De anoréxicas y flacas el panteón está repleto” (Joan Sebastian, 2000).

Esta disciplina dietética mantiene permanente hambrienta a la mujer, lo que, en palabras de Naomi Wolf (como se citó en Piñeyro, 2016, p. 74), la castra políticamente, esto debido a que:

No tiene la energía necesaria para enojarse ni para organizarse, para buscar el sexo, para gritar por un megáfono (...) Una fijación cultural por la delgadez femenina no es una obsesión por la belleza de las mujeres, sino una obsesión por su obediencia. Las dietas se han convertido en una “obsesión normativa” (...) La dieta es el más potente de los sedantes políticos de la historia de las mujeres (como se citó en Piñeyro, 2016, p. 74).

Precisamente Contrera y Cuello (2016) señalan a la medicina como una tecnología de normativización corporal, esto por cómo funciona a través del maltrato y las formas de violencia (p. 117) hacia las personas gordas a quienes estigmatizan, patologizan y culpan por su corporeidad; motivos que las orillan a someterse y a obsesionarse con prácticas de adelgazamiento a fin de conseguir un cuerpo normativo.

Así es como los planes de ejercicio y dieta operan disciplinariamente, ya sean aquellos cuyo objetivo adelgazante va dirigido a las personas gordas, en otras palabras, producción de capital-salud, así como también aquellos cuyo objetivo es el capital-estético, es decir, el discurso de la “estética saludable” que se refiere a la disciplina que opera sobre el cuerpo-imagen (Albert, 2020, p. 54).

Es importante recordar que el poder busca fabricar cuerpos fuertes y dóciles, es decir, fuertes en términos económicos de utilidad y dóciles en términos políticos de obediencia (Foucault, 2002, p. 126). Esto lo aterriza muy bien Albert (2020) cuando señala la construcción de un cuerpo útil —productivo, saludable, bello, reproductivo— y dócil —aquel en constante regulación e hipervigilancia, hechos que lo vuelven maleable al poder— (p. 60).

La autora pone un claro ejemplo de cómo funcionan las dietas en esta relación utilidad-docilidad y menciona que la utilidad política de la dieta no reside en los resultados de adelgazamiento, sino sobre los procesos de regulación (Albert, 2020, p. 61), es decir, sobre aquellas reglas que dictan qué, cómo y cuándo comer; reglas que hacen al sujeto obediente al poder que, en este caso es la medicina. Es así como:

las señales fisiológicas como el hambre, la sed o el cansancio, la percepción del sujeto sobre su propio cuerpo, deja de servir de guía y es suplantado por el supuesto conocimiento de un grupo de técnicos y expertos sobre ‘la salud’ en un sentido unívoco y restringido. Si una persona no se siente satisfecha con ‘cuatro unidades de nueces’ como dicta la la (sic.) medicina para el cuerpo-sano-normal, entonces la persona está sintiendo un hambre desmedido, es decir, desviado respecto a la norma, que debe ser ignorado y reconducido (Albert, 2020, p. 61).

En otras palabras, si el sujeto no se somete ni es dócil respecto al discurso médico sobre lo que es saludable y normal, debe ser reconducido, es decir, regresarlo a su situación normal que, en este caso, es la de un sujeto sumiso, “sano” y ejercitado.

Lo anterior guarda relación con la teoría de Judith Butler (2002) sobre la performatividad. A manera de resumen, lo que Butler (2002) expone en su postulado es que la materialidad es un producto de la repetición de las normas, es decir, lo que se concibe como realidad no es más que resultado de prácticas normativas repetidas constantemente. En este caso la materialidad construida es el cuerpo “normal”, cuyo origen parte de prácticas normativas como el ejercicio y la dieta.

La autora hace hincapié en que la materialización puede o no suceder, esto en función del cumplimiento o incumplimiento de las normas. Si las normas son incumplidas se da

lugar a la *rematerialización*, lo que Butler (2002) define como la oportunidad de cuestionar las normas reguladoras y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio a las mismas (18). Con la finalidad de que la rematerialización no suceda las normas deben de actuar de manera performativa, es decir, como prácticas reiterativas y referenciales que permitirán que el discurso sea capaz de crear los efectos que nombra (Butler, 2002, p. 18).

La rematerialización sucede cuando el sujeto no obedece la norma que, en este caso, es la dieta y, por este motivo, es reconducido de manera performativa, esta última entendida dentro de un proceso de iteración, o sea, como “una producción ritualizada, un rito reiterado bajo presión y a través de la restricción, mediante la fuerza de la prohibición y el tabú” (Butler, 2002, p. 145).

Es importante recordar que la teoría de Butler (2002) guarda relación con la propuesta de Michael Foucault (2002), por ejemplo, se observa que la técnica del ejercicio de la que habla el filósofo francés tiene puntos en común con la performatividad de Butler, ya que el ejercicio puede considerarse como un rito reiterado al ser una práctica que controla al cuerpo minuciosamente, desde sus movimientos hasta la división de sus partes.

Ahora bien, si el sujeto sigue sin asumir las normas se convertirá en parte de lo abyecto que, según Butler, es aquello que no se ciñe a la norma ni goza la jerarquía de los sujetos. Como se trató en capítulos anteriores, las mujeres gordas forman parte de lo abyecto, esto por no cumplir con las normas estéticas de un cuerpo delgado, sin embargo, a pesar de que los individuos abyectos transgredan la norma, aún la reconocen como propia y se ven con el deber de ajustarse a ella, he aquí el porqué de muchas mujeres gordas que aún luchan con encajar con la norma del cuerpo delgado porque, como afirma Contrera (2016): “los cuerpos gordos importan solo si están en camino hacia la normalidad/deseabilidad, que será delgada o no será” (pp. 28-29).

Otra manera de reconducir a los individuos, además de las prácticas normativas, es por medio del discurso, en este rubro entran las canciones que se han analizado a lo largo del trabajo, pues estas piezas musicales contienen un discurso agresivo, burlesco y humillante que va dirigido a las mujeres gordas. El que este discurso vulnere a las mujeres produce que lo abyecto se convierta en una zona temida para habitar. Por este

motivo los individuos prefieren ceñirse a la norma —la delgadez— antes que pertenecer al terreno de lo abyecto —la gordura—.

Para dar cierre a este apartado basta aclarar que el cuerpo gordo es solo un objeto, producto del discurso médico, cuyo propósito es crear un cuerpo que sea “sano”, fuerte, ejercitado, pero, sobre todo: dócil. Esto por medio de técnicas como el ejercicio y los regímenes alimenticios. Aquel cuerpo que no se sujete a las normas formará parte de lo abyecto —el cuerpo gordo—, es decir, aquellos individuos que no gozan del privilegio de los sujetos —cuerpos delgados—, que, además, son indeseables y marginados dentro de la sociedad.

Conclusiones

Como se planteó a lo largo de la investigación, los cuerpos de las mujeres gordas son un producto del discurso. Para sostener esta premisa se ocuparon autores como Michael Foucault (2002) y Judith Butler (2002), cuyas teorías presentan al discurso como un ente creador, capaz de producir los efectos que nombra, con apoyo de instituciones, prácticas normativas, disciplinas, etcétera.

Entre las instituciones que participan en la creación del cuerpo gordo femenino se encuentra la médica que, por medio de discursos considerados verdaderos, determina los límites de lo normal y lo patológico; es decir, decide dónde está la línea entre la salud y la enfermedad. Como se estudió previamente, para la medicina, la normalidad corporal es delgada, mientras que las corporeidades gordas son patologizadas al considerarlas enfermas “clausurando [así] la admisión de la diversidad como matriz de inteligencia posible de los cuerpos” (Contrera y Cuello, 2016, p. 112).

Es por medio de este discurso dicotómico que la medicina comienza a conformar, por un lado, al sujeto que posee un cuerpo que encaja en la estructura somática normal y, por otro lado, al abyecto, aquel que no se acopla a lo normativo, en este caso: las mujeres gordas. Con el fin de mantener a los sujetos y reconducir a la parte “defectuosa” de la población la medicina produce discursos, hábitos, técnicas como el ejercicio y dietas rigurosas.

También se trabajó con Enrique Finol y su propuesta teórica que posiciona el mundo y la cultura como elementos clave en la construcción corporal y es que, para él, el cuerpo significa al mundo y a su vez es significado por él. A este intercambio se le llama semiotización y es precisamente en estas Semiosis donde surgen nuevas significaciones, mismas que se convierten en sentidos concretos, situados y contextualizados que después se articulan a lo social y cultural.

Un ejemplo de estos nuevos sentidos es el caso de, en palabras de Finol, la construcción semiótica de una nueva corporeidad que se basa en la hipervisibilidad, es decir, en un cuidado masivo del cuerpo que tiene como fin principal ser visto, aceptado y catalogado como bello. Para Enrique Finol es importante analizar estos sentidos y discursos que surgen en torno al cuerpo, pues sostiene que a partir de su estudio es posible deducir, reproducir y confirmar los modelos de organización social y cultural de una comunidad.

Los discursos estudiados en esta tesis fueron recuperados de canciones, todas ellas de un género musical diferente, entre los que se encuentran: rock, reggaetón y regional mexicano. Uno de los parámetros base en la elección de las piezas musicales fue la manera como son representadas las mujeres gordas en las líricas. Se observó que siempre aparecen de forma hipersexualizada, grotesca, burlándose de ellas y sus cuerpos.

Los discursos que difunden estas canciones tienen gran influencia y repercusión en la sociedad, pues, como se estipuló en el capítulo dos, los hablantes viven en un ambiente sonoro, lo que posiciona a la música como un arte de mayor difusión e impacto. En específico, títulos como *Así te quiero*, *Golosa*, *Pinche gorda* y *Quítate que ma´sturbas*; que, por medio de discursos y metáforas, producen y reproducen estándares de belleza, estereotipos e ideologías violentas que pueden terminar en conductas, expresiones, tratos y estilos de vida que adopten los oyentes, tal como se ha mostrado a lo largo del análisis.

Las metáforas no son inofensivas, ya que, como proponen Lakoff y Johnson (1995), son capaces de significar la realidad e incluso de crear una nueva. Estos autores invitan al estudio del lenguaje, pues sostienen que, además de ser metafórico, a través de él se puede entender el sistema conceptual de los hablantes, es decir, su manera de pensar

y actuar. En su teoría hacen tres categorías de metáforas que, de manera resumida, se componen de:

1. Metáforas estructurales: Se refieren a aquellos conceptos que están estructurados metafóricamente en términos de otros, un ejemplo de ello es “EL TIEMPO ES DINERO”.
2. Metáforas orientacionales: Organizan un sistema global de conceptos con relación a otro, además, dan al concepto una orientación espacial dado que los cuerpos funcionan en un medio físico. Por ejemplo, FELIZ ES ARRIBA.
3. Metáforas ontológicas: Permiten al hablante entender acontecimientos y/o emociones como entidades o sustancias. El ejemplo que dan los autores es: LA SUBIDA DE PRECIOS = INFLACIÓN.

Con la teoría de Foucault, Butler, Finol, Lakoff y Johnson como base, se dio paso al análisis de las canciones seleccionadas en el corpus. El estudio arrojó los siguientes resultados:

1. *Pinche gorda* de Vete ala Versh y *Así te quiero* de Joan Sebastian contienen metáforas estructurales, esto debido a que las mujeres gordas están estructuradas metafóricamente en términos de animales, se observa principalmente en versos como: “Chaparrita, cuerpo de uva, cinturita de gallina”, “Y si dicen que ballena” y “Pinche gorda, ma-marrana”. Asimismo, se estudiaron los marcos semánticos de marrana, ballena, gallina y se observó que convergían en cierto modo con los de la palabra gorda ya que, en el contexto de la canción, gorda cumplía con la función de alimento, forma, comportamiento sucio y vil. De este modo se llegó a la conclusión de que gorda está estructurada metafóricamente en términos de animales corpulentos o de engorda, puesto que es percibida y tratada como si de verdad fuera uno de ellos pues es deshumanizada, se “alimentan” de ella y aprovechan su cuerpo. Por último, y con base en lo anterior, se propusieron dos metáforas: “las gordas son animales corpulentos” y “las gordas son animales de engorda”.
2. *Quítate que ma’s turbas (perra arrabalera)* de Molotov contiene una metáfora orientacional, puesto que relaciona conceptos como amargura y enfermedad con una orientación espacial que, en este caso, es la flacidez y la gordura. Esto se

manifiesta en la tercera estrofa: “porque antes estabas delgada/ con los pechos firmes y las nalgas bien paradas/ pero ahora ya estás muy aguada/ [...] estás amargada/ contigo ya no siento nada golfa, gorda interesada” (Molotov, 1997). La metáfora que se propuso es: GORDURA ES ABAJO, se tomó como base a TRISTE ES ABAJO y ENFERMEDAD ES ABAJO, categorías de Lakoff y Johnson (1995), pues según su teoría una postura decaída se relaciona con emociones negativas como la tristeza (amargura) y con la muerte o con la enfermedad (debido a la pérdida de su firmeza y delgadez⁹).

3. *Golosa* de Impacto MC presenta una metáfora ontológica de sustancia-entidad. Se llegó a esa conclusión porque el sujeto lírico puede comprender su experiencia (el cuerpo inflado de Roxana) al concebirla como una entidad y darle un nombre (gordura), lo que a su vez le permite saber cómo tratarla, referirse a ella, razonar en torno a ella, etcétera. Es así como se llegó a la metáfora: LA GORDURA ES UNA ENTIDAD y, de manera similar a LA INFLACIÓN ES UNA ENTIDAD, se observó que la gordura representa una molestia y hasta un peligro sanitario para los hablantes, quienes, con esta mentalidad de por medio, buscan incansablemente su erradicación.

Ahora bien, en cuanto la construcción del cuerpo gordo y su relación con el género femenino se dedujo que a las mujeres se les exige más estéticamente en comparación con los hombres y que, incluso, son estos quienes ejercen un tipo de violencia moral — término recuperado de Rita Segato— la cual consiste en menospreciarlas de manera estética: burlándose de ellas, su físico, las prendas y maquillaje que usan.

Este tipo de violencia se ve representada y reproducida en cada una de las canciones trabajadas a lo largo de la tesis, mismas que participan en la construcción discursiva — y a su vez violenta— del cuerpo gordo femenino. Asimismo, estos discursos funcionan

⁹ De ninguna manera se busca definir a la gordura como una enfermedad. Las conclusiones y metáforas a las que se llegaron tienen como base a la teoría de Lakoff y Johnson. Además, los resultados obtenidos solo son un reflejo del sistema conceptual del hablante que, a manera de repaso, es el encargado del pensamiento y la acción de los individuos, es decir, la manera en que los sujetos conciben y tratan a la gordura es como si fuera una enfermedad.

como una herramienta de reconducción, es decir, para reorientar a todas aquellas mujeres que se han desviado de la norma corporal.

Esta necesidad de mantener sujetas a las mujeres a normas —mismas que son implementadas por hombres y que no responden a las necesidades femeninas— tiene como propósito sedarlas políticamente, lo que se traduce en quitarles energía para luchar a favor de sus causas y, en su lugar, instaurarles una fijación perpetua por la delgadez, esta no como símbolo de belleza, sino como herramienta para la obediencia (Piñeyro, 2016, p. 74).

Expuesto lo anterior, se puede concluir con que el cuerpo gordo de las mujeres es una construcción discursiva en la que participan activamente disciplinas, técnicas e instituciones; un claro ejemplo es la medicina que, por medio de discursos considerados verdaderos, patologiza los cuerpos gordos, al extremo de considerarlos un problema sanitario y hasta una epidemia global.

Todos estos discursos generados en torno a los cuerpos gordos tienen como propósito reabsorberlos como abyectos para convertirlos en sujetos, por ello se ayudan de artes como la música, cuyo alcance hace que la propagación y reproducción de estos discursos sea más fácil. Además, este medio tiene la capacidad de que los oyentes adopten conductas, ideologías y hasta actitudes, por ello se estudiaron las metáforas presentes en las canciones, con la finalidad de ver cómo era entendidas y tratadas las gordas por los hablantes.

Su estudio arrojó que las mujeres gordas son percibidas como animales corpulentos y/o de engorda, como una entidad que necesita ser erradicada, relacionan a la gordura con emociones negativas y con enfermedades. Con este resultado se comprueba la hipótesis del trabajo, la cual sostiene que la música y las metáforas participan en la producción y reproducción de discursos encargados de la construcción del cuerpo gordo femenino.

Esta articulación entre estudios literarios —canciones, teoría sobre metáforas y música— y estudios del lenguaje —lingüística cognitiva (Lakoff y Johnson), socio-semiótica (Finol), sintaxis, etcétera— tuvo como objetivo observar cómo opera el lenguaje y la manera en que crea discursos en torno a los cuerpos femeninos y gordos.

Gracias a esta articulación pudo estudiarse el lenguaje empleado en las canciones seleccionadas, con ello se comprobó que sus discursos reproducen cánones de delgadez corporal, además de retratar y construir a las corporeidades gordas como feas, desagradables y enfermas, es decir, en sus letras las mujeres gordas son tratadas de manera violenta, lo que puede resumirse en que sus discursos son gordofóbicos. Asimismo, sus mensajes de gordo-odio tienen un impacto en el hablante, quien puede adoptar estas ideologías y, posteriormente, materializarlas en acciones y comportamientos violentos.

Por ello es importante no minimizar las canciones que propagan la ideología de gordo-odio, así como tampoco ignorar las consecuencias de la gordofobia, pues afecta gravemente a quienes la padecen, al ser un atentado contra sus derechos humanos, pues se les impide o dificulta el acceso de oportunidades —sector salud, ámbito laboral, relaciones sociales y amorosas— a las que acceden normalmente las personas delgadas (COPRED, 2023, p. 4). Y, lo más peligroso, el constante deseo de la gordofobia por eliminar a las corporeidades gordas (Cuello, 2016, p. 38).

Por ello, la intención de esta tesis, más allá de la hipótesis planteada, es crear conciencia en quien la lee, que el hablante pueda cuestionar los discursos que consume a través de la música y reflexionar en torno a ellos y el impacto que tienen en su manera de percibir, construir y tratar tanto sus cuerpos como los ajenos; asimismo, contribuir (con muchísimo respeto y admiración) al campo del activismo gordx.

A manera de cierre, se hace una invitación al terreno de la investigación para darle continuidad a este tema. Si bien se exploró la música; aún quedan áreas ignotas, como el discurso del cuerpo en la publicidad, la gordura y su relación con la pobreza, las representaciones gordas en el cine, series, literatura; y más material crítico que surge a partir de la gordofobia, los discursos y las corporeidades.

Referencias

- Aguilar, F.; Villacis, D. y Narváez, S. (2018). “La educación musical como herramienta para el desarrollo de destrezas y habilidades en los estudiantes”. *Revista de investigación científica* (11), pp. 1-18
- Amaro Castro, L. y otros (2021). “Reggaetón y academia: Apropiaciones desapropiaciones y estéticas de resistencia”. *Atenea* 526 (2), pp. 135-154
- Aguirre Sorondo, A. (1996). “La venta de aceite de ballena en Deva”. *DEBA Udaberria* 96 (34), pp. 64-65.
- Albert Castillejo, L. (2020) *Repensar el cuerpo gordo desde la filosofía de Michael Foucault: Biopolítica, disciplina y género* [Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid]
- Alcalá Arévalo, P. (1986). “La metáfora, figura semántica”. *Campo abierto: Revista de educación* (3), pp. 27-34.
- “Avispas”. National Geographic. Consultado el 20 de febrero de 2023 en <https://www.nationalgeographic.es/animales/avispas>
- Banda MS (2013). Ni las moscas se te paran [canción]. En 10° aniversario. Discos Sabinas Remex Music.
- Braden, E. (2007) “*Así me gustas gordita*” *Representaciones de la gordura en la música popular y la literatura del Caribe hispano* [Tesis de Maestría, University of Victoria]
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (trad. de Alcira Bixio). Buenos Aires: Paidós
- Cáseres Sánchez, M. (1994). Lenguaje, Cultura, Semiosfera. En Paz Gago, J.; Fernández Roca, J. y Gómez Blanco, C. (Eds.), *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. (pp. 129-136). España: Universidad de Coruña
- Castro Montoya, J. (2013). “Una noticia sobre el transporte de grasa de ballena desde Mutriku a Calahorra en 1565”. *Kalakorikos* (18), pp. 73-82.

“Cintura de avispa: ¿Es posible?”. IML CLINIC. Consultado el 20 de mayo de 2025 en <https://consejos.iml.es/corporal/cintura-de-avispa-es-posible/#:~:text=Cuando%20hablamos%20de%20una%20cintura,ser%20m%C3%A1s%20o%20menos%20ancha.>

Contrera, L. y Cuello, N. (2016). *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Buenos Aires: Madreselva

COPRED (2023). *Glosario. Para entender la gordofobia y el gordoodio*. México: Gobierno de la Ciudad de México

Cotero Torrico, J. (1976) *Entre líneas y sonidos: Música regional mexicana, prácticas de producción musical y sentido* [Tesis de Maestría, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente]

“Debuta Vete a la Versh en la música”. *El Norte*. Consultado el 31 de agosto de 2023 en <https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=1249501&md5=ba754bec4560a2d5afb19e08e097caa3&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>

Del Río, G. (s/f). El corrido de Adelita [canción]. Sencillo. Corrido popular

“DNI no binario: en dos años más de mil personas modificaron la nomenclatura”. *Argentina.gob.ar*. consultado el 10 de noviembre de 2024 en argentina.gob.ar/noticias/dni-no-binario-en-dos-anos-mas-de-mil-personas-modificaron-la-nomenclatura

“El sistema reproductivo de la gallina”. *Cens San Martín*. Consultado el 26 de julio de 2024 en <https://educacion.sanjuan.edu.ar/mesj/LinkClick.aspx?fileticket=rJkJEFM5IQs%3D&tabid=679&mid=1746>

Energici, A.; Acosta, E.; Huaiquimilla, M. y Bórquez, F. (2016). “Feminización de la gordura: estudio cualitativo en Santiago de Chile”. *Revista de psicología* (25), pp. 1-17

- Esteban, Luz (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. España: Ediciones Bellaterra.
- Everaert-Desmedt, N. (2004). La semiótica de Peirce. En Louis Hébert (ed.), *Signo (online)*. (pp. 1-14). Bruselas: Universidad Saint-Louis
- Fernández-Ramírez, B; Esquirol Arias, E.; Baleriola Escudero, E.; Rubio Jiménez, C. (2012). “El discurso popular sobre la obesidad. Análisis de contenido de una discusión virtual”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales* (52), pp. 1-40.
- Finol, J. (2018). *La Corposfera*. Venezuela: Universidad del Zulia
- “Fofisano”. *FundéuRAE*. Consultado el 19 de agosto de 2023 en <https://www.fundeu.es/consulta/fofisano/>
- Foucault, M. (2002). *El orden del discurso* (trad. de Alberto González Troyano). Buenos Aires: Fábula TusQuets editores
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (trad. Aurelio Garzón). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina
- Fuerza Regida (2023). Sabor a fresa [canción]. En *Pa las baby's y belikeada*. Sony Music Latin
- González, A. (2011). “El corrido: expresión popular y tradicional de la balada hispánica”. *Olivar* (15), pp. 1-25
- Gravilla, C. (2016). Lesbianas gordas, bellas y fuertes. En Contrera, L. y Cuello, N. (Comp.), *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. (pp. 69-76) Buenos Aires: Madreselva
- Guerrero Avendaño, N. (2017). *Al son de la tambora: Análisis interpretativo de la percusión en el son de la banda sinaloense* [Tesis de licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional]
- Guerrero Salazar, S. (2020). “Léxico e ideología sobre la gordofobia en la comunicación digital”. *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación* (83), pp. 93-107.
- Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la Modernidad*. Madrid: Taurus.

Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (trad. Manuel Talens). España: Ediciones cátedra.

Hernández Aguirre, D. (2012). *Análisis de la composición de ácidos grasos en los estratos de la capa grasa (blubber) de la ballena gris Eschrichtius robustus (Lilljeborg, 1861)* [Tesis de Maestría, Centro de investigaciones biológicas del noreste, S. C.].
http://dspace.cibnor.mx:8080/bitstream/handle/123456789/293/hernandez_d.pdf?sequence=1

Impacto MC (2003). Golosa [canción] En *Golosa*. Musart-Balboa, a division of Concord Music Group, Inc.

Joan Sebastian (2000). Así me gustas [canción]. En *Secreto de amor*. Musart-Balboa, a division of Concord Music Group, Inc.

Killadamente: Tema (2018). “Que me hiciste hacer”. Youtube. Recuperado el 21 de agosto de 2023 de <https://www.youtube.com/watch?v=1zJKSeobK3o>

“La Ballena: Violencia gordofóbica hecha película”. Acuerpada. Consultado el 18 de julio de 2024 en <https://www.acuerpada.com/post/thewhale>

Lakoff, G. y Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra

Lira Hernández, A. (2013). “El corrido mexicano: Un fenómeno histórico-social y literario”. *Contribuciones desde Coatepec* (24), pp. 29-43

López Ojeda, E. (2013). “Literatura y música”. *BROCAR* (37), pp. 121-143

Lotman, L. (1998). *La semiosfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: España

María Daniela y su sonido lasser (2022). Mosca muerta [canción]. Sencillo. Estelaris Records

Masson, L. (2016). Un rugido de rumiantes: apuntes sobre disidencia corporal desde el activismo gordo. En Contrera, L. y Cuello, N. (Comp.), *Cuerpos sin patrones*.

- Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne.* (pp. 99-108)
Buenos Aires: Madreselva
- Marti, N. (2009). *El rock femenino a través de su arte de tapa* [Archivo PDF]
- Martínez Lara, J. (2009). “Los insultos y palabras tabúes en las interacciones juveniles. Un estudio sociopragmático funcional”. *Boletín de lingüística* (31), pp. 59-85
- Molotov (1998). El cerdo [canción]. Sencillo. Universal Music Mexico S.A de C.V
- Molotov (1997). Quítate que Ma´sturbas (perra arrabalera) [canción]. En *¿Dónde jugarán las niñas?* Universal Music Mexico S.A de C.V
- Mondaca, A.; Cuamea, R. y Payares, R. (2015). “Mujer, cuerpo y consumo en microproducciones de narcocorridos”. *ComHumanitas* (1), pp. 170-188
- Morant Marco, R. y Martín, A. (2010). “Lenguaje y hermosura, un tema lingüístico que perdura”. *Revista de Filología Romántica* (27), pp. 263-284.
- Moreno, L. (2016). ¿A qué edad fue tu primera dieta? En Contrera, L. y Cuello, N. (Comp.), *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne.* (pp. 59-68) Buenos Aires: Madreselva
- Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de retórica* (trad. de Ma. José Vega). Madrid: Cátedra
- Ms. Nina y King Jadet (2021). Reinas [canción]. En *Reinas*. Universal Music Spain
- Nebot, V. (s/f). “Sobre la musicalidad en *Prosas Profanas* de Rubén Darío”. *Fòrum de Recera* (16), pp. 437-451.
- Negrón y Rivera. (2009). “Nación Reggaetón”. *Nueva sociedad* (223)
- Nenadovic, A. y Moreira, L. (2021). ¡Llegó la gorda! El cuerpo gordo-leésbico en la narrativa y el “hip hop” cubano. En Moreira, L. y Wieser, D. (Eds.), *A flor de cuerpo: Representaciones del género y de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica.* (pp. 305-328). España: Iberoamericana Verveurt.

Ñejo y Dálmata (2012). Eso en 4 no se ve [canción]. En *La buya Vol. 1*. Cinq Music Group, LLC

Penagos, Rojas Y. (2012). “Lenguajes del poder. La música reggaetón y su influencia en el estilo de vida de los e

estudiantes”. *Plumilla educativa*, pp. 290-305

Panteón Rococó (2001). La carencia [canción]. En *Compañeros musicales*. RCA Records

Peza Casares, M. (2005). “La imagen grotesca del cuerpo femenino en las canciones de Molotov ¿Hacia un nuevo tipo de grotesco realista?”. *Versión* (16), pp. 109-125

Piñeyro, M. (2016). *Stop gordofobia y las panzas subversas*. Valencia: BALADRE

Piñón y Pulido (s/f). “La imagen de la mujer en el reggaetón: Un análisis crítico del discurso”. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, pp. 45-77

“¿Qué le hace la música a nuestro cerebro?” (2015). *El País*. Consultado el 06 de octubre de 2023 en https://elpais.com/elpais/2015/08/31/ciencia/1441020979_017115.html#:~:text=L a%20m%C3%BAsica%20es%20f%C3%ADsica%20y,y%20facilitar%20la%20fun ci%C3%B3n%20motora.

Real Academia Española. (2010). Mami. En *Diccionario de americanismos*. Recuperado el 22 de noviembre de 2024, de <https://www.asale.org/damer/mami#:~:text=~%20rica.-,f.,pop.>

Ramírez Noreña, V. (2012). “El concepto de mujer en el reggaetón: Análisis lingüístico”. *Lingüística y literatura* (62), pp. 227-243.

Ramírez Paredes, J. (2006). “Música y sociedad: la preferencia musical como base de identidad social”. *Sociológica* (60), pp. 243-270.

Renkema, J. (1999). *Introducción a los estudios sobre el discurso* (trad. de María Luz Melon). Barcelona: Gedisa.

- Rodrigo Esteban, M. y Val Naval, P. (2008). Miradas desde la historia: Cuerpo y lo corporal en la sociedad medieval. En Gil, M. y Cáceres, J. (Eds.), *Cuerpos que hablan: géneros, identidades y representaciones sociales*. (pp. 17- 89). España: Ediciones de Intervención Cultural
- Reynolds, J. (2005). "Ballenas en general". *Archivos de Medicina* (10), pp. 11-13.
- Sal Paz, J. (2009, diciembre). "Acerca de la metáfora como recurso de creación léxica en el contexto digital. Algunas reflexiones". *Revista electrónica de estudios filológicos*. Consultado el 07 de enero de 2023 en <https://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-20-metafora.htm#:~:text=La%20met%C3%A1fora%20es%2C%20para%20la,de%20pensamiento%20y%20de%20acci%C3%B3n>.
- Santana Enriquez, G. (2006). *El concepto de metáfora en Aristóteles*. España: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
- Santos, C. (2007). "La cultura popular: La música como identidad colectiva". *Diálogo andino* (29), pp. 29-46
- Sanz Martín, B. (2015). "Las Metáforas Zoomorfas desde el Punto de Vista Cognitivo". *Revista de lenguaje y cultura* (3), pp. 361-383.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes
- Steiner, G. (2000). *Lenguaje y silencio* (trad. de Miguel Ultorio). Barcelona: Gedisa
- "Todo lo que necesitas saber sobre el aerobio". Instituto de Internacional de Ciencias Deportivas. Consultado el 29 de enero de 2025 en <https://cienciasdeportivas.com/aerobic-ejercicios-beneficios/>
- Toscano López, D. (2008). "El Bio-poder en Michel Foucault". *Universitas Philosophica* (2551), pp. 39-57.

“Tres mil euros de multa por publicar de una amiga en Facebook: «Gorda, te parió una ballena y un humano te adoptó»”. *La voz de Galicia*. Consultado el 18 de Julio de 2024 en <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/coruna/coruna/2023/12/08/tres-mil-euros-multa-publicar-amiga-facebook-gorda-pario-ballena-humano-adopto/00031702055518900513660.htm>

Valencia Morales, H. (2000). *El verso en español: ritmo, metro y rima*. México: Trillas

Valenzuela Gutiérrez, M. y Meléndez, J. (2019). “Normalización del cuerpo femenino. Modelos y prácticas corporales de mujeres jóvenes del noreste de México”. *Región y Sociedad* (31), pp. 1-26.

Vázquez Carmona, A. (2019). “La Contracultura: El rock como protesta política” *El Artista* (16), pp. 1-14.

Vertejo Flores, E. (2019). *Las presiones estéticas en las mujeres: la estigmatización de la mujer curvy*. Barcelona: Universitat de Barcelona

Vete Ala Versh (2020). Pinche gorda [canción]. *Sencillo*. Balance Universal

“Violencia estética hacia las mujeres, ligada al machismo”. *Gaceta UNAM*. Consultado el 25 de octubre de 2024 en <https://www.gaceta.unam.mx/violencia-estetica-hacia-las-mujeres-ligada-al-machismo/>

Voz de mando (2012). Y ahora resulta [canción]. En *Y ahora resulta*. Disa Latin Music A Division of UMG Recordings Inc.

Anexos

Anexo A. Cancionero

1. Así te quiero, Joan Sebastian

Chaparrita, cuerpo de uva, cinturita de gallina
Ya no hagas más aerobics, tu figura me fascina
Ya no cuides lo que comes ni te me pongas a dieta
¿Y qué le importa a la gente si es que tu calzón te aprieta?

Te quiero así
Yo así te quiero
Pa' mí lo físico no es lo primero
Te quiero así
Y hazte la sorda
Si cuando pasas de envidia te gritan "Gorda"

Puras envidias, chaparrita
Saben que eres mi más grande amor
Decidí traerte flores y también te traje tortas
Porque después de que comes cariñosa te comportas
Así me gustas gordita, ¿pa' qué quiero un esqueleto?
De anorexias y flacas el panteón está repleto

Te quiero así
Yo así te quiero
Pa' mí lo físico no es lo primero
Te quiero así
Y hazte, hazte la sorda
Si cuando pasas de envidia te gritan "Gorda"

Lo tuyo no es exceso de grasa
Es exceso de gracia, mi amor

Y si dicen que ballena, intrigantes
 Y si dicen que va llena peor sería fueras vacía
 Y lo que es más importante, gorda, gorda, pero mía

Te quiero así
 Yo así te quiero
 Pa' mí lo físico no es lo primero
 Te quiero así
 Y hazte la sorda
 Si cuando pasas de envidia te gritan "Gorda"
 Gordita de mis amores

2. Golosa, Impacto MC

Tú eres golosa, golosa y glotona.
 Tú eres golosa, golosa y glotona.
 Estás en la cama y tú eres golosa
 Estás en la cocina y tú eres glotona, glotona.

Bien golosa tú eres bien golosa
 Rebien golosa tú eres bien golosa
 Y bien glotona tú eres bien glotona
 Rebien golosa.

Bien glotona pinche gorda jamonuda
 Todo el día come y come
 Pinche albóndiga con patas
 No te cansas de comer

Por eso estás bien inflada
 Yo por ti no siento nada

Por eso estás bien inflada
Yo por ti no siento nada

Yo quisiera divorciarme porque yo ya no soporto
Tu manteca y tus celos ayayay quiero morirme
¿Para qué estás bien inflada? Yo por ti no siento nada

¿Para qué estás bien inflada? Yo por ti no siento nada

Y esto va para todas las golosas de Chiapas, México
Y el mundo entero de parte de impacto MC, DJ Mario Bros

Tú eres golosa, golosa y glotona.
Tú eres golosa, golosa y glotona.
Estás en la cama y tú eres golosa
Estás en la cocina y tú eres glotona, glotona

Bien golosa tu eres bien golosa
Rebien golosa tú eres bien golosa
Y bien glotona tú eres bien glotona
Rebien golosa.

Yo invito a muchos compas con su girl-as, qué bonita
Cintura y me miran mi tonina se voltea les da risa
¿Para qué estás bien inflada? Yo por ti no siento nada
¿Para qué estás bien inflada? Yo por ti no siento nada

Cuando estamos en la action
Ella quiere tres o cuatro
Cuando estamos en la acción
Ella quiere tres o cuatro

¿Para qué estás bien inflada? Yo por ti no siento nada
 ¿Para qué estás bien inflada? Yo por ti no siento nada

Bien golosa Roxana es bien golosa
 Y bien glotona Roxana es bien glotona
 Yo amanezco desvelado y pa'l trabajo voy cansado
 Yo amanezco desvelado y pa'l trabajo voy cansado

¿Qué tú crees que soy de palo
 O algún burro en primavera?

¿Qué tú crees que soy de palo
 O algún burro en primavera?

3. Pinche gorda, Vete Ala Versh

Un eclipse solar
 Oscureció las calles y callejones
 Era una gorda tamaño camión
 Que hizo que mojara mis pantalones
 Su lonja me tiene despierto en las noches
 Come burritos y tortas de tamal
 Destroza puertas y no cabe en el coche
 Grasoso cuerpo que me quiero cenar
 Pinche gorda, cama de agua
 En tus lonjas voy a surfear
 Pinche gorda, de una tonelada
 Me siento solo, vente para acá
 Cuando ella suda quiero lamer su axila

Tiene papada en la nuca también
 Siempre que tiembla es porque viene a besarme
 Ponte mostaza que te voy a comer

Pinche gorda, ma-marrana
 Métete tu torta de tamal
 Pinche gorda, cama de agua
 En tus lonjas voy a surfear

Pinche gorda de una tonelada
 En mis rocas vas a encallar
 Pinche gorda, a la chingada
 Me siento solo, vente para acá

Pinche gorda, ma-marrana
 Métete tu torta de tamal
 Pinche gorda, cama de agua
 En tus lonjas voy a surfear

Pinche gorda de una tonelada
 En mis rocas vas a encallar
 Pinche gorda, a la chingada
 Me siento solo, vente para acá

4. *Quítate que ma'sturbas (perra arrabalera), Molotov*

When you told me that it would last for ever
 i can't believe you didn't think that i would know better
 i don't love you you're just a fuckin' skeezer
 i pleased your beaver but now i gotta leave ya
 you tried to meterte con el huidos
 but we'll know que sus orgasmos son fingidos
 pues todos sabemos que your pu***

es mas grande que
meterse en un jacuzzi

pensaste que yo quería contigo
buscando el anillo que se le perdió a un amigo
no sabes ni cuanto me divierte
que me quieras tanto por checarte el aceite
and now you only want to mess with tito
pero el solo quiere que le chupen el pito
y lo dejas con la pinga bien parada
y a la hora de la hora ya no le chupaste nada
por eso te dejó mojada un poco vestida y muy alborotada
contigo yo no quiero nada perra hija de la chingada!

porque antes estabas delgada
con los pechos firmes y las nalgas bien paradas
pero ahora ya estas muy aguada
ya no hay quien te quieras y estas amargada
contigo ya no siento nada golfa, gorda interesada

perra arrabalera, perra arrabalera, es una perra arrablera
perra arrablera

te crees que pareces
la vieja más buena
te vistes bonito
y no hay quien te crea
luego te extraña que nadie te quiera
pues todos pensamos que traes gonorrea

por ahí ya me dijo un fulano
que ahora te gusta también por el ano
ya no controlas la calentura

when you see some ass makes you lose la cordura
y ahora dedicas tu vida a las artes de masturbarte

Perra arrabalera perra arrabalera (quítate que te masturbas)

Perra arrabalera perra arrabalera (quítate que te masturbas)

Perra arrabalera perra arrabalera (quítate que te masturbas)....