

Revista de Ciencias Sociales

# Transdisciplinar

Vol.4 Núm. 7 Julio-Diciembre 2024

ISSN: 2683-3255



UANL



CENTRO DE  
ESTUDIOS  
HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE  
NUEVO LEÓN

# Transdisciplinar

## Revista de Ciencias Sociales

### Música y gordofobia. Las canciones en el México de los sesenta

Music and fatphobia. The songs in Mexico in the sixties

Xavier Rodríguez Ledesma  
<https://orcid.org/0000-0003-0003-2814>  
Universidad Pedagógica Nacional  
Ciudad de México, México

Fecha entrega: 18-09-23 Fecha aceptación: 22-02-24

Editor: Beatriz Liliana De Ita Rubio. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2024, Rodríguez Ledesma, Xavier. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/transdisciplinar4.7-115>

Email: [xrodrig@upn.mx](mailto:xrodrig@upn.mx)

## Música y gordofobia. Las canciones en el México de los sesenta

### Music and fatphobia. The songs in Mexico in the sixties

Xavier Rodríguez Ledesma<sup>1</sup>

**Resumen:** Se analiza la manera en que en los años sesenta del siglo XX en México la disputa ideológica y cultural por la imposición de nuevos cánones y estereotipos de belleza del cuerpo tuvo en la música uno de sus campos de batalla. En ese sentido encontramos diversas canciones en las que se señalaba, criticaba o hacía escarnio sobre los cuerpos -en su mayoría femeninos- que no se ajustaran a la nueva normatividad estética que empezaba a imponerse. La música fue un arma más para imponer la idea de que tener sobrepeso, ser rollizo o gordo ahora sería motivo suficiente para sufrir violencia simbólica y verbal (ambas prolegómenos y justificantes para la violencia física), cuestión que hasta el día de hoy se mantiene vigente y ha sido calificada desde hace apenas unos lustros bajo el concepto de “gordofobia”.

**Palabras clave:** Música, hegemonía, gordofobia, ideología.

---

<sup>1</sup> Universidad Pedagógica Nacional. Ciudad de México, México.  
Correo electrónico: [xrodrig@upn.mx](mailto:xrodrig@upn.mx)

**Abstract:** This paper analyzes the way in which the ideological and cultural dispute over the imposition of new canons and stereotypes of body beauty in Mexico in the sixties of the twentieth century had one of its battlefields in music. In this sense, we find several songs that pointed out, criticized or frankly scorned bodies -mostly female- that did not conform to the new aesthetic standards that were beginning to be imposed. Music was one more weapon to impose the idea that being fat would now be sufficient reason to suffer symbolic and verbal violence (both prolegomena and justification for physical violence), an issue that is still in force today and has been described as “gordofobia” for only a few years.

**Key words:** Music, hegemony, fatphobia, ideology

## Presentación

La música es un espacio artístico en el que, como en todos los ámbitos de la cultura, es factible identificar la existencia y escenificación de múltiples disputas político-ideológicas, es decir, querellas por la imposición, reproducción y naturalización de ciertas formas de concebir al mundo, o por la expresión de concepciones críticas y cuestionadoras, expresiones claras de resistencia. En esa lógica, las obras musicales deben asumirse como productos históricos sociales que, como tales, poseen una impronta política particular.

Uno de los múltiples aspectos en los que esos ejercicios de poder se expresan refiere al establecimiento de determinados valores estéticos en general y, en particular para el caso que interesa a este artículo, sobre la belleza y la fealdad de los cuerpos humanos. No es ninguna novedad señalar que las normas estéticas son construcciones culturales que, en el escenario de las disputas por la hegemonía, anhelan imponerse a la sociedad en general. A través de su naturalización y universalización se generalizan un conjunto de subjetividades históricamente definidas. Esto explica, por ejemplo, porque es posible encontrar diferencias importantes entre los cánones de belleza de antaño y los presentes, o la discrepancia contemporánea respecto a los valores estéticos positivos y negativos en las diversas culturas planetarias.

Lo cuerpos que aquí y ahora nos parecen bellos y deseables no lo han sido en otros momentos, ni lo son en todas las culturas del mundo. La disputa por imponer una y solo una forma de belleza incluso puede ser leída en clave de colonialismo ya que los estereotipos eurooccidentales se reproducen a través de todo

el espacio cultural, mediático, intentando universalizar ciertas características como las únicas válidas y legítimas, condenando a todo lo que no las cumpla o reproduzca a habitar un purgatorio cooptado por la fealdad, lo desagradable e, incluso, lo grotesco.

Desde esta perspectiva se revisa la forma en que la música de los años sesenta del siglo XX en México se plasmó el viraje en los cánones estéticos de la época, en los estereotipos de belleza asignados a los cuerpos de hombres y mujeres, como ejemplo de la manera en que los regímenes de poder son capaces de neutralizar y hacer suyas las diversas expresiones culturales -particularmente la música- que en un primer momento surgen como disruptivas, cuestionadoras, renovadoras y contestatarias.

El objetivo del trabajo es puntual: identificar cómo en la música de los años sesenta del siglo pasado en México se expresó y reforzó una modificación de fondo en los cánones de belleza corporales, caracterizada por la crítica, escarnio y mofa contra los sujetos que padecieran sobrepeso.

Dos aclaraciones previas. La primera es que el trabajo no anhela promover la cancelación contemporánea de ninguna canción u obra musical, lo cual suele suceder cuando se deja de lado la obligatoriedad analítica de, justamente, historizar los productos culturales. Al contrario, veremos cómo fue que el cambio sobre las normas de belleza de los cuerpos humanos en el período detectado se expresó en algunos productos musicales que, a su vez en un ejemplar ejercicio dialéctico, lo apalancaron y reforzaron.

La segunda precisión refiere a uno de los resultados que el análisis arrojó: por lo general fueron mujeres quienes constituyeron (y lo siguen siendo) el blanco único de las críticas en las canciones cuyas letras impusieron a la gordura como un

valor negativo. Si bien este descubrimiento abre importantes líneas reflexivas que podrían realizarse desde las perspectivas de género, este acercamiento teórico y metodológico no constituyó nuestro punto de partida para adentrarnos en el análisis de la manera en que la música demostró ser un espacio cultural más en el que se presentaron, consolidaron y reprodujeron nuevos estándares estéticos sobre los cuerpos humanos.

Valgan ambas acotaciones para evitar la generación de posibles expectativas erróneas sobre el tipo de análisis realizado y las conclusiones obtenidas.

Se asume como enfoque teórico metodológico lo que en un inicio se nombró como Análisis Crítico del Discurso. (Van Dijk, 1994) Este tipo de estudio, hoy ya conocido con el nombre de Estudios Críticos del Discurso, enfatiza su carácter multidisciplinar al especificar que en el estudio del objeto de estudio pueden ser utilizados muchos métodos y enfoques a fin de evidenciar la bases y procesos ideológicos (políticos) que todo lenguaje posee, ubicando así los ejercicios de dominación y resistencias que ahí se expresan. (Van Dijk, 2016). Tal acercamiento teórico refiere a la necesidad de ubicar social e históricamente los textos (productos culturales y narrativas históricas) e, incluso, al propio ejercicio analítico del investigador, al cual se ubica como sujeto político, alejándose así de cualquier tipo de referencia a la posibilidad de su supuesta neutralidad ideológica. (Van Dijk, 1999, p.23)

De acuerdo con Van Dijk (1994), este tipo de análisis “es una herramienta muy útil que tenemos los investigadores para comprender los mecanismos de poder en la sociedad. Con él se pueden descubrir las estructuras y estrategias de legitimación

del poder, los procesos y estructuras allí (en los productos lingüísticos y culturales) escondidos.” (p.5)

La investigación crítica del discurso tiene, entre otras, las siguientes propiedades generales: a) Se enfoca, principalmente, en problemas sociales y cuestiones políticas, en lugar de solo estudiar las estructuras discursivas fuera de sus contextos sociales y políticos; b) Es, usualmente, multidisciplinaria; c) Más específicamente, se centra en las formas en las que las estructuras discursivas representan, confirman legitiman, reproducen o desafían las relaciones de abuso de poder (dominación) en la sociedad. (Van Dijk, 2016, p.205)

Se seleccionaron seis canciones. De ellas cinco son adaptaciones al español de obras originalmente escritas en inglés (covers).

- “Matilda”, 1961, Los jokers
- “La bomba”, 1963, Los locos del ritmo
- “Bule Bule”, 1965, Los rockin devils
- “Yuyu mata yuyu”, 1965, Los rockin devils
- “Mi gorda es fea”, 1966, Los rockin devils

Y una canción compuesta en español: “La suegra”, 1970, Los Strwck.

Cuatro de ella pueden ser catalogadas dentro del concepto (muy usado en la época en que surgieron) “música moderna”, el cual englobaba a varios ritmos surgidos como secuelas del rocanrol. Mientras que, de las otras dos, una es un calypso y la otra una cumbia.

Para elegirlas se asumió la propuesta realizada por Uwe (2015) en el sentido de que la construcción de un universo de



análisis se puede realizar “en la medida en que la investigación avanza sobre el telón de fondo de la selección y análisis continuo de datos” (p.48) A partir de un diseño de investigación flexible se identificaron canciones de la década de los sesenta en México que referían a ciertas características corpóreas de sus protagonistas, atendiendo al señalamiento metodológico de que esta es “... una manera de establecer una colección de casos materiales o acontecimientos seleccionados deliberadamente para construir un corpus de ejemplos empíricos con el fin de estudiar de la manera más instructiva el fenómeno de interés.” (Uwe, 2015. p. 50). De tal forma, se integró un corpus de canciones que mencionaran explícitamente la gordura de los personajes presentados en las letras.

### **La música como espacio de lo político**

Uno de los retos más complicados para los musicólogos y científicos sociales que la toman como objeto de estudio, es justamente cómo medir o mostrar la existencia de disputas políticas (ejercicios de poder, resistencias, expresiones de tradición o propuestas de cambio) en el manejo de los sonidos, escenas, etc. (Schanton, 2015; Hammeken 2018; Said, 2010; Said, 2020). En el caso del análisis que presentamos en este trabajo nos enfocamos exclusivamente en una de las partes integrantes de ciertas obras musicales: las letras, lo verbalmente dicho en las canciones.

La música es una de las diversas herramientas en la lucha por la imposición o transformación de la hegemonía. A diferencia de las explicaciones que ubican a esta expresión cultural como

una actividad en la que únicamente se desarrollan propuestas artísticas alejadas de toda carga política, planteamos que la música -como toda obra cultural (Said, 2004)- constituye un espacio en el que lo político se plasma de diversas formas, siendo una de las principales su utilización para imponer o resistir concepciones del mundo y valores específicos. (Attali,1995; Gioia, 2021; Pérez, 2023; Rodríguez, 2019; Said 2010) Partiendo de esta perspectiva es posible avanzar en el análisis sobre los mecanismos a través de los cuales se imbuyen, reproducen y presentan en ella los diversos contenidos de carácter ideológico.

Para que una ideología desempeñe su función en la consolidación de una hegemonía debe cumplir con una condición ineludible: invisibilizar la especificidad histórica de la concepción del mundo cuyos valores reproduce y asienta. Para lograrlo es necesario deshistorizarlos, esto es, impregnarlos y legitimarlos como conceptos naturales, universales. (Schiller 1982, p.26ss). Si en el caso del resto de los -utilizando el clásico concepto althusseriano- aparatos ideológicos es más asequible identificar los valores ideológicos impregnados en sus mensajes y, por tanto, reconocerlos como lo que son (herramientas para la construcción de hegemonía), en la música su característica inherente (constituir una forma de administración del ruido, según afirma Jaques Attali, agrega una dificultad complementaria para su interpretación bajo estos parámetros. (Baricco, 2016)

Es necesario tener claro que, por lo general, la ideología se hace presente en los diversos mensajes sin necesidad de que exista una línea política estratégica para hacerlo, sino por el simple hecho de que los creadores (los artistas, los músicos) son sujetos sociales que se han desarrollado dentro de un sistema de valores

específico que reflejarán en sus creaciones. El círculo virtuoso (por eficiente) ideológico hegemónico funciona a la perfección: los músicos que componen e interpretan, por ejemplo, canciones misóginas u homofóbicas no necesariamente lo hacen por alguna razón explícita de estrategia política o comercial, sino porque ahí expresan sus convicciones y valores que convergen con los hegemónicos. Por su parte, los receptores no suelen reaccionar negativamente cuando se escuchan los valores y apreciaciones contenidos en esos mensajes pues, obviamente, ellos los comparten por ser igualmente sujetos sociales con las mismas perspectivas ideológicas. Los diversos géneros de música -así sean los más contestatarios- no están exentos *per se* de reproducir los valores hegemónicos imperantes, al contrario. Ello demuestra que el sistema funciona. Así es posible comprender, por ejemplo, las declaraciones de Kathleen Hanna, reconocida integrante del ambiente punk: “Me metí en ello con mucho más optimismo. Había vivido situaciones de violencia, pero confiaba mucho en que esta escena punk desafiara las normas de la sociedad. Sin embargo, recrearon el mismo modelo de familia abusiva.” (Goldman, 2021)

A pesar de la puntual delimitación del objeto de nuestro análisis, debemos destacar que en la música se cumple a cabalidad la obligatoriedad del mensaje ideológico hegemónico eficiente referido a su naturalización e invisibilización. Ello explica porque se ha consolidado la idea de que solamente una fracción menor de toda la producción musical contiene valores ideológicos explícitos. Así, es usual que se califique solamente a ciertas obras como: canciones con mensaje o con contenido, música de protesta, música militante, música política, etc. Tal

distinción implica, obviamente, que el resto de la música carecería de mensaje o, en el mejor de los casos, que sí lo tiene, pero su contenido no poseería ninguna carga política ya que simplemente refiere a cuestiones cotidianas, sentimientos y apreciaciones de vida que todo el mundo siente y comparte.

Reconociendo que la música debe ser ubicada como un dispositivo político en el que se dan las batallas culturales por la hegemonía, es necesario destacar una faceta más de dichas disputas: la capacidad de los sistemas de dominio, del poder, para enfrentar la aparición de ritmos, fórmulas disruptivas, cuestionadoras y diferentes a las tradicionales. La estrategia para hacerlo adopta posibilidades diversas: a) intentar silenciarla a través de la censura directa o descalificarla acusándola de atentar contra la tradición y los valores establecidos, b) creando y promoviendo propuestas alternativas a fin de que el público se olvide de aquellas y empiece a consumir estas nuevas. A esas dos habría que sumar la que quizá sea la más efectiva e inteligente de todas: resignificarla, esto es, apropiársela para imbuirle sus propios valores y concepciones ideológicas.

La conversión de las nuevas propuestas musicales -en un principio disruptivas- en dispositivos contenedores de los valores ideológicos hegemónicos representa un triunfo en la disputa por la ideología que, por si fuera poco, suele traer como fruto adicional la obtención de jugosos beneficios económicos a través de las industrias culturales. La mayoría de las canciones aquí analizadas constituyen un ejemplo diáfano de esto ya que muestran la forma en que para enfrentar el tsunami contestatario expresado en el rock se inventaron nuevos ritmos buscando que los jóvenes transitaran hacia ellos y superaran aquella “música

estridente”, hecha y tocada por ellos mismos, en cuyas letras primeras se expresaba ciertas críticas sobre situaciones culturales, económicas y políticas que hasta ese entonces no se habían cuestionado, además de que su baile implicaba que las parejas se tocaran demasiado y ejecutaran piruetas que ocasionaban la exposición indebida de ciertas partes de los cuerpos femeninos. (Rodríguez, 2019; Svenious, 2017). Si en los países socialistas se inventó el fallido Lipsi (Stonor, 2001), en el occidente capitalista la cauda de ritmos nuevos posteriores al rocanrol fue abundante y más exitosa: twist, surf, jerk, go-go, todos surgidos en la década de los sesenta del siglo pasado.

### **Gordofobia: conceptualización nueva de un tema no tan viejo**

Se parte de una definición puntual: la gordofobia es la discriminación que viven las personas gordas por el hecho de serlo y que se muestra en todas las prácticas, discursos y acciones que burlan, marginan, estereotipan, prejuzgan, rechazan e implican la obstaculización o vulneración de sus derechos. (Mancuso, Longhi y Pérez, 2021. p.13)

Desde hace décadas la gordura ha ocupado un papel protagónico cuando se analizan los patrones de discriminación social. Podemos avanzar una hipótesis: la adopción más reciente de normas estéticas validadas socialmente vinculadas a la delgadez y, por ende, los inicios de la descalificación sobre aquellos cuerpos que no las cumplieran pueden ser ubicados cronológicamente en la segunda mitad del siglo XX. Planteado el tema como un asunto de discriminación, es ineludible reconocer su inherente sentido político.

La repulsión sobre los cuerpos obesos no es una actitud natural, ni ahistórica, ergo, no es universal. Más bien, la imposición de los valores estéticos que la soportan constituye un acto político colonialista hegemónico que pretende generalizar una apreciación cultural específica al resto de las culturas, para lo cual requiere presentarse como universal, natural, objetiva, etc. Al respecto, Vigarello (2011) afirma que:

“El desarrollo de las sociedades occidentales promovió el aumento de la delgadez corporal, la vigilancia más acentuada de la silueta, el rechazo más alarmado de la obesidad. Todo esto transformó el registro de las gorduras, privilegiando insensiblemente la delgadez. Lo que aumentó intensamente sobre todo su denigración, si no su descrédito...” (p. 10)

La instauración de los nuevos patrones discriminatorios referidos a valores vinculados a la delgadez conlleva la generación de odio hacia su propio cuerpo de todas aquellas personas que se consideran fuera de los límites de volumen y peso instituidos no solo como bellos y sexualmente deseables sino, peor aún, normales y saludables. Para su imposición se echó mano de los mecanismos y aparatos ideológicos usuales: cine, televisión, revistas, publicidad, chistes y bromas populares, etc. A todas ellas se sumó, para este caso específico de discriminación, la elaboración de un amplio discurso médico acerca de los riesgos que la obesidad implicaría. En esa recopilación de formas a través de las cuales se impuso a la gordura como una característica negativa, destaco a la música ya que ella constituye nuestro objeto de estudio.

La implantación de la gordura como un atributo anormal con el consecuente señalamiento, persecución y violencia

contra aquellas personas que la posean, ha tenido importantes consecuencias en términos de economía política ya que ha impulsado la aparición y crecimiento de una industria que toma como base los denodados esfuerzos de la gente por mantener sus cuerpos dentro de los rangos de peso y volumen aprobados socialmente. Así, podemos comprender el boom de, por ejemplo, los gimnasios, la producción de alimentos light, la aparición de bebidas dietéticas, la ropa deportiva, fajas y cosméticos que prometen reducir tallas u ocultar en lo posible los excesos de volumen corporal, procedimientos médicos de toda índole incluyendo algunos sumamente riesgosos, etc., A ellos hay que sumar la aparición y clasificación de nuevas enfermedades (anorexia, bulimia,) referidas a desórdenes alimentarios ocasionados por el anhelo de los pacientes de reducir su peso. (Vigarelo, 2011 p.262 ss)

El señalamiento, la crítica, la descalificación y la invisibilización con base en la gordura de una persona se realizan más allá del género. La sentencia es simple: ser gordo o gorda es el problema. Sin embargo, a la discriminación por tener un cuerpo con sobrepeso suelen sumarse otras formas de violencia contra aquellos que, de acuerdo con la ideología dominante, son los diferentes, los raros, los extraños, los anormales, por razones de raza, clase, nacionalismos y, por supuesto, género. De tal forma es posible encontrar discrepancias significativas en la manera en que esta discriminación basada en el volumen del cuerpo es ejercida ya se trate de hombres o de mujeres. Mientras que para los hombres la violencia adquiere formas de condescendencia, infantilización y bonhomía (gordito, buena persona, pachoncito, etc.), para las mujeres el tono es otro muy distinto (Frenk,

1953) caracterizado de inicio por el uso del vocablo “gorda” (sin diminutivo) como insulto, constituyendo un motivo suficiente para exigirle a la mujer a la que se espeta que desaparezca de la vista del sujeto calificador. En su acepción femenina ser gorda se vincula expresamente a la fealdad como característica inseparable.<sup>2</sup>

Las razones de esa diferencia en las formas que la violencia adquiere conforme al género de la persona sobre la cual se ejerce radican, sin duda, en otra de las características definidoras de la ideología hegemónica: su rasgo patriarcal. De hecho, en un análisis muy fino de este tipo discriminación, Magdalena Piñeyro (s/f) encuentra que la crítica a la gordura de los hombres suele matizarse al momento en que se le suman algunos de los atributos positivos masculinos planteados por dichos valores, ya que un hombre gordo puede ser visto como un sujeto capaz de cumplir con ciertos rasgos distintivos que se esperan de él como hombre, por ejemplo, la fortaleza y, por ende, ser proveedor de seguridad y protección. Obvio es que eso no sucede para las mujeres gordas con las que la crítica y la descalificación se ensañan al ubicarlas como personas simplemente grotescas, ofensivas a la vista, que debido a su masa corporal quizá no requieran incluso la protección de un masculino pues ellas podrían defenderse

---

2 Al respecto Frenk (1953) afirma: “Gordo es quizá el único término valorativamente neutral aplicado al hombre grueso y barrigudo. Las demás designaciones suponen casi siempre en quien las emplea una mayor carga afectiva: gordinflón, barrigón, panzón, tripón, tripudo, timbón, botijón; también: es un (o muy) botijas, un tonel, un barril, un mantecas, un mantequillas, una llanta, una tonina o un toni. Más ofensivas son las designaciones de la mujer gorda: jamona, (vieja) sebosa (gorda y sucia).”, pp.136-137. (Subrayado nuestro).



por sí solas, lo cual se convierte en una afrenta más a los valores patriarcales que sostienen que toda mujer requiere de un hombre que la cuide y la resguarde. Sin haberlo planteado de inicio como variable analítica, este último factor se evidenció claramente en la revisión realizada de la música mexicana de la década de los sesenta del siglo XX, ya que quienes protagonizan las canciones seleccionadas son todas mujeres.

Nuestro supuesto de que fue en los años sesenta cuando puede identificarse muy marcadamente el cambio en los cánones hegemónicos de belleza parece confirmarse cuando encontramos que las primeras reacciones contra el rechazo a la gordura tienen como referencia la aparición del “Manifiesto de la Liberación Gorda”, escrito por Judy Freespirit y Sara Aldebaran en el año 1973. A partir de entonces paulatinamente se fue evidenciando la necesidad crítica de ubicar a la gordura como acción política y, por ende, concebirla como una forma más de los mecanismos de opresión del sistema hegemónico. Poco años después surgió el concepto de “gordofobia” para designar la discriminación a la: “que nos vemos sometidas las personas gordas por el hecho de serlo. Hablamos de humillación, invisibilización, maltrato, inferiorización, ridiculización, patologización, marginación, exclusión y hasta de ejercicio de violencia física ejercidas contra un grupo de personas por tener una determinada característica física: la gordura.” (Piñeyro, s/f) La gordofobia consiste, entonces, en la discriminación, objetivización y minusvaloración de gente gorda, es decir, de las personas cuyos cuerpos son no normativos.

Hoy en día la gordofobia es un grave problema social. La Encuesta sobre Discriminación en la Ciudad de México (EDIS) levantada en 2017 arrojó que el sobrepeso es el principal motivo para

sufrir discriminación (10.7%), incluso por encima de otros factores [forma de vestir (9.7%), color de piel (5.6%), edad (5.2%) e imagen (5.2%)] que a primera vista parecerían ser los más socorridos en el ejercicio de estas deleznable prácticas. (Consejo para Prevenir y Eliminar la Discriminación de la Ciudad de México, 2020.)

A los gordos se les humilla, silencia, insulta, ridiculiza, maltrata, discrimina, excluye y niega el ejercicio pleno de sus derechos humanos. Y, como veremos en el análisis de las canciones elegidas todas ellas éxitos de la década de los sesenta, se les puede violentar y condenar libremente al exilio, además de vincularlos y descalificarlos por el ejercicio de otro tipo de acciones y características disruptivas de las normas ideológicas hegemónicas. Asimismo, en las obras musicales analizadas se cumple a cabalidad con el hecho de que fundamentalmente los sujetos discriminados sean personajes femeninos.

Constituye una tarea política que trasciende lo meramente académico no solo hacer visible estas batallas culturales por la imposición y hegemonización de nuevas normas estéticas corporales que se pretenden universales y no son más que expresión de una ideología histórica específica, sino también historizar su surgimiento y ubicar los mecanismos culturales a través de los cuales se consolidaron es nodal.

### **Música de los sesenta en México. Apalancando la gordofobia**

El corte es preciso: revisaremos la manera en que en la década de los sesenta del siglo XX la música fue uno de los espacios en los que se expresó un cambio radical en los estereotipos de belleza occidentales sobre los cuerpos de hombres y mujeres. Fue en esos

años en los que se desarrolló la construcción de un nuevo modelo de cuerpo caracterizado por la delgadez, frente al que cualquier atisbo de exceso de peso habría de ser señalado, criticado y violentado.

Un punto para destacar que surgió casi de forma inmediata al iniciar el estudio fue que este reciente tipo de discriminación adquiere especificidades particulares en función del género de la persona sobre la que se ejerce. Ello queda evidenciado puntualmente al hacer la revisión de algunas de las canciones más populares de la época, pues en su totalidad fueron mujeres las protagonistas de las mofas, los insultos y los oprobios ahí expresados. Aunque con los hombres la violencia también existió, ella se presentó de una forma distinta y, además, en la década revisada no encontramos canciones en las que fueran masculinos los violentados a causa del volumen de sus cuerpos.

El rocanrol -y los diversos ritmos que a partir de él se decantaron- tuvo como protagonista a ese sector social (los jóvenes) que en la década de los cincuenta empezó a exigir ser reconocido en su especificidad cultural y política y que, a su vez, paulatinamente iba conformando un sector de mercado que habría de consumir productos diseñados puntualmente para él. La música fue uno de ellos. (Cohn, 2022.) Si bien desde finales de la esa década se pueden encontrar en México algunas primeras expresiones rocanroleras, fue en los años iniciales de la década de los sesenta cuando las empresas disqueras asumieron que él, junto con los ritmos colaterales que generaría, constituían un producto que tendría su mercado natural en los jóvenes clasemedios urbanos que paulatinamente se estaban integrando al mercado laboral. La radio, la televisión y el cine abrieron sus puertas para reproducir esas nuevas formas de expresión musical a la cual incluso

oportunistamente se sumaron multitud de artistas, tanto nuevos como añejos en el mundo de la farándula. (Arana, 1985). Por su parte, la cumbia -ritmo de una de las seis canciones analizadas- es una música dirigida a un sector mucho más amplio de la población.

Como ya señalamos, la mayoría de los productos musicales aquí examinados son covers de versiones originalmente grabadas en inglés. En esas conversiones -no traducciones- al español surgió otro dato interesante ya que fue solo en estas últimas en las que los compositores mexicanos perfilaron a la gordura como tema central para desarrollar la argumentación de la canción.

Empezamos con “Matilda”, un pegajoso calypso interpretado por Harry Belafonte. Esta canción fue lanzada como single en 1953 y apareció en el álbum “Belafonte” en 1956, alcanzando un gran éxito en el mercado estadounidense. Fue una de varias canciones con las que dicho cantante edificó su imagen de ser un intérprete de ritmos latino y antillanos de acuerdo con la imagen sonora que el mercado anglosajón asigna para estas regiones.

En la voz de Belafonte, la canción narra las desventuras de un sujeto a quien una mujer de nombre Matilda le ha robado 500 dólares que tenía guardados en su cama -más específicamente debajo de la almohada- para comprar una casa y un terrenito, para después ella huir a Venezuela. En la letra no se da alguna explicación de quién era la protagonista ni por qué tenía acceso al dormitorio del personaje. Esa es la anécdota contada, así de simple y repetida varias ocasiones a lo largo de los 3:35 minutos de duración de la canción. Si bien la historia presenta elementos suficientes para avanzar hacia una lectura colonialista y clasista de su decir, lo cierto es que, para afanes de nuestro análisis, ella no aporta ningún señalamiento o referencia sobre las características

físicas de la chica, cuestión que llama poderosamente la atención al compararla con la versión mexicana interpretada por Los Jokers grabada en 1961. Veamos.

Matilda.  
Los Jokers 1961  
Créditos de la traducción al español: Los Jokers

Matilda, Matilda, Matilda,  
Es mi novia y no la puedo besar

Matilda, Matilda, Matilda,  
Estás muy gorda y no te puedo cargar

¡Canten todos!

Matilda, Matilda, Matilda,  
¡Es una pelota!  
Estás muy gorda y no te puedo cargar.  
Nuevamente.  
¡Pero qué fea! ¡Vete pronto negra!

Matilda, Matilda, Matilda,  
Estás muy gorda y no te puedo cargar.  
Estás muy gorda y no te puedo cargar.

Matilda, Matilda, Matilda,  
Estás muy gorda y no te puedo cargar.

Nuevamente todos.  
Matilda, Matilda, Matilda,  
¡Ya casi rebotas!

Matilda, Matilda, Matilda,  
Estás muy gorda y no te puedo cargar.  
¡Ya no te tolero!

Lo que escuchamos en la adaptación de *Los Jokers* es un burdo ejercicio de violencia de un sujeto en contra su novia. De inicio, sin dar alguna explicación de las razones, el personaje comenta que le es imposible besarla. Sin embargo, la escasa información que posteriormente se proporciona es más que suficiente para imaginar el motivo único del desdén: la mujer es gorda, lo cual es razón más que suficiente para insultarla y convocar los escuchas a sumarse al ejercicio de vilipendiarla (“¡vamos todos!”).

Las injurias y descalificaciones son muy fuertes: parece pelota, está muy gorda, es imposible cargarla, es muy fea y está a punto de rebotar. Todo ello justifica que el hombre corra a la mujer (“vete pronto, negra”) pues ya no la tolera. Inmersos en tal atmósfera de agresión es difícil pensar que decirle “negra” fuera una caricia verbal o el reconocimiento de un atributo positivo, por lo que podríamos decir que con ello se agrega un elemento racista al asunto.

Así, desde 1961 se pusieron las bases musicales para violentar, señalar, criticar, agredir, descalificar e insultar a los cuerpos que no se ciñeran al estereotipo de la delgadez que empezaba a construirse. “Matilde” fue el primer personaje construido para ser vituperado por su gordura. A ella poco después se sumarían varios más, todas mujeres.

En 1963 “Los locos del ritmo”, quienes ya tenían un lugar asegurado en la historia de la música mexicana por haber compuesto a finales de la década de los cincuenta el primer rocanrol originalmente escrito en español (“Yo no soy un rebelde”) en el que los jóvenes plantearon su urgencia de gozar de una mínima libertad para vestir, bailar, peinarse y

divertirse de manera diferente a la de los adultos, hicieron su aportación a la edificación de la gordofobia. Apenas dos años después de haber irrumpido en el escenario musical nacional con aquel batacazo, “Los locos...” grabaron una canción que ejemplificaría claramente la forma en que el rocanrol sería un espacio proclive más a ser utilizado para repetir y consolidar los valores ideológicos hegemónicos, evidenciando la forma en que el sistema es capaz de cooptar las nuevas expresiones artísticas para hacer que también ellas reproduzcan los valores propios de la ideología imperante. En un LP lanzado ese año apareció su cover (“La bomba”) a “I’m not angry” (“No estoy enojado”) escrita y grabada por el grupo estadounidense The Everly brothers.<sup>3</sup>

En su versión original la canción narra el sentimiento de tristeza de un sujeto por haber sido abandonado por su pareja, a la cual le narra sus cuitas y le advierte que, al estar más enojado que triste por su partida, le hará un hechizo que la hará volver a su lado. En cambio, “La bomba” adoptó una vez más el estilo narrativo de darle voz a un hombre para que insulte a su novia por estar gorda. Curiosamente la única parte de la anécdota original respetada en la adaptación es que el personaje también utilizaría conjuros no para hacer que la mujer regrese a su lado, sino para que ella baje de peso.

---

3 En diversos archivos digitales (DISCOG, Apple Music, etc.) aparece un tal Jimmy Howard como el autor de “I’m not angry”. Sin embargo, resulta que ese nombre era un pseudónimo de Don and Phil Everly (The Everly Brothers) quienes, por un tiempo, probablemente debido a cuestiones de derechos de autor, no pudieron publicar con propios nombres las canciones que componían. Por su parte, en la versión solo Howard aparece como autor, por lo que se desconoce quien hizo la adaptación al español.

**La bomba**  
**Los locos del ritmo. 1963**  
**Traducción al español de autor desconocido**

La bomba te voy a llamar  
porque redonda estás  
y porque siempre que vuelvo a mirarte  
parece que te inflaron.

La bomba te voy a llamar  
Pues sé que un día vas a estallar

La bomba te voy a llamar  
de eso no hay duda ya  
pues cuando quieres bajar escaleras  
lo haces siempre rodando

La bomba te voy a llamar  
pues sé que un día vas a estallar

A un brujo contraté que hará un rito vudú  
y cuando tú dormida estés  
vendrá para jalarte de los pies  
hasta que tú adelgaces otra vez

Desde las primeras palabras nos enteramos de que el título de la canción es una juguetona descripción de la persona a la que se violentará pues la voz narradora nos avisa que le dirá “bomba” en virtud de que su cuerpo, debido a la su voluminosa redondez, está a punto de estallar, peligrosidad que se incrementa día a día. Las burlas por su exceso de peso continúan al describir que cuando ella baja las escaleras lo hace rebotando, refiriendo a una de las metáforas más trilladas con las que se descalifica a los gordos: parecen pelotas. Finalmente, le advierte que ya ha contratado a un hechicero para que le dé un susto tan grande que seguramente



la obligará a adelgazar. Simple, pueril y facilón argumento el de “La bomba” echa mano de algunas burdas y gastadas imágenes para insultar a quien esté pasado de peso de los límites impuestos por una naturalidad construida socialmente.

Si bien la canción lejos estuvo de convertirse en éxito, es una buena muestra no solo del tema principal que estamos revisando. Al escucharla podemos empezar a hacernos algunas preguntas que rebasan el tema grave y concreto de la gordofobia, abriendo el análisis a otros actos de poder en algunas relaciones absolutamente inequitativas: ¿quién y por qué se siente con la autoridad para ejercer la crítica contra la complexión de alguien más? ¿por qué este tipo de abuso y violencia eran bien recibidas y no generaban ningún rechazo por el público que las oía? ¿por qué, sin consultar a la persona afectada, el tipo se arroga el derecho de actuar sobre su cuerpo contratando a alguien para que lo modifique?

Ironías de las batallas culturales: la nueva música con la que los jóvenes hacía poco negaban ser rebeldes sin causa, pero legítimamente reclamaban sus derechos de tener mínimas libertades sobre sus cuerpos, su forma de vestir y de divertirse, y con la que, además, acusaban a los viejos de estar todos amargados,<sup>4</sup> ahora, con el transcurso de unos cuantos meses, se mostraba como un medio más factible de ser usado para abusar y violentar a otras personas justamente por las características de su físico.

La fórmula musical y mercadotécnica había sido descubierta y la veta apenas empezaba a explotarse. Un par de años después comenzó a escucharse una canción que devendría

---

4 Referencia a “Aviéntense todos”, otro de los éxitos de los Locos del Ritmo.

en uno de los éxitos más importantes de la época: “Bule bule”, un clásico que, como tal, hasta la fecha es ampliamente conocido y reproducido e, incluso, podría decirse que suele aparecer en las listas de canciones para ser bailada en toda fiesta de quince años o boda en nuestro país.

Ella es una adaptación al español de “Wooly Bully”, un éxito de 1964 escrito por Domingo “Sam” Samudio quien la dio a conocer con su grupo “Sam the Sham and the Pharaohs” de la cual se han hecho múltiples versiones grabadas por diversos artistas y bandas. La canción es un pegajoso tema para ser bailado dentro del boom de nuevos ritmos surgidos a posteriori del rocanrol. El jerk fue uno de ellos y “Wooly Bully” podría ser una de sus representaciones emblemáticas.

La letra original de la canción es de difícil comprensión ya que su relato adolece de una lógica narrativa coherente pues refiere una anodina conversación entre dos chicas acerca de que una de ellas vio una criatura peluda y con grandes cuernos (un “abusador peludo” es la traducción nominal de “Wooly bully”) lo cual, por alguna inexplicable razón, les lleva a la conclusión de que se requiere bailar y ensayar mucho los pasos del nuevo ritmo, por lo que es necesario que encuentren a alguien con quien hacerlo. Ambos contenidos narrativos (el avistamiento del sujeto cornudo y peludo y la necesidad de bailar) no tienen algún punto argumentativo que los vincule. Sin embargo, ello no importaba en demasía pues lo rítmico de la canción era lo fundamental.

En México “Wooly Bully” fue interpretada en español por los Rockin Devils, uno de los grupos de rocanrol más sonados de la década de los sesenta cuyo repertorio estaba constituido

mayoritariamente por los covers que hacían de los éxitos en inglés que llegaban al mercado nacional desde los Estados Unidos e Inglaterra. En sus álbumes podemos encontrar canciones de los Beatles, Van Morrison, Rolling Stones, Kinks, Miriam Makeeba y Johnny Rivers, entre otros. “Bule Bule” fue por mucho su mayor éxito.

**Bule Bule**  
**Los Rockin devils 1965.**  
Créditos de la versión en español: Samudio y J. González

Uno, dos, one, two, tres, cuatro, Bule, bule ...  
¡Hey gorda, gorda, gorda, gorda! ¡Vamos, vamos!

Les platicaré, de una chica gorda  
que está muy curiosa, y todos le gritan ¡bule, bule! ¡bule, bule!  
No hay vestido que le pueda quedar,  
y cuando camina parece rodar.

¡Hey gorda! ¡Vamos, vamos!

Cuando va a la playa, se mete a bañar  
Y toda la gente, le empieza a gritar: ¡Bule, bule!, ¡Bule, bule!

El grito “¡Hey, gorda!” al principio de la canción marca el tono del discurso que escucharemos en los poco menos de tres minutos siguientes sobre las desventuras de una mujer con exceso de peso que, por principio de cuentas, no encuentra ropa de su talla y de la cual nunca sabremos su nombre verdadero. A partir de ahí atestiguamos la forma en que, por el simple hecho de estar gorda, cualquier actividad de la protagonista, por nimia que sea, es motivo para degradarla e insultarla. Tomando como

pretexto los rasgos circulares de su cuerpo se le espetan dos cosas puntuales: a) tiene un aspecto “muy curioso” y, b) al caminar parece que rueda. Ambas características constituyen un motivo más que suficiente para que en la playa la gente le grite chanzas cuando la protagonista decide meterse al mar. Es todo.

La anécdota narrada no constituye, ni mucho menos, una denuncia de la agresión social ejercida contra un ser humano, al contrario. Es una invitación a quien escuche la canción para sumarse al acto de violentar a la protagonista y, por extensión, a toda persona que comparta su peculiaridad. Tan es así que en los coros se oye claramente en diversas ocasiones el grito “¡gorda, gorda!” vociferado por Blanquita Estrada quien, junto con su hermano Francisco, constituía el dúo de cantantes de los Rockin devils.

Lo “curioso” es usado como adjetivo para calificar lo anormal, lo extraño, es decir, lo diferente al canon establecido para definir a lo estándar, lo natural. Si un cuerpo con ciertas características de peso y volumen es señalado con el epíteto de “curioso”, es porque no cumple con lo que se espera de él

a partir de una nueva normalidad construida socialmente. En una sociedad donde la delgadez se consolida como el atributo estético esperado, normal, bonito, deseable y aceptado socialmente, la gordura de “Bule Bule” deviene en algo extraño, raro, diferente, criticable, “curioso” pues.

Definida la normalidad y, por ende, la que es extraño y diferente, se allana el camino para dar el siguiente paso: ejercer la violencia contra quien no se adapte a la norma. En “Bule bule” los insultos y mofas permean la corta duración de la canción, pero no se quedaron ahí ya que, traspasando los límites impuestos por

los surcos en el vinil de los discos, se impusieron en el accionar cotidiano de personas que empezaron a asignarle el epíteto “Bule bule” a cualquier mujer que a sus ojos cumpliera con la característica fundamental del personaje: ser gorda.

La gente hace suya la música resignificándola conforme a sus gustos, costumbres y valores. La de los Rockin devils no fue la excepción. Los que tenemos edad suficiente podemos recordar que no era extraño que quien la cantaba sustituía una parte del coro para integrar la frase: “Bule bule, panza de hule” demostrando así que, al calor de la agresión legitimada por la canción, cualquiera podía sumarse al escarnio agregando epítetos, mofas e insultos a quien se le ha señalado como merecedora de los mismos por tener un cuerpo diferente a lo estipulado socialmente. También nos acordamos de que el nombre de la canción fue un concepto que se utilizaba para atacar verbalmente a las mujeres excedidas de peso ya que, durante el período en el que la canción estuvo de moda por primera vez, el calificativo “gorda” fue sustituido por “Bule bule”.-

Con “Bule bule” se repitió una de las costumbres comerciales de la época consistente en que, aprovechando la enorme popularidad de una canción, se hacían secuelas a fin de sacarle el mayor jugo posible a la exitosa fórmula musical. (Rodríguez, 2019) Así, apenas un año después “Sam the Sham and the Pharaohs” grabaron “Ju Ju Hand”, una nueva canción que, con prácticamente la misma base musical de “Wooly bully”, demostraba que se podían cantar cosas aún más delirantes. En esa segunda entrega el protagonista le dice a su interlocutora que no se le ocurra romperle el corazón pues tiene en su poder todo lo necesario para hacerle un hechizo en caso de que decida mandarlo

a “freír espárragos”. Ese mensaje tan simple es sazonado con la mención detallada de los ingredientes necesarios para llevar a cabo el embrujo y un pegajoso estribillo consistente en lo que parecieran ser los conjuros necesarios para que funcionara.

**Yuyu-Mata-Juyu-Mata-Yuyu-Jen.**

**Los Rockin devils. 1965**

**Créditos de la versión en español de: D. Samudio y E. Palma**

One, two, tres cuatro.

I matay, matay, yeh, ¡hey gordita!

Bule Bule es la chica de que hablamos ya,  
comía tanto y como bola está.

En México se cansó que le dijeran así  
a China se embarcó, pero le dicen peor.

Le dicen Yuyu Mata, Yuyu Mata, Yuyu, eh  
Yuyu Mata, Yuyu Mata, Yuyu, eh.

La pobre gorda no supo que hacer  
y para enflacar ahora baila jerk.

En verdad que enflacó, como 40 libras rebajó,  
pero el nombre se le quedó

Le dicen Yuyu Mata, Yuyu Mata, Yuyu, eh  
le gritan Yuyu Mata, Yuyu Mata, Yuyu, eh

Cuarenta libras tuvo que perder  
y no sirvió de nada porque en vano fue.  
(¡Dále gorda! .... gorda!

¡Ay, gordita!

La nueva canción tenía en inglés una letra delirante, pero no agravante. Sin embargo, al pensarla como una secuela de “Bule bule”, Los Rockin devils retomaron el tono descalificador de aquella, aunque ahora ampliando a niveles planetarios el asedio contra la personaje. En 1965 salió a la venta el sencillo que llevaba como canción principal (la primera del lado A) “Yuyu-Mata-Juyu-Mata-Yuyu-Jen”, versión en español de la recientísima de los Pharaons, en la que se continuaban narrando los infortunios de “Bule Bule” quien, harta del acoso y la violencia que vivía en México por ser gorda, había huido hasta la lejana China.

“Yuyu mata yuju” insiste en la receta tanto musical como de estigmatización del cuerpo de la protagonista iniciada por Bule Bule. Sin el menor atisbo de pudor artístico y creativo, los autores usan con ligeros cambios la misma base rítmica de aquel primer éxito para ahondar en la violencia contra el personaje.

En esta ocasión sí se especifica la razón de la gordura de la protagonista: ella come mucho. Además, se nos informa que harta de ser violentada “Bule Bule” huyó a China lo cual no le sirvió de nada pues debido a su gordura allá también fue agredida pues los habitantes de aquellos lares le gritaban el título de esta nueva canción. Desesperada por la situación de “parecer pelota”, ella se aplicó a hacer ejercicio (bailando jerk) gracias a lo cual logró adelgazar 20 kilos, logro infructuoso ya que continuó siendo agredida en virtud de que los gritos de: “Yuyu mata yuju” no cesaron. Este argumento contiene diversas expresiones de violencia simbólica sobre quienes lucían cuerpos “excedidos de peso”:

- a. la obligatoriedad de conducirse de acuerdo con determinados valores estéticos histórica y socialmente específicos

- b. el acoso puede continuar sobre una persona, aunque ella, por su propio cuidado y salud, haya abandonado el espacio donde en primera instancia se ejerció la violencia.
- c. la víctima es quien tiene la culpa de haber sido violentada (por haber dado motivos para hacerlo), luego entonces, ella y solo ella tendrá la responsabilidad de hacer todo lo necesario para amoldarse a las directrices (en este caso estéticas) que no ha respetado. Así, al individualizar la posible solución del problema se asigna a la víctima la obligación de dejar de serlo, acción que en la canción encarna en que ella decide *motu proprio* ponerse a dieta pues el problema no es social, ni radica en la instauración de una dictadura cultural signada por la imposición de determinados cánones estéticos, sino que se remite simplemente a su abundante ingesta.

Después de haber escuchado hasta la saciedad “Bule Bule” y “Yuyu Mata” aún desconocemos el nombre real de la protagonista ya que únicamente se le ha referido con sus apodos en español y en chino. Ser gorda la convirtió en nadie pues se le despojó de su nombre para asignarle tan solo dos mote. Ella dejó de ser una mujer específica para pasar a ser un simple objeto de agravios. No importa quién es, lo trascendente es la forma de su cuerpo y lo importante es gritarle e insultarla. Todo gracias a que ella no se ajusta a las nuevas normas estéticas corporales que la ideología hegemónica estaba estableciendo.

Conesebinomiosobrelamujercuyonombredesconocemos pero cuyas desventuras a nivel mundial por ser gorda hemos



atestiguado, el filón temático estaba lejos de agotarse ya que se continuaría explotando mientras la efervescencia abierta por la posibilidad de violentar a quien tuviera sobrepeso lo permitiera. Apenas unos meses después, ya sin el menor atisbo de rubor por el lenguaje utilizado, nuevamente los Rockin devils grabaron otra canción que continuaba la fórmula: “Mi gorda es fea”.

La nueva entrega era una adaptación de “Red hot”, un rocanrol grabado originalmente en 1955 por Billy “The Kid” Emerson, que había sido adaptado en 1965 al ritmo de jerk por Sam Samudio (mismo autor de “Wooly Bully” y “Juju Mata”). En su versión original es una típica canción de amor que el autor dedica a su novia quien es una porrista que participa en el grupo de animación “Red hot”. Ella, si bien carece de dinero tiene muchos otros atributos, por ejemplo, saber bailar varios ritmos y poseer mucho amor para dar. Además, es tan guapa que enloquece a quien la vea, a lo cual se suma que es obediente y tradicional pues no solo cocina pollo todos los domingos sino que nunca ha besado a algún hombre. Finalmente, se escucha que su corta estatura no importa demasiado pues ella es divertida y de conducta impecable.

En el arreglo a jerk hecho por Samudio la información sobre la mujer adquiere un tono más jocoso pues se le describe como una pícara que realiza extravagantes actividades. Se dice que es muy alta (de alrededor de 1.90 mts.), duerme en la cocina con la cabeza en la puerta, tiene insomnio todas las noches, se la pasa hablando todo el día, además de ser bastante obcecada y perezosa. Contrastando con esas características, el autor confiesa que le gusta que sea fiel, llamativa y convencida de sus opiniones. Vemos pues que la única referencia al físico del personaje es que ella es un poco más alta de

lo normal. Sin embargo, en la adaptación al español de los Rockin devils la cosa sería una vez más totalmente diferente.

Once meses después, en 1966 montados en el éxito de “Bule Bule” y “Yjujuju mama”, el grupo mexicano echó mano de la nueva canción de Samudio para volver a lanzar una melodía estelarizada por una mujer con exceso de peso: “Mi gorda es fea”.

<p>“Mi gorda es fea” Los Rockin devils 1966 Créditos de la versión en español: Emerson y N. Ocuña</p>
<p>Mi gorda es fea, pero me quiero casar Mi gorda es fea, pero me quiero casar Y toda la gente me dice que reloco estás.</p> <p>Todos me dicen ¿qué es lo que pasó? y yo les contesto: no sé qué me dio.</p> <p>Yo no sé lo que será, será su pelo o su forma de mirar.</p> <p>¡Gorda! ¡gorda!</p> <p>Yo no sé lo que será, serán sus manos o su forma de abrazar.</p> <p>Si voy a su casa me recibe su mamá Y sus hermanitos no me dejan platicar.</p>

El título ya no dejaba lugar a dudas sobre de qué versaría la anécdota narrada. En su tercera entrega con el mismo tema no era necesario que los Rockin devils utilizaran eufemismos para referirse a los cuerpos y personas a las que se descalificaría y agrediría. No había posibilidad de equivocación: ser gordo era un

atributo absolutamente negativo. En esta ocasión el narrador nos dice que no hay razones lógicas para estar enamorado de una mujer gorda, pues se intuye que poseer sobrepeso eliminaría cualquier posibilidad de parecer atractivo e interesante para alguien. De tal forma se impone que él busque en otras características (pelo, manos, formas de mirar y abrazar) de su pareja las causas de su atractivo. Además, si jugamos con la idea de que el dueño de la voz que escuchamos es el mismo que en dos canciones no se había cansado de agredir a una mujer justamente por estar gorda, es comprensible que en esta tercera melodía sus amigos le pregunten ¿qué es lo que pasó?, para la cual él no tiene respuesta: “no sé qué me dio”.

Tres éxitos, tres canciones gordofóbicas en unos cuantos meses. A mediados de la década de los sesenta del siglo XX los Rockin devils habían encontrado un filón que aprovecharon al máximo con la complacencia y complicidad de la sociedad que, lejos de ver algo extraño e inaceptable en el abuso y la violencia perpetradas contra los personajes ahí retratados, hizo suya esas razones para agredir a quienes ahora estaban fuera de los estereotipos que habían empezado a imponerse sobre las características corporales positivas de la gente. Esto, si bien fue lamentable, es muy interesante para el tema acerca de la manera en que la música constituye una más de las trincheras en las que diariamente se desarrollan las batallas culturales por la hegemonía.

Casi diez años después de aquella versión en español de “Matilda” y cuatro del trinomio recién revisado, en 1970 se empezó a escuchar una cumbia que dio una vuelta de tuerca más en la construcción del discurso discriminador contra aquellos cuerpos “innaturales”: “La suegra”.

Escrita por Elbert Moguel Díaz, quien fue el primero en grabarla junto con su grupo “Los Strwck”, “La suegra” habría de convertirse en un gran hit en la interpretación de Mike Laure, pero fue con la versión de “Los Polivoces” -dúo de cómicos que en esa época vivían sus momentos de mayor fama- con la que alcanzó altísimos niveles de popularidad. Posteriormente también fue grabada por múltiples bandas y cantantes como Chico Che, Luis Pérez Meza, Los Dinners y, más recientemente, la Banda Machos, entre otros.

La canción eligió a una de las figuras parentales más estereotipadas dentro de la cultural hegemónica para repetir sobre ella los señalamientos y descalificaciones banales, entre los cuales destaca nuevamente para efectos de este análisis, el ser gorda. Por si eso fuera poco, la letra asciende un peldaño en la escala del vituperio pues ya no se limita a hacer los señalamientos sobre el volumen corporal de la protagonista, sino que agrega una serie de características que, tomando como base los valores ideológicos dominantes en la época, la hacían a todas luces digna de burla. Así, al ser una vez más el objeto de la discriminación una mujer, encontramos que las actividades y gustos que se le asignan para ser exhibidos como características negativas refieren a acciones que tradicionalmente han sido asignadas a los hombres y, peor aún, a ciertas preferencias culturales y políticas estigmatizadas en esos años.

La anécdota es igual de simple que en las cinco canciones ya revisadas. En esta ocasión el énfasis se pone en la descripción que el narrador hace a la policía sobre las características de su madre política que se ha extraviado. Lo primero que él detalla es el sobrepeso de la mujer para lo cual recurre al trillado y vulgar uso de metáforas con referencias animalescas. De tal forma nos enteramos

de que la señora tiene cuerpo de ballena y boca de hipopótamo, referencias obvias a las majestuosas dimensiones corporales de ambos especímenes. La enunciación de dichas características se repite varias veces en los pocos minutos que dura la canción.

La suegra Autor: Elbert Moguel Díaz
Señores tengo un problema que no puedo resolver, mi suegra se me ha perdido y le llora mi mujer.
Avisé a la policía, también a los periodistas, que la busquen mar y tierra algo le puede pasar.
Y esto me contestaron: Sí le vamos a ayudar, pero nos tiene que dar, qué señas tiene su suegra para poderla encontrar.
¿Han visto el cuerpo de una ballena? ¡Si! Pues ni más ni menos, ¿y la boquita de un hipopótamo? ¡Si! Pues ni más ni menos, ¿Han visto cómo mira una loca? ¡Si! Pues ni más ni menos.
Sabe mecánica, sabe herrería, levanta pesas, le gusta el box, es comunista, es espiritista, es media bruja, y le gusta el rock.

Rebasando el señalamiento de las características físicas, la crítica a la suegra amplió el espectro de acciones disruptivas

sobre los valores ideológicos imperantes. Al error sociocultural de ser gorda ahora se sumaba que ella hacía algunas actividades alejadas de las que se debiera realizar por su condición de género: tener conocimientos de mecánica y de herrería, ejercitarse levantando pesas y haber desarrollado el gusto por el boxeo (no se aclara si lo practica o únicamente lo ve). Finalmente, también se nos advierte que la mujer extraviada realiza tres actividades a todas luces negativas para los valores morales imperantes: a) practicar el espiritismo y la brujería, b) ser aficionada al rock y, peor aún, c) ser de filiación política comunista.

Para 1970 la denostación contra los y las gordas había dado un paso un paso más. Ahora ya no se remitía a tomar como blanco el volumen de los cuerpos pues esa falta podía contar con agravantes si al personaje se le cargaban algunos de los muchos posibles factores sobre los cuales se tenía claramente definidos los valores a seguir en gustos musicales, roles de género, posiciones políticas, etc.

### ¿Y dónde quedaron las “Popotitos”?

Si bien es verdad que durante el período analizado la gordura se constituyó como una razón discriminatoria contra las personas que la padecieran, lo cual se vio reflejado en personajes de canciones populares sumamente exitosas, también es cierto que es posible encontrar melodías en las que la característica corporal contraria -la extrema delgadez de los protagonistas- era el centro del argumento. Fue el caso de “Popotitos” y “La larguirucha Sally”, ambas interpretadas por los Teen Tops, y “La Flaca” de los Crazy Boys. Todas covers grabados en el amanecer de la década de los

sesenta. Sin embargo, el tratamiento dado a estas últimas es muy distinto que el otorgado a las primeras.

Al revisar esas tres canciones confirmamos nuestra hipótesis de que fue la gordura la particularidad que se destacaría de forma negativa en la música de aquellos años ya que, si bien en estas últimas la delgadez de los personajes constituye el centro argumentativo, solo en una (“La flaca”) ese factor da pie a un violento desahogo contra la protagonista, aunque, a pesar del título de la canción, su flacura juega únicamente un papel secundario frente a otro tipo de factores.

En la década de los sesenta del siglo pasado surgieron varias canciones que usaron las características físicas de los personajes como ejes de sus letras. Al analizarlas se evidencian ciertas características que ayudan a construir el escenario ideológico desde el cual se ejercería violencia contra aquellos cuerpos que no se amoldaran a las nuevas normas estéticas que estaban empezando a imponerse como baluartes únicos de belleza y la salud.

En las páginas iniciales ya aclaramos que nuestro estudio no parte de una perspectiva analítica de género. Sin embargo, además del asunto de la gordofobia, quizá el aspecto más evidente del análisis fue identificar que en todas las canciones analizadas son personajes femeninos los violentados, acción ejecutada siempre a partir de una voz masculina que asumía como su derecho legítimo la posibilidad de insultarlas y agredirlas. ¿Qué nos dice esto? La respuesta es evidente, las narrativas hegemónicas son de carácter patriarcal<sup>5</sup> pues son los

---

5 Retomo la definición de patriarcado construida por Marcela Lagarde (2014) “... es uno de los espacios históricos del poder masculino que encuentra su asiento en las más diversas formaciones sociales y se conforma por varios

hombres quienes se arrojan el derecho y la capacidad de opinar y criticar los cuerpos de las mujeres, cuestión reforzada por las industrias culturales, entre las que se cuenta la musical. Dicha narrativa, al hegemonizarse, invisibiliza su componente político, esto es, el ejercicio de dominio inherente y, al hacerlo, naturaliza tales valores haciendo que sean asumidos por la generalidad de la población sin importar su género. Ello explica que, a pesar del contenido patriarcal de las canciones aquí analizadas, ellas sean escuchadas, bailadas y cantadas tanto por mujeres como hombres sin importar su carga política e ideológica.

Con ello se confirma lo señalado por Edward Said en el sentido de que:

... la música puede ser más, y no menos, interesante si entendemos la música como una actividad que tiene lugar, por así decirlo, en un entorno cultural y social. (...) Basta pensar en la estrecha relación entre música y privilegio social; o entre música y nación; o entre música y veneración religiosa, y la idea quedará lo bastante clara. (Said, 2010, p.24.)

O entre música y patriarcado, podríamos agregar después de escuchar las canciones que han aparecido en estas páginas.

Si bien la mayoría de las canciones que usan a la gordura como motivo de crítica eligen a la mujer, los hombres no son inmunes a sufrir discriminación gordofóbica, aunque - como ya los señalamos- las formas en que se les muestra y enjuicia como

---

ejes de relaciones sociales y contenidos culturales. El patriarcado se caracteriza por: i) El antagonismo genérico, aunado a la opresión de las mujeres y al dominio de los hombres y de sus intereses, plasmados en relaciones y formas sociales, en concepciones del mundo, normas y lenguajes, en instituciones, y en determinadas opciones de vida para los protagonistas.”



diferente, extraño y ajeno a la norma estética imperante, son muy diferentes al caso de las mujeres. No está de más señalar que en el período analizado no encontramos ejemplos de melodías que lo ejemplifiquen.

El cambio de paradigma estético sobre los cuerpos empezó en los años sesenta del siglo pasado y la música fue un medio usado para consolidar y reforzar la idea de que todos aquellos cuerpos que salieran de la nueva norma definida por la delgadez y esbeltez habrían de ser señalados y discriminados. El mensaje se adaptó a los distintos ritmos: rocanrol, cumbia, calipso, etc., invisibilizándose y, dialécticamente, la sociedad lo hizo suyo pues además de estar presente en la música fue reforzado por los otros mecanismos ideológicos constructores de hegemonía.

## Referencias bibliográficas

- Apple Music. <https://music.apple.com/id/song/im-not-angry/302158046>
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Baricco, A. (2016). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y la modernidad*. Siruela.
- Cohn, N. (2022). AUAMBABULUBA BALAMBAMBÚ. La edad de oro del rocanrol, La Felguera.
- Consejo para Prevenir y Eliminar la Discriminación de la Ciudad de México. (2020). *Cuerpos disidentes: la discriminación contra las personas gordas*.

DISCOG <https://www.discogs.com/release/4341796-The-Everly-Brothers-Crying-In-The-Rain-Im-Not-Angry>

Flick, U. (2015) *El diseño de la Investigación Cualitativa*. Morata.

Frenk, M. (1953). Designaciones de rasgos físicos personales en el habla de la ciudad de México. *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH), 7(1/2), 134–156. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v7i1/2.304>

Gioia, T. (2021). *La música. Una historia subversiva*. Turner.

Goldman, V. (2021). *La venganza de las punks. Una historia feminista de la música de Poly Styrene a Pussy Riot*. Contraediciones.

Hammeken, L. (2018). *La república de la música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. Bonilla Artigas.

Lagarde, M. (2014). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Siglo Veintiuno.

Mancuso, L., Longhi, B., y Pérez, M. (2021). Diversidad corporal, pesocentrismo y discriminación: la gordofobia como fenómeno discriminatorio. *Inclusive. La revista del INADI*, No. 4. Año II. Septiembre 2021. Buenos Aires. <https://www.argentina.gob.ar/inadi/revista-inclusive/diversidad-corporal-pesocentrismo-y-discriminacion-la-gordofobia-como#:~:text=Nos%20referimos%20entonces%20a%20la,el%20pretexto%20de%20la%20gordura.>)

Pérez, R. (2023). *Intervalos. Ambientes y música popular durante el siglo XX mexicano*. Fondo de Cultura Económica.

Piñeyro, M. (s/f). *STOP GORDOFobia y las panzas subversas*. BALADRE / ZAMBRA.

- Rodríguez, X. (2019). *Poder en clave de sol. Una notación musical de lo político*. Colofón.
- Said, E. (2004). *Cultura e imperialismo*. Anagrama.
- Said, E. (2010). *Elaboraciones musicales. Ensayos sobre música clásica*. Debate.
- Said, E. (2020). *Poder, política y cultura*. Debate.
- Stonor, F. (2001). *La CIA y la guerra fría cultural*. Debate.
- Schanton, P. (2015). Prólogo, en, Reynolds, S., *Después del Rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, (9-19). Caja Negra Editora.
- Schiller, H. (1984). *Los manipuladores de cerebros*. GEDISA
- Svenonius, I. (2017). *Te están robando el alma*. Blackie Books.
- Van Dijk, T. A. (1994). Análisis Crítico del discurso. <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://acreditacion.unillanos.edu.co/CapDocentes/contenidos/disambientesmetodospedagogicos/Memorial/analiscritico discurso.pdf>
- Van Dijk, T. A. (1999). Análisis Crítico del discurso. *Anthropos* (Barcelona), 186, septiembre-octubre 1999, 23-36.
- Van-Dijk, T. A. (2016). Análisis Crítico del Discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (30), 203-222. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>.
- Vigarello, G. (2012) *Las metamorfosis de la gordura. Historia de la obesidad desde la Edad Media hasta el siglo XX*, Nueva visión.