

# La imagen grotesca del cuerpo femenino en las canciones de Molotov

¿Hacia un nuevo tipo de grotesco realista?

*Ma. del Carmen de la Peza Casares\**

Se discute la pertinencia de la aplicación de la noción bajtiniana de realismo grotesco para analizar y comprender la significación del grotesco contemporáneo utilizado en algunas expresiones del rock, en particular el punk y el hip-hop. Para ello se analiza, específicamente, la imagen grotesca del cuerpo femenino en algunas canciones del grupo mexicano Molotov. El análisis, además de la mencionada contextualización teórica, se realiza teniendo en cuenta las condiciones históricas en las que surge el grupo Molotov y el género de rock en el cual se inscribe su producción. Finalmente, este artículo intenta responder algunas preguntas en torno al carácter contestatario, subversivo y transformador del realismo grotesco contemporáneo.

*The grotesque image of the feminine body in Molotov songs: toward a new type of realistic grotesque?* This article is a discussion about the accurate application of the Bakhtin notion of grotesque realism with the aim of analyzing and understanding the contemporary's meaning of the grotesque used in some particular expressions of rock music like punk and hip-hop. Therefore, the grotesque image of the feminine body in some songs of the Mexican group Molotov is specifically analyzed. Moreover the mentioned theoretical context is carried out keeping in mind the historical conditions under which the Molotov band and this particular type of rock production arose. Finally, this article tries to answer some questions which arise around the controversial and subversive character of contemporary grotesque realism.

## El realismo grotesco

LA NOCIÓN DE REALISMO GROTESCO ha sido utilizada por Bajtín para denominar convencionalmente al sistema de imágenes de la cultura cómica popular

\* Profesora-investigadora. Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

que se desarrolla en la Edad Media y alcanza su máxima expresión en la literatura del Renacimiento (Bajtín, 1987:14). Sin embargo, de acuerdo con el autor, han existido múltiples manifestaciones del estilo grotesco en épocas posteriores.

De acuerdo con Bajtín, el realismo grotesco ha surgido siempre en situaciones de crisis económicas y políticas. En dichas circunstancias, el pueblo, mediante la risa, se opone a la cultura oficial y a los cánones estéticos establecidos (1987:10).

Para entender el realismo grotesco es importante comprender las condiciones de su emergencia y sus características como parte del carnaval, en la Edad Media. Las múltiples manifestaciones del realismo grotesco medieval se pueden agrupar en tres grandes categorías: *a)* formas y rituales del espectáculo; *b)* obras cómicas verbales y escritas y *c)* diversas formas y tipos de vocabulario grosero, insultos, juramentos, lemas populares, etcétera (Bajtín, 1987:10).

Lo característico del realismo grotesco es la degradación. Degradar, según Bajtín, “significa entrar en comunicación con la parte inferior del cuerpo, el vientre, los órganos genitales y, en consecuencia, con los actos como el coito, el embarazo y el alumbramiento, la absorción de los alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales” (Bajtín, 1987:25).

En el realismo grotesco medieval la degradación es ambivalente; por ejemplo las blasfemias dirigidas a las divinidades, por un lado degradaban y mortificaban a éstas pero por otro lado contribuían a crear una atmósfera festiva y de libertad (Bajtín, 1987:22). Los seres humanos al degradar a la divinidad o a las autoridades vivían la ilusión de ponerse a su nivel, como una manera de transformar las reglas del poder e imaginar un mundo diferente.

La concepción del cuerpo monstruoso, horrible y deforme del realismo grotesco, se encuentra en franca contradicción tanto con los cánones de la antigüedad clásica como con los de la estética de la belleza de la época moderna.

En la época pre-romántica y al inicio del Romanticismo, después de un periodo de decaimiento naturalista, se produce una resurrección del estilo grotesco como reacción en contra de los cánones clásicos del siglo XVIII. De acuerdo con Bajtín el grotesco romántico adquiere un nuevo sentido, sirve “para expresar una visión del mundo subjetiva e individual, muy alejada de la visión popular carnavalesca de los siglos precedentes” (Bajtín, 1987:39).

En el grotesco romántico la risa toma la forma de humor, ironía y sarcasmo; las imágenes del mundo corporal pierden su carácter regenerador, la máscara engaña y la locura “adquiere los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual” (Bajtín, 1987:141). Una fuerza desconocida gobierna a los hombres que se convierten en marionetas, el diablo encarna el espanto, la melancolía y la predilección por la noche. En el grotesco romántico se presenta una visión terrible del mundo que produce temor.

De acuerdo con Bajtín, la forma del grotesco, incluso del grotesco romántico, en la medida en que franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia y engañosa de las cosas “permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta que punto lo existente es relativo y en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo” (Bajtín, 1987:37). La capacidad transformadora del mundo contenida en el realismo grotesco radica en la risa y la cosmovisión carnavalesca, las cuales, para Bajtín, “destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades” (Bajtín, 1987:50).

En el siglo XX se produjo un nuevo y poderoso renacimiento del grotesco y se desarrolla en dos vertientes principales: el grotesco modernista, que continúa la línea del grotesco romántico, y el grotesco realista, que continúa la línea del realismo grotesco y de la cultura popular. Una hipótesis de este trabajo es que el estilo grotesco del punk continúa la tradición del grotesco modernista, mientras que algunas expresiones del rap/hip-hop, estarían más cercanas a la risa y la cosmovisión carnavalesca del realismo grotesco medieval.

### **Pensando al punk como estilo grotesco modernista**

El surgimiento del rock punk se produjo a finales de la década de los setenta y principio de los ochenta, primero en Inglaterra y después en el resto de Europa y Estados Unidos. El rock punk no es un fenómeno exclusivamente europeo, como señala Urteaga: “al cabo de muy poco tiempo el rock punk trasciende los callejones de la ciudad de Londres y de otras ciudades europeas para filtrarse —en diferentes tiempos y momentos y con sus propios canales

de circulación, entre cientos de chavos y chavas de otras urbes del planeta, con similares condiciones de existencia y frustración” (1998:154). Entre ellas por supuesto destacan distintas colonias populares de la Ciudad de México entre las que podemos mencionar Ciudad Neza, Santa Fe, Iztapalapa, Naucalpan, Tlalnepantla y el Cerro del Judío, entre otras.

El rock punk surge como resultado de la confluencia de un conjunto de factores distintos. Por un lado la crisis económica: la carestía, la inflación y el desempleo de millares de jóvenes de la clase trabajadora. El desmantelamiento progresivo de los servicios educativos y de salud y, con ello, la pérdida de la esperanza y de cualquier expectativa de mejoramiento de sus condiciones de vida. Por otro lado, si bien el rock, tanto en Europa como en Estados Unidos, había surgido como un movimiento de protesta y crítica social, a mediados de los setenta es cooptado por las industrias culturales y transformado en un negocio millonario. En la segunda mitad de la década de los setenta, el rock se había separado totalmente de su público original, los jóvenes de los sectores populares, para convertirse en música sofisticada de conservatorio o en espectáculo multimedia.

En este contexto, los punk definen su identidad por oposición al rock de los años sesenta y setenta y a la ideología hippie, proveniente de los sectores juveniles de la clase media, a la cual consideraban idealista y conformista. Los punks son grupos callejeros de jóvenes de las clases trabajadoras que empiezan a hacer música por ellos mismos. El estilo grotesco de su música se expresa en la violencia del sonido-ruido áspero y salvaje, saturado de interferencias y gritos, donde el volumen se eleva a niveles paroxísticos. Las letras plagadas de insultos, blasfemias e invocaciones a Satanás, son una crítica sarcástica de las instituciones y los problemas sociales que los aplastan: la familia, la escuela, la seguridad social y el desempleo. En la primera etapa los grupos punk tienen una filosofía nihilista, cínica y apocalíptica, no creen en el futuro y su música tiene un carácter agresivo y violento. Los Sex Pistols, a pesar de haber grabado sólo un LP, gracias a sus dos figuras principales, Rotten y Sid (Vicious), se convirtieron en el grupo emblemático de la cultura punk a nivel internacional. Sid Vicious se suicidó con una sobredosis de heroína el 2 de febrero de 1979. Como símbolo del punk, de acuerdo con Cornejo:

Sid canta y canta con desesperación, casi con suciedad, casi vomitando las palabras [...] Sid se enfrentaba al sistema desde allí, desde el vicio [...] su respuesta

[...] va por el lado del callejón sin salida [...] del no futuro [...] de las experiencias límite [citado por Urteaga, 1998:153].

Los punk se autodefinen como basura de la sociedad y resultado del progreso. Siguiendo a Bajtín, podríamos decir que sus formas de expresión corresponden al estilo propio del género grotesco. De acuerdo con Hebdige (1979:63), los grupos punk buscan confrontar los valores estéticos establecidos, especialmente la arrogancia, la elegancia y el brillo de las súper estrellas del rock. Los punk aspiran a hablar en nombre de la población juvenil urbana, abandonada y *lumpen*. Lo hacen por medio de la creación de un lenguaje propio, expresando metafóricamente su condición de clase trabajadora, mediante “la facha” (Urteaga, 1998:153). La imagen grotesca modernista de los punk se caracteriza no sólo por su música sino también por el desaliño y la combinación excéntrica de elementos de su atuendo. El maquillaje exagerado les sirve de máscara, junto con el pelo pintado de colores fosforescentes y con cortes excéntricos, los tatuajes y aretes colgados en perforaciones hechas en distintas partes del cuerpo. La ropa negra, las cadenas, los estoperoles, la esvástica y las calaveras, el vocabulario tosco y grosero, las cortaduras en el dorso, el pecho y las muñecas así como muchas otras actitudes “chocantes” y escandalosas, les sirven como armas defensivas en contra de la sociedad (Urteaga, 1998:153). Además de su acento proletario, la retórica punk es profundamente irónica y sarcástica, pero carece del elemento festivo y transformador de la risa.

### **El hip hop y el rap como parte del estilo grotesco realista**

El hip hop y el rap surgen en Nueva York, en la década de los setenta, como parte de la tradición afro-americana de hacer música y a partir de la práctica cotidiana de los DJ en las discotecas. Gracias al desarrollo de la tecnología y en la medida en que el proceso de grabación de música se vuelve cada vez más fragmentario, los consumidores pueden manipular los sonidos de los distintos instrumentos y voces grabadas por separado en traks independientes y producir una nueva composición.

El rap y el hip hop, como estilos musicales, se caracterizan en primer lugar por la técnica que utilizan para hacer música. A partir de música grabada de estilos muy diferentes se crean nuevos productos musicales. La música grabada

originalmente se corta en pedazos para ser reconstruida en un nuevo orden, se mezclan los distintos pedazos ignorando las intenciones con que fueron producidos en el material original (Longhurst, 1995:150-156).

Al mismo tiempo que se experimenta con sonidos y voces, los temas de las canciones del rap y el hip hop tienen un contenido político. Las letras de las canciones, se refieren principalmente a los problemas —tanto históricos como contemporáneos— derivados de la situación de explotación de los grupos afro-americanos en Estados Unidos. Un ejemplo de ello es la música de Ice Cube,<sup>1</sup> a quien el London Evening Standard caracterizó como “el barón del hip hop de Los Ángeles, famoso por los raps que escribe, los cuales favorecen la misoginia y la violencia extrema”, expresión de los conflictos raciales que tuvieron lugar en Los Ángeles en la década de los noventa (Longhurst, 1995:150-156).

Las letras del rap/hip hop han sido objeto de múltiples controversias en los medios de comunicación y en el ambiente académico. Por un lado, se les acusa de promover soluciones violentas a los problemas de las comunidades afro-americanas, de exaltar los comportamientos gangsteriles de las bandas callejeras, así como por su carácter sexista y misógino (Irving, 1993:105-121). Por otra parte, algunos autores como Swendenberg (1992:53-66) atribuyen al rap/hip hop un carácter político y contestatario; consideran que está vinculado con las condiciones de opresión y marginación de las comunidades afro-americanas y latinas, que reinterpreta formas culturales y musicales afro-americanas y afro-caribeñas pre-existentes y que construye y reconstruye formas de resistencia y confrontación política. El rap/hip hop es un género musical que ha alcanzado mayor circulación que la música punk, no sólo entre las comunidades afro-americanas sino también entre amplios sectores de la juventud anglosajona. De acuerdo con Stephens (1992:62-79), el rap en lugar de estimular la confrontación, como se le acusa, ha favorecido el diálogo interracial y se ha convertido en una forma de expresión transcultural.

<sup>1</sup> El hip hop ha tenido una extensa difusión en el mundo entero, por ejemplo el tercer álbum de Ice Cube denominado *The Predator* (El depredador) vendió un millón y medio de copias en el transcurso del primer mes de su aparición en diciembre de 1992.

## El tránsito del grotesco modernista al grotesco realista en las canciones de Molotov

El grupo Molotov es un representante del rap/hip hop en México. Molotov inicia su trayectoria en septiembre de 1995 y durante 1996 se presenta en el “circuito de antros” de rock de la Ciudad de México. A finales de 1996, en un concierto de Ilya Kuriaky en el que Molotov abría, fueron escuchados por el representante de Universal, casa productora que les propuso grabar un disco. En julio de 1997 salió al mercado el primer álbum de Molotov bajo el nombre: *¿Dónde jugarán las niñas?* Este disco produjo un inmenso rechazo inicial y fue censurado por las tiendas, quienes se oponían a su venta debido al contenido irreverente de sus letras, así como por la imagen de la portada: un *medium shot* del perfil del torso y las piernas de una colegiala vestida de uniforme, recostada en el asiento trasero de un coche. La mini falda escocesa en colores gris y verde marca el inicio de las piernas desnudas y abiertas, los muslos levantados y las rodillas flexionadas. En las rodillas se detienen las pantaletas, las piernas desnudas hasta las calcetas blancas que cubren el pie hasta los tobillos y los mocasines negros. Imagen que juega con el nombre del disco para dar respuesta a la pregunta *¿Dónde jugarán las niñas?*

La trayectoria del grupo Molotov se caracteriza por la amplia aceptación que ha tenido entre los jóvenes en muchas partes del mundo, éxito que le ha merecido múltiples reconocimientos entre los cuales se puede mencionar la nominación para el premio Grammy 1998 como “Mejor interpretación de rock latino alternativo”.<sup>2</sup>

El grupo Molotov ha despertado una gran polémica, además de la adhesión del público juvenil, también ha sufrido la censura y la oposición franca y abierta de algunos sectores de la sociedad. Por ejemplo, en España un grupo pro-defensa de los homosexuales interpuso una demanda por la canción “Puto” (Molotov, 1997), y en algunos países como en El Salvador no fue permitida su presentación en público, por el lenguaje grosero y la actitud irreverente frente a las instituciones familiares y políticas.<sup>3</sup> Las canciones de Molotov se

<sup>2</sup> Otros reconocimientos han sido: el Disco de Platino en España; cuádruple Disco de Oro en México; Disco de Oro en Argentina, Colombia, Chile y Estados Unidos.

<sup>3</sup> San Salvador (AFP). “El Ministerio de Gobernación de El Salvador prohibió el ingreso del grupo musical mexicano Molotov, que tenía previsto llegar al país el próximo sábado, por considerar que su música incita a la violencia, informó este martes una fuente oficial.

caracterizan por su postura anarquista, contestataria e irreverente, razón por la cual su música en México pasa con censura en la radio y no ha tenido acceso a la televisión.

Molotov cuenta con cuatro álbumes: *¿Dónde jugarán las niñas?* (1997); *Malomix* (1998); *Apocalypshit* (1999) y *Dance and Dense dense* (2003). El grupo Molotov, tanto en su página oficial de Internet como en sus diferentes discos, video clips y canciones, presenta una imagen de sí mismo que responde a las características de lo grotesco definidas por Bajtín (1987:7-57). Por ejemplo, en la sección que se denomina “discografía”, de la página web, se presenta una fotografía con las caras de los cuatro miembros del grupo, pintadas de payasos. Otra sección lleva el nombre de “mutilación” y en ella aparecen las imágenes de los carteles para la promoción del grupo. Uno de los carteles es la imagen de un sandwich peculiar: en medio de dos rebanadas de pan aparecen dos grandes senos. Esta imagen ilustra la canción “Changüich a la chichona” (Molotov, 2003). Asimismo, a manera de ilustración aparece la caricatura de un hombre vomitando, para identificar una de las secciones, y de otro hombre orinando para identificar otra sección.

En la canción “Apocalypshit” (Molotov, 1999), incluida en el disco del mismo nombre, Molotov construye su imagen. El nombre mismo de la canción es un juego de palabras resultado de la unión de dos palabras Apocalipsis + shit. La palabra Apocalipsis remite al fin del mundo, es el nombre del último libro del Nuevo Testamento. Shit es una palabra del inglés que significa, de acuerdo con el diccionario, mierda o cagar (Larousse 1979:819). La fusión de ambas palabras genera nuevos sentidos, por ejemplo “me cago en el fin del mundo”, “no tengo miedo al juicio divino” o “el infierno no podría ser peor de lo que se vive hoy en el mundo”, entre otras significaciones posibles.

El grupo también construye su imagen a partir de la respuesta atemorizada y de rechazo que el propio grupo le atribuye a los padres de familia, como receptores modelo: “Padres de familia con los pelos bien parados [...] susto

---

‘El tipo de música de ellos [Molotov] es sumamente fuerte, con malas palabras que incitan a la violencia y no contribuyen en nada a lo que nosotros estamos trabajando’, declaró el director de Espectáculos Públicos del Ministerio de Gobernación, Carlos Urrutia. En El Salvador, el gobierno desarrolla desde el pasado 23 de julio la operación Mano Dura, que busca desarticular a unos nueve mil jóvenes y adultos que pertenecen a pandillas violentas conocidas como maras” (8 de octubre de 2003).



cañón le doy miedo al espanto” (Molotov, 1999), e interpela a los jóvenes, con quienes establece una doble relación: al mismo tiempo que les advierte: “Niños y niñas no me hagan mucho caso [...] recuerden que sus padres me tienen censurado” (Molotov, 1999), los invita a pensar por sí mismos en contra de cualquier autoridad, incluso la que ellos pudieran representar: “No le hagas caso al *maistro* (*sic*), tampoco al director, no le hagas caso a nadie, ni tampoco a Molotov” (Molotov, 1999).

En tono alegre y burlón, el cantante —por medio de un acto de enunciación en primera persona del singular— proyecta una imagen grotesca de sí mismo y del personaje que representa, el adolescente rebelde, el chavo banda, el pandillero, el punk:

A veces soy obsceno, a veces soy corrupto / puedo beber cerveza y comer mientras eructo / Rompo cosas, violo a sus esposas / escupo sangre cuando me rompen la madre / misa negra hago brujería, pestes maldiciones / digo groserías [...] Molesto a las mujeres cuando ando de ladilla / videos ocultos, subliminales / sexo en banda con animales / hago tatuajes, perforaciones / hago que te cagues en los pantalones [...] [Molotov, 1999].

Seguendo a Bajtín, puede decirse que el discurso que utilizan es claramente grotesco, se refieren explícitamente a las formas escandalosas y perversas de la sexualidad: violaciones, sexo con animales, así como a las secreciones y necesidades del cuerpo: comer, beber, eructar, escupir sangre, cagarse en los pantalones; y se auto definen mediante actos transgresivos y antisociales: hacer brujería, decir groserías, violar o molestar a las mujeres; asustar a la gente, marcarse el cuerpo con tatuajes y perforaciones (Bajtín, 1987:25).

### Las imágenes grotescas del cuerpo femenino

Molotov, a través de las canciones: “Quítate que ma’sturbas” (1997), “Rastaman-Dita” (1999), “No Manches mi vida” (1999), “Rap, Soda y Bohemia” (1998) y “Changüich a la chichona” (2003); hace un ejercicio sistemático de degradación de las imágenes sublimes y míticas de la mujer y del amor, promovidas por la poesía, la canción amorosa, la literatura e incluso

el discurso de la psicología y la moral de distintas épocas. En su discurso la mujer es un cuerpo deseado y que desea, con necesidades sexuales que pueden ser tan naturales o tan perversas como las de los hombres. A continuación haré un análisis de “Quítate que ma’sturbas”, canción que apareció en el primer disco de Molotov con el nombre *¿Donde jugarán las niñas?*

La canción “Quítate que ma’sturbas”, a ritmo de rap, está compuesta por una primera estrofa larga de veintisiete versos, una segunda estrofa de once versos y después de la primera estrofa y al final de la segunda se repite el estribillo. Los primeros cinco versos de la primera estrofa están en inglés y los siguientes alternan versos en español con otros constituidos por palabras en inglés y en español que se intercalan a lo largo de la canción, que tiene un total de 38 versos más los dos estribillos.

En el título de la canción el imperativo *Quítate* expresa una actitud de rechazo hacia la mujer. Sin embargo, unida a la expresión *que ma’sturbas*, expresa ambivalencia, como resultado del juego de palabras implícito: “porque me turbas”, “me masturbas porque te masturbas”. Esta actitud ambivalente de deseo/rechazo articula los sentidos de la canción.

*Quítate que ma’sturbas* es un acto de enunciación en primera persona. El yo que enuncia es un hombre y el destinatario y objeto principal de su discurso es una mujer, a quien interpela como prostituta (*perra arrabalera*) en un tono burlón, sarcástico, despectivo y denigratorio.

La imagen grotesca de la mujer se construye a partir de la imagen que proyecta el enunciador masculino, los instintos y deseos “más bajos” que atribuye a las mujeres, desde un sentido estrictamente topológico. La mujer, desde dicha mirada masculina, se ve reducida y simbolizada por el uso que hace de los orificios de su cuerpo: la boca, la vagina y el ano. La imagen degradada de la vagina de una prostituta es simbolizada por el grupo Molotov, comparándola metafóricamente con un jacuzzi en los siguientes términos: “todos sabemos que your pussy / es más grande que meterse en un jacuzzi” (Molotov, 1997), aludiendo a un órgano sexual flácido y “conocido por todos”.

El sujeto masculino adopta una actitud prepotente y burlona frente a la imagen que construye del placer y del deseo sexual de las mujeres. Para ello se refiere al coito mediante un conocido albur popular “no sabes ni cuanto me divierte / que me quieras tanto por *checarte el aceite*” (Molotov, 1997).

En la canción también se hace referencia a la felación como una forma del deseo sexual masculino, pero el sujeto de la enunciación toma distancia

de dicho deseo y lo objetiva al atribuírselo a un tercero “él sólo quiere que le chupen el pito” (Molotov, 1997). Asimismo, se refiere a la excitación sexual masculina provocada por la mujer, a quien acusa de no hacerse cargo de lo que provoca: “y lo dejas con la pinga bien parada / y a la hora de la hora no le chupaste nada” (Molotov, 1997). En este enunciado se alude al estereotipo socialmente construido de la histeria femenina. El sujeto de la enunciación, como hombre, establece alianza y complicidad con los demás hombres y se venga de la mujer: “por eso te dejo mojada / un poco vestida y muy alborotada” (Molotov, 1997). Haciendo alusión al dicho popular “la dejaron vestida y alborotada”, por un lado nos remite al estereotipo masculino del hombre abandonador y, por otro, mediante la introducción de modificaciones a los adjetivos “poco” vestida (desvestida) y “muy” alborotada, unido todo esto a la frase que describe gráficamente la excitación sexual femenina “por eso te dejo mojada” (Molotov, 1997), produce un deslizamiento de la significación del dicho original a otra posible interpretación con una clara connotación sexual.

Cabe aclarar que si bien en este enunciado se admite la necesidad que el hombre tiene de la mujer y la situación de debilidad y desamparo en la que queda cuando es rechazado por ella, al ser enunciado en tercera persona, el sujeto que enuncia sigue manteniendo la posición de poder frente a la mujer. Un poder que se multiplica en el momento en el que el sujeto de la enunciación se instaura como “vengador” de sus compañeros de género.

“Quítate que maʼsturbas” presenta una imagen degradada y grotesca tanto de las mujeres como de los hombres. En la visión topológica del grotesco que se expresa en la canción no existen “sentimientos elevados”, la prostituta no es rechazada por los hombres por su degradación moral o espiritual, sino por su degradación física. La imagen grotesca resalta la condición contingente del cuerpo femenino. La canción hace referencia a los efectos del paso del tiempo y el deterioro del cuerpo comparando las características del cuerpo en el pasado: “antes estabas delgada / con los pechos firmes y las nalgas bien paradas” (Molotov, 1997), con la situación que guarda el mismo cuerpo en el presente: “ahora ya estas muy aguada” (Molotov, 1997). La imagen grotesca del cuerpo es la imagen de un cuerpo que envejece, que se deteriora continuamente. La degradación física, la enfermedad y la vejez, son el correlato de la degradación moral: “ya no hay quien te quiera y estás amargada” (Molotov, 1997). No hay

dignidad alguna ni posibilidad de sublimar la degradación. La belleza, la salud y la juventud aparecen como condición indispensable del deseo masculino. El deterioro corporal es radical y se expresa en la enfermedad. “Te vistes bonito y no hay quien te crea / luego te extraña que nadie te quiera / pues todos pensamos que traes gonorrea” (Molotov, 1997).

En estas imágenes grotescas, de acuerdo con Bajtín:

[...] el polo positivo desaparece, desaparece el nuevo eslabón de la evolución (reemplazado por la sentencia moral y la concepción abstracta), y sólo queda un cadáver, una vejez sin embargo pura, igual a sí misma, separada del conjunto en crecimiento en el seno del cual estaba unida al eslabón siguiente en la cadena de la evolución y el progreso [1987:53].

Como hemos visto, la canción “Quítate que ma’sturbas” construye la imagen grotesca del cuerpo femenino, mediante el albur, el juego de palabras y poniendo juntos el mayor número de insultos existentes en el lenguaje popular para denigrar a las mujeres. El proceso de degradación parte de la imagen de la mujer más degradada socialmente, la prostituta, a la cual se le denomina “perra arrabalera”. En esta canción, la prostituta es despojada de la aureola sublime de la que fue rodeada por la literatura romántica y adoptada por el cine y la música popular de los años treinta a sesenta aproximadamente. La prostituta deja de ser víctima del engaño de los hombres o una mujer orillada a vender su cuerpo para resolver sus problemas económicos. La mujer y la prostituta, son consideradas como cuerpos. Más allá de cualquier juicio moral, son cuerpos con deseos y necesidades sexuales tan urgentes como las de los hombres. Las relaciones entre hombres y mujeres son relaciones de poder puramente instrumentales. La sexualidad aparece separada del amor, como una necesidad fisiológica, instintos bajos en sentido topológico: ubicados en los genitales a los que se refiere en un lenguaje soez.

### **Apuntes para una discusión inconclusa**

Volviendo a la pregunta inicial de este trabajo, es necesario preguntarse en qué medida —después del análisis de la canción “Quítate que ma’sturbas” del grupo Molotov— se puede afirmar que el estilo grotesco de esta canción

en particular tiene un carácter contestatario, subversivo y transformador. ¿Hasta qué punto —volviendo a la tesis de Bajtín (1987:50), presentada al inicio de este trabajo— se podría decir que “la risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades”? ¿Podemos decir que las imágenes grotescas del cuerpo femenino presentadas en dicha canción, abren la posibilidad de crear nuevas significaciones? ¿En qué medida, gracias a dichas imágenes grotescas, es posible imaginar un mundo diferente?

La respuesta no resulta sencilla y mucho menos clara. Por un lado, es cierto que la canción de Molotov contribuye a desacralizar la imagen de la mujer sublime, santa y pura y su contraparte que considera a la mujer como “tentación del demonio”, perversa, mala y traicionera y como la causa de todos los males que padecen los hombres. Mediante un ejercicio sistemático de degradación, no queda nada de la norma que se construye en torno a la imagen sublime de la mujer casta y pura. Desde mi punto de vista, eso no significa sin embargo que la burla y el sarcasmo, hayan alcanzado a cuestionar la condición subordinada y sometida de la mujer. Por el contrario, en la canción “Quítate que ma’sturbas” dichas condiciones se reafirman mediante el uso despótico del poder de la palabra. Poder ejercido por el enunciador masculino para hablar de la mujer como objeto. Mediante los mecanismos de degradación mencionados, tampoco se logró liberar a la sexualidad (masculina y femenina) de la represión, para abrir un espacio compartido de juego, de placer y expansión.

Si tomamos el punto de vista de Bajtín, la función de la risa carnavalesca consiste en burlarse del poder, sea éste divino o humano. Es el pueblo sometido, dominado, quien cuestiona y se burla del poder que lo somete. La risa que libera no es la burla que hace escarnio del subordinado, sino la risa festiva de quien se despoja de dicha condición de subordinación y la enfrenta, aunque sea momentáneamente. En la mencionada canción, la burla y el sarcasmo sirven como herramientas despóticas del ejercicio del poder del más fuerte —el hombre que detenta el poder de la palabra— sobre el más débil, la mujer reducida implícitamente a prostituta, quien tiene una doble condición de marginalidad: primero como mujer despojada

de la palabra y luego como prostituta que carece de un lugar legítimo en la sociedad. En ese sentido, se confirma el estereotipo: la que desea al hombre y se lo demuestra es una prostituta. Esta canción responde más bien a la definición que hace Bajtín del grotesco modernista, donde la risa toma la forma de ironía y sarcasmo; las imágenes del mundo corporal pierden su carácter regenerador, la máscara engaña y la locura “adquiere los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual” (1987:141).

La posición de la mujer como un objeto despreciable desde el punto de vista masculino, queda —eso sí— brutalmente al descubierto. “Quítate que ma’sturbas” es una expresión de las relaciones de poder violentas y desniveladas entre hombres y mujeres. El resentimiento y el odio derivado de las injusticias sociales que se expresan en las canciones de Molotov,<sup>4</sup> no sólo se dirigen en contra de quienes cometen las injusticias, como sucede en otras canciones, sino que se proyectan en contra de los más débiles, en este caso de las mujeres y especialmente de aquellas que viven en condiciones de mayor marginalidad: las prostitutas.

La canción “Quítate que ma’sturbas”, sigue adherida a los valores estéticos del cuerpo joven y esbelto promovido por la publicidad y por 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. La mujer sigue reducida al silencio. Supeditada y dependiente de la construcción que se haga de su deseo y de su cuerpo desde la mirada masculina.

Ciertamente Molotov —al recoger el discurso social, la forma de hablar de los jóvenes y de los sectores populares— pone al descubierto y le devuelve a la sociedad su propia imagen. La sociedad mexicana sigue siendo una sociedad profundamente despótica y sexista, una sociedad donde todavía prevalece el derecho de hacer escarnio de las mujeres hasta hacerlas desaparecer. Baste como ejemplo el caso de las mujeres de Juárez.

Sin embargo, cabe señalar que otras canciones de Molotov presentan una imagen distinta del cuerpo femenino, más cercana al estilo grotesco carnavalesco. En la canción “Rastaman-dita” —en un tono festivo, sensual y alegre provocado por la repetición, la rima y el ritmo— se presenta una

<sup>4</sup> “Frijolero” (Molotov, 2003), “Nostradamus mucho (que se caiga el teatro)” (Molotov, 2003) “Gimme the Power” (Molotov, 1997), entre otras.

imagen deseable de la mujer, como se puede apreciar en la siguiente estrofa: “Baila rica nena, sabrosito, baila rica nena más pegadito / me gusta chichi, me gusta chacha / yo quiero que me des, que me des papaya / Cada vez que te miro se me para / cada vez que te miro se me para mi corazón / se me para, mi corazón, se me para” (Molotov, 1999). En esta canción se expresa el deseo masculino por el cuerpo femenino, al cual se refiere metafóricamente en términos juguetones y festivos como una fruta mediante la frase: “quiero que me des papaya”. Como podemos apreciar en la segunda parte de la estrofa, mediante un procedimiento elíptico de omisión se hace referencia al órgano sexual masculino sin mencionarlo directamente. Se alude a él refiriéndose a los efectos producidos por la excitación sexual mediante la frase “cada vez que te miro se me para”, y como parte del juego de “decir sin decir” y eludir la responsabilidad de lo dicho, en el siguiente verso se agrega “se me para el corazón”. El carácter grotesco de la canción radica en sus referencias implícitas a la sexualidad y específicamente a los genitales.

Por su parte, la canción denominada “Changüich a la chichona” (Molotov, 2003), como ellos mismos la describen, es “una comparación de la gastronomía con las carnes jugosas de las mujeres”. En este caso, como en la canción anterior se presenta una imagen deseable de la mujer, aunque ésta sigue ocupando el lugar de objeto. Toda la canción es un juego ingenioso de palabras en el que la concatenación de un albur detrás de otro, la rima y el ritmo producen un efecto festivo y alegre que invita al baile y provoca la risa en el espectador.

En esta canción se hace referencia permanente a los deseos sexuales y a los genitales tanto femeninos como masculinos: “Al pastor me echo una gringa / más lechuga a la pechuga / muslo aquí, muslo acá y / papas a la francesa / quisiera comer más de esa / pero está más buena la hamburguesa / ella quiere un King de Polla / *Sushilitto* no la llena (*sic*) (Molotov, 2003). Como se puede observar en este fragmento, el grupo Molotov, para referirse a las mujeres como seres deseables, hace todo un juego metafórico/metonímico de palabras. Mediante el uso de un mismo significante léxico se produce un equívoco (antanaclasis) entre el gentilicio y el nombre del platillo al que remiten las palabras “gringa”, “hamburguesa”, papas a la “francesa”, para denominar a las mujeres. Asimismo, se establece una analogía entre las piezas comestibles del pollo tales como “pechuga” y “muslo” para hablar del cuerpo femenino. Es importante señalar que a diferencia de la mayoría de

las canciones populares, en este caso existen claras referencias al deseo sexual femenino y al cuerpo del hombre como objeto. La canción se refiere a los genitales masculinos en sus designaciones populares como polla y chilito en un juego de palabras entre los sentidos denotativo y figurado de dichas palabras y una cierta homonimia que establece con algunos productos y marcas del consumo popular de alimentos: King de Polla y *Sushilitto (sic)*. Tomando como punto de partida dicho juego de palabras nos remite a los deseos sexuales femeninos mediante las frases: “ella quiere” y “no la llena”. En estos casos la risa tiene un efecto liberador.

Si bien es cierto que existe una gran diferencia en la actitud hacia las mujeres en estas canciones respecto de la primera canción analizada, también es cierto que en las canciones de Molotov el sujeto de la enunciación sigue siendo el hombre. Él es quien desea, rechaza, juzga, define, crea y recrea la imagen (grotesca o sublime) de los cuerpos, tanto femeninos como masculinos. Y no sólo habla del deseo masculino, en este caso también se hace cargo de interpretar el deseo de las mujeres.

Como se ha visto hasta ahora, las canciones de Molotov están atravesadas por múltiples contradicciones. Sus canciones hablan de los conflictos entre las clases, las razas, los géneros y las generaciones. Es innegable su contenido político, su perspectiva generalmente crítica y contestataria, aunque otras veces sea profundamente reaccionaria. Como hombres, los integrantes del grupo Molotov, hablan desde el lugar en el cual se encuentran emplazados y desde su propia ideología. Sin embargo, ellos mismos no pretenden que su mirada, su punto de vista sea universal. Como víctimas que han sido de la censura, opinan que cada cual tiene derecho a hacer uso de la palabra. Además, como ellos mismos dicen:

No le hagas caso al *maistro (sic)*,  
tampoco al director,  
no le hagas caso a nadie  
ni tampoco a Molotov [Molotov, 1999].

## Bibliografía

Bajtín, Mijail (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El Contexto de François Rabelais*, Alianza Universidad, Madrid.



- Hebdige, Dick (1998), *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, England.
- Irving, K. (1993), "I want your hands on me: building equivalences trough rap music", *Popular Music*, 12:105-121.
- Larousse (1979), *Diccionario Español-Inglés/Inglés-Español*, Larousse, México.
- Longhurst, Brian (1998), *Popular Music y Society*, Polity Press, Oxford.
- Urteaga, Maritza (1998), *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, Conaculta/SEP/Causa Joven, México.
- Stephens, G. (1992), "Interracial Dialogue in Rap Music: call-and-response in multicultural style", *New Formations*, 16:62-79.
- Swendenberg, T. (1992), "Homies in the Hood: rap's commodification of insubordination", *New Formations*, 18:53-66.

## Discografía

- Molotov (1997), *¿Dónde jugarán las niñas?*, Universal Music México.
- (1998), *Malomix*, Universal Music México.
- (1999), *Apocalypshít*, Universal Music México.
- (2003), *Dance and Dense denso*, Universal Music México.

## Otras fuentes

<http://www.molotov.com.mx>

<http://www.proteuserp.com/molotov/español/historia.html>