



## El feminismo y los estudios culturales: un diálogo pertinente para reflexionar la comunicación en México

Nelly Lucero Lara Chávez

[nelly\\_lucero@hotmail.com](mailto:nelly_lucero@hotmail.com)

Universidad Nacional Autónoma de México

### Resumen

En este trabajo se habla sobre la pertinencia del feminismo y los estudios culturales para la reflexión contemporánea en torno a la comunicación en México. Particularmente me interesa señalar que -tanto la crítica feminista como la crítica cultural- continúan brindando herramientas para el análisis sobre la producción, emisión y recepción que se lleva a cabo desde los estudios comunicacionales. En este sentido, considero, el discurso se convierte en el elemento capaz de articular al feminismo, la cultura y la comunicación, colocando a esta última disciplina en el centro de la reflexión. Parto de que el género se construye discursivamente, de que la cultura es un marco interpretativo discursivo y de que a través de la comunicación se echan a andar estos dos procesos. Finalmente, planteo que la crítica feminista y la crítica cultural nos siguen ayudando a desmontar relaciones de poder que actúan en prácticas culturales concretas como lo es el rap misógino en México. Esto lo ejemplifico en un análisis discursivo feminista en torno a las canciones de los grupos de rap mexicano *El Cártel de Santa* y *Gamberroz*.

**Palabras clave:** Comunicación, crítica cultural, crítica feminista, rap mexicano, misoginia.



**Abstract**

In this paper we talk about the relevance of feminism and cultural studies for contemporary reflection on communication in Mexico. I was particularly interested to note that both feminist criticism as criticism cultural continue to provide tools for the analysis of production, transmission and reception takes place from communication studies. In this sense, I think, the discourse becomes the element capable of articulating feminism, culture and communication, placing the latter discipline in the center of reflection. I presume that gender is constructed discursively, that culture is a discursive and interpretive framework that through communication start to walk these two processes. Finally, I argue that feminist criticism and cultural criticism still helping us to dismantle power relations operating in specific cultural practices such as the misogynist rap in Mexico. This is exemplified in a feminist discourse analysis around songs mexican rap group *Cartel de Santa* and *Gamberroz*.

**Key words:** *Communication, cultural criticism, feminist criticism, Mexican rap, misogyny.*





## El feminismo y los estudios culturales: un diálogo pertinente para reflexionar la comunicación en México

Nelly Lucero Lara Chávez

[nelly\\_lucero@hotmail.com](mailto:nelly_lucero@hotmail.com)

### ***Feminismo, estudios culturales y comunicación: un diálogo pertinente para la agencia cultural***

Cuando la teórica Nelly Richard dice que “la crítica feminista es un modelo de crítica cultural” (2009: 76), plantea que ambos campos de estudio están encaminados a desmontar relaciones de poder, y que incluso, uno y otro van de la mano para la transformación social. Por su parte, la crítica feminista se encargará de develar la armazón represiva encarnada en el sistema sexo-género –a través del cual- se mantiene la desvalorización de las mujeres. Mientras que la crítica cultural, estrechamente ligada a los estudios culturales, da cuenta de la relación que se mantiene entre cultura, ideología, lenguaje y poder. De tal manera que al ser el género una construcción cultural, toda crítica feminista será sin duda una crítica a la cultura. Por consiguiente, aquí hallamos un diálogo concreto entre el feminismo y los estudios culturales.

Ahora bien, esta crítica feminista articulada a la crítica cultural plantea como trasfondo una lucha por la significación. En este sentido nombrar, interpelar y crear desde el feminismo, es decir -impactar al mundo desde el feminismo- ya representa en sí una transformación de las prácticas culturales, las cuales, casi siempre son leídas e interpretadas desde el referente masculino – androcéntrico. De ahí que la lucha por la significación no deba ser vista como “algo que desvía el combate de las mujeres hacia cuestiones (lenguaje y discursos) supuestamente alejadas de las urgencias de las



transformaciones sociales y políticas sino, al revés, como una orientación vitalmente necesaria para incidir en las luchas por la significación que acompañan las transformaciones de la sociedad (Richard, 2009:76). En este punto es donde identifico una concatenación precisa entre **feminismo, cultura** y **comunicación**; ya que todas ellas se ven atravesadas por el **discurso**.

Entendemos por “discurso” un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas), y también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso social y político de los signos (Richard, 2009:76).

Ante ello cabe hacernos la siguiente pregunta, ¿de qué manera el discurso impacta o interviene en el feminismo, la cultura y la comunicación? Para tratar de otorgar una respuesta a la interrogante comenzaré centrando la atención en el feminismo y su relación con el discurso. En particular me interesa demostrar cómo la categoría analítica de mayor peso feminista – la de género- da cuenta de ser una construcción discursiva, y por consiguiente, desmontar su significado (binario y dicotómico) representa en sí una transformación social.

Por consiguiente vayamos con la construcción discursiva del género. Como bien lo señala la teórica Teresa De Lauretis, las diferencias sexuales que en el género se expresan no resultan de la biología o de la socialización “sino del significado y de los efectos discursivos” (1996:7). Es decir, lo femenino y lo masculino forman parte de una significación concreta hecha con base a los cuerpos sexuados y lo que representan socialmente. Precisamente por eso, dice Judith Butler, “un discurso restrictivo de género que insista en el binario del hombre y la mujer como la forma exclusiva para entender el campo del género performa una operación *reguladora* de poder que naturaliza el caso hegemónico y reduce la posibilidad de pensar en su alteración” (2006:70-71). De tal manera que este cambio en el significado de los géneros también



representaría una transformación de las instituciones y de sus normas, en definitiva, gestaría una transformación cultural. De ahí la importancia de analizar las particularidades de la cultura y su vínculo con el discurso.

La cultura y el discurso también poseen puntos de intersección concretos. Y para analizarlos considero pertinente hablar sobre cultura en específico. La autora Seyla Benhabib plantea que el término de cultura está sumergido en diversas permutaciones, sobre todo porque se trata de un término polisémico que a su vez da cuenta de las contradicciones que en los hechos enfrenta. Sin embargo, el punto que le interesa rescatar a la autora es que la cultura primordialmente es un fenómeno que se expresa, se narra, se dice, y por consiguiente, se comunica.

La cultura se presenta a sí misma a través de relatos narrativamente controvertidos debido a dos razones principales. Primero, las acciones y las relaciones humanas se forman según una doble hermenéutica: identificamos *lo que hacemos* por medio de un relato de *lo que hacemos*. Las palabras y los hechos son equiprimordiales, en el sentido de que casi toda acción humana socialmente significativa más allá de rascarse la nariz, se identifica como una cierta *clase de hacer* a través de los relatos que tanto los propios agentes como los demás le dan a ese hacer (2006:31).

En este sentido, la cultura vista desde dentro tiende a lo heterogéneo e inconsistente. Mientras que “cualquier visión de las culturas como totalidades claramente definibles es una visión desde fuera que genera coherencia con el propósito de comprender y controlar. Por el contrario, los participantes de la cultura experimentan sus tradiciones, historias, rituales y símbolos, herramientas y condiciones materiales de vida a través de relatos narrativos compartidos, aunque también controvertidos y factibles de ser rebatidos (Benhabib, 2006:29). De ahí que los relatos compartidos sean los que posibiliten ese horizonte de sentido que conocemos como cultura.

Ahora bien, si el género y la cultura se construyen discursivamente, y a través del primero se “cuenta” el sujeto sexuado (por un lado), y a través de la segunda se





cuenta el colectivo humano (por el otro), entonces queda preguntarnos, ¿qué pasa con la comunicación? Conviene decir que la comunicación encuentra sus bases en *la relación que el sujeto entabla con el otro*, y esa relación, sin duda, también está marcada por el discurso (está envuelta en significaciones). Es decir, en la tarea de dotar de significado al otro y al sujeto mismo de la interrelación se entabla un compartir mediado por el género y por la cultura (prácticas, valores y narraciones). En este tenor la comunicación y su dimensión dialógica nos permiten poner en marcha la crítica feminista y la crítica cultural. Una crítica que va más allá de los medios de difusión, que sea capaz de instalarse en otras prácticas culturales, como lo muestro en este trabajo al reflexionar sobre el *rap mexicano*.

### **El rap y su lugar de enunciación**

El rap es una manifestación creativa -que junto al breakdance, el DJ y el graffiti- surge al interior del movimiento cultural y artístico denominado *Hip Hop*-. El *Hip Hop* se origina en los años setenta en New York como una propuesta alternativa impulsada por jóvenes principalmente hispanos y negros- de los barrios del Bronx y Harlem-, con el objetivo de hacer visible su grupo social hasta entonces mantenido en el silencio. La propuesta artística abarca en sí misma principios de solidaridad y reconocimiento (hermandad, alianza y cooperación); aunque, por otra parte, no logra superar los avatares de la violencia y el conflicto (como sucede en las “guerras” sobre la tarima – propias del rap- o en las “pisadas” dentro del graffiti).

De esta forma, el rap representa la expresión cantada dentro del *Hip Hop*. Su puesta en escena requiere de un MC (o maestro de ceremonias que es en sí la rapera o el rapero) y el *flow* (un cantar improvisado). Desde sus inicios el lenguaje que caracterizó al rap fue el de una denuncia ante el sistema hegemónico y los poderes fácticos (dinero, medios de comunicación y poder político). Sin embargo, con el transcurso de los años este cantar contestatario se transformó.



Los investigadores Ronald Weitzer y Charis E. Kubrin han analizado cómo la industria musical jugó un papel determinante en la transformación de las letras cantadas en el rap. Según estos autores la industria de la música, con la finalidad de aumentar sus ventas, invitó al gremio del rap a abandonar las nociones artísticas y el eje social para enfocarse en letras que hablaran sobre la riqueza material y las hazañas sexuales masculinas (2009:6). Es decir, el rap sufrió un efecto de cooptación, que a su vez, daba cuenta del patriarcado existente al interior de la industria musical.

De esta manera, el rap ha venido a representar una de las manifestaciones culturales que más reproduce la desigualdad genérica existente entre mujeres y hombres. Principalmente porque ha hecho de los valores de la masculinidad hegemónica su bandera de tránsito y aceptación entre niños, jóvenes y adultos de diversas latitudes. Asimismo -la industria musical del rap y la sociedad patriarcal- se han encargado de mostrar mayoritariamente raperos hombres, lo cual ha provocado un efecto de invisibilidad de las mujeres raperas dentro del movimiento cultural del *Hip Hop*.

Ahora bien, conviene decir que este proceso de cooptación del rap no se concretó en su totalidad. Ya que cantantes -mujer y hombres- continuaron haciendo letras cuyo contenido expresaba la protesta social. Sin embargo, no podemos dejar de lado que el rap violento y misógino ha contado con mayor difusión y penetrabilidad, lo cual la vuelve más común que la otra: la de protesta y crítica.

¿Cómo explicar estos dos discursos contrapuestos que surgen al interior del rap: el contestatario y el agresivo? Una respuesta a dicha interrogante la encontramos en el texto del teórico Stuart Hall *Resistance Through Rituals*. Según Hall los movimientos juveniles que surgen *de abajo hacia arriba*, es decir, contestatarios al poder hegemónico, tienden a tener contradicciones (2000). De ahí que la agencia y la resistencia de estos grupos no se dé como un movimiento totalmente subversivo, lo cual implica que, mientras logran criticar ciertas dimensiones del poder hegemónico otras pasan desapercibidas, y por consiguiente, dichos grupos se mantienen como sus



reproductores. En este tenor, podemos analizar cómo el rap representa una contradicción frente al poder hegemónico. Porque si bien es crítico del poder industrial, político y comercial, se convierte en reproductor del poder patriarcal: ese que denigra y descalifica a las mujeres.

### ***Una mirada a las letras de canciones en el rap***

Las letras de las canciones forman parte de la construcción simbólica del mundo. Ya que a través de ellas se configura un imaginario social y cultural que impacta –en distintos niveles y medidas- en la subjetividad de las personas. De ahí que múltiples investigaciones den cuenta de cómo las canciones pueden llegar a repercutir en la manera en que ejercemos y percibimos distintas prácticas, las cuales, van desde la cultura amorosa, la reproducción de estereotipos y hasta la validación de formas particulares de violencia.

Como toda expresión discursiva las letras de las canciones involucran intencionalidades. Es decir, su creación tiende a buscar objetivos de diversa índole, como son: la manifestación de sentimientos, la denuncia, la protesta, el recuento de un acontecimiento, la glorificación de personas y sucesos, en fin, la enunciación de fenómenos que la autora o el autor consideran relevantes a nivel personal o social. Aunado a esto podemos encontrar intencionalidades que son motivadas por el contexto inmediato de la creación lírica, como pueden ser, la industria discográfica y los medios de difusión.

Una de las intencionalidades –explícita o velada- que interesa poner de manifiesto en esta investigación, es la reproducción de la misoginia en las canciones del rap. Al respecto, conviene decir que la misoginia u *odio hacia las mujeres* ha circulado –casi con *libertad de tránsito*- en las letras de diversas composiciones musicales. De ahí que la misoginia no sea propia de un determinado género sino que, con gran capacidad adaptativa, podamos encontrarla tanto en cumbias, bolero y huapangos, sólo por mencionar algunos ejemplos.







La forma en que circula la misoginia en las canciones da cuenta de su correlato misógino que pervive en la sociedad. Es decir, las canciones tienen como insumo principal el lenguaje – o la manera en que diariamente nos comunicamos-, y este lenguaje toma formas peculiares en las composiciones elaboradas por mujeres y hombres quienes logran compactar -al igual que los poetas- sentidos complejos a través de pocas y certeras palabras. Así que el lenguaje de las canciones tiende a ser un vehículo y espejo de la misoginia social.

Convendría preguntarnos qué tan accesible es la tarea de componer canciones cuando colocamos nuestra mirada reflexiva sobre los sujetos sexuados. Cuando colocamos nuestra mirada en la composición de letras hechas por mujeres y por hombres en una cultura donde lo femenino continúa siendo devaluado y sojuzgado. Al respecto -y con la intención de hallar respuestas sobre este tema- es pertinente evocar a la teórica inglesa Lucy Green.

Para Green la participación de las mujeres en la música sigue estando determinada por el *patriarcado musical*. Bajo el concepto de *patriarcado musical* la autora hace referencia a las condiciones de desigualdad que enfrentan las mujeres ante los varones en los ámbitos del canto, la ejecución y la composición que, siguen apareciendo como actividades masculinizadas (2001). Según Green el canto representa la esfera más autorizada para las mujeres, ya que ellas han interpretado composiciones como parte de la feminidad hegemónica, es decir, cantando para otros: ya sean hijos, esposos o jefes.

Por otro lado, el patriarcado musical también se hace presente en el terreno de la ejecución instrumental. Para Green las mujeres difícilmente se acercan al conocimiento de un instrumento porque el tiempo indispensable para su dominio rompe con las actividades que le son asignadas. Sin embargo, la preparación musical también ha formado parte de la conformación femenina impuesta, sobre todo entre las clases medias y altas donde se ha capacitado a las mujeres en la ejecución de pianos y violines





para amenizar las fiestas y las reuniones de *los otros*; lo cual se considera, en muchos casos, como un *plus* frente a las tareas maternas.

Finalmente, dice Green, el terreno de la composición es quizá el más vedado para las mujeres (2001). Tanto la composición musical como la composición de canciones forman parte de un proceso donde se requieren conocimientos más especializados y también una mayor injerencia creativa. Principalmente porque ambas actividades impactan en la configuración del mundo que aún privilegia lo masculino. Precisamente por ello, dice Green, las mujeres son intencionalmente expulsadas del terreno de la composición, ya que de esta manera se mantiene un proceso de colonización sobre ellas. De tal forma que se construye un mundo en el que las mujeres poco participan.

En esta investigación interesa conocer el impacto que ha tenido esta expulsión intencional de las mujeres en la música. Sobre todo en un género conocido por su misoginia como lo es el rap. Si bien, como ya se dijo antes en este escrito, el rap no es el único género misógino, ha logrado imponerse como uno de sus principales exponentes. Por ello es conveniente precisar a qué nos referimos cuando hablamos de la misoginia en la música.

### **La misoginia**

La misoginia es una manifestación del orden social patriarcal. Y el patriarcado es un orden genérico de poder cuyo paradigma es el hombre (Lagarde, 2001: 52). Por consiguiente, el patriarcado busca perpetuar la opresión, subordinación y marginación de las mujeres a través de diversas prácticas, como son: el sexismo, la burla, la violencia, la invisibilización, la naturalización y por supuesto la misoginia. En este sentido, la misoginia es sólo un engranaje –entre otros tantos que emplea el patriarcado- para restringir el libre actuar de las mujeres.

Con la pretensión de acercarnos a la definición etimológica de la misoginia, conviene decir lo siguiente. “El término misoginia está formado por la raíz griega *miseo*, que





significa odiar, y *gyne* cuya traducción sería mujer, y se atribuye a la actitud de odio, aversión y desprecio de los hombres hacia las mujeres” (1999:9). Este desprecio se hace manifiesto a través de distintas denominaciones hechas en torno a ellas en la historia, por ejemplo, cuando se las ha comparado con la maldad o con las figuras diabólicas; o cuando se las ha calificado como brujas y herejes; incluso, cuando se ha repetido que son débiles e inferiores. En todos estos casos lo que se plantea es una aversión hacia su persona.

El poder de la misoginia suele ser abrumador y con tal fuerza que llega a impactar en la subjetividad de las mujeres. Por ejemplo, a través de los cánones de belleza que plantean como aceptables ciertos cuerpos, con ciertas medidas y con determinados tonos y colores de piel. Todo eso con la finalidad de que las mujeres no terminen de aceptarse completamente frente al estereotipo impuesto sobre ellas: generando así una especie de auto-odio.

En síntesis, el odio hacia las mujeres está inscrito en la idea de que ellas representan al *Otro*: es decir, al desconocido, al estigmatizado y al inferior con respecto a los varones. Por consiguiente a ese *Otro* se le asignan atributos que, si bien no le pertenecen, lo construyen socialmente para mantener su desigualdad. Y en esa construcción discursiva del *Otro* el rap ha jugado un papel fundamental: de ahí la necesidad de analizarlo como se muestra a continuación.

### ***El rap en mexicano***

El arribo del rap a México se concretó en la década de los noventa. Sin embargo, se cuenta con el registro de grupos que impulsaron de forma esporádica esta música desde 1985, como fue el caso de Sindicato del Terror (o S.D.T.) y 4to. del Tren. Esta incorporación del rap a la cultura musical mexicana contó con una fuerte injerencia de los grupos norteamericanos que hacía hazaña del surgimiento de una nueva cultura juvenil urbana: *el Hip Hop*.





Cabe señalar que, a diferencia de lo acontecido en los Estados Unidos de América, el rap mexicano mostró un claro desarraigo frente a la cultura del *Hip Hop*. Principalmente porque en nuestro país se concibió el rap como un movimiento autónomo que podía – pero no necesariamente- mantener vínculos con el breakdance, el graffiti y el Dj. Esta situación se replicó con cada una de las expresiones artísticas del *Hip Hop*. De ahí que, por ejemplo, existiera un gran movimiento de graffiteras y graffiteros que no consideraran su quehacer como parte de esa cultura juvenil urbana.

El salto al rap en español fue quizá la primera distinción del rap mexicano. De ahí que el proceso de reapropiación y resignificación en torno a este género musical haya tenido que ver, al menos en México, con hacer letras parecidas a las estadounidenses pero en una lengua entendible para la mayoría de la población.

El desarrollo del rap en español registra básicamente dos momentos importantes, el primero de ellos, detonado en 1989 por el fugaz éxito de los raperos sintéticos Vanilla Ice y MC Hammer, el cual provocó el surgimiento de las primeras referencias de esta música en los tres principales productores de rock y música alternativa de habla hispana: España, México y Argentina. En España, aparece en ese 1989 el acoplado Madrid Hip-Hop (1989), al que le seguirían otros llamados Rap In Madrid (1989) y Rap de aquí (1990), así como las producciones individuales de grupos involucrados en esas compilaciones, como MC Randy & DJ Ronco, Sindicato del Crimen (luego convertido en una banda de rock), BZN, Sweet, DNI, Vial Rap, así como los de otros ajenos a estas como Bravo & DJ's, que se convierte, en 1991, con su maxi Difacil rap, en el primer exponente del rap ibérico en editar un disco en México (Galeón:2015).

Otro elemento importante en torno al rap mexicano tiene que ver con los lugares concretos en los cuales se instaló a su llegada. Se trató de ciudades fronterizas como Tijuana y Monterrey que fungieron como puerta de entrada para este movimiento musical. Sin olvidar por supuesto la dinámica y centralizada Ciudad de México donde la





escena musical recuperó la pluralidad ahí existente, y con ello, sus diversas manifestaciones.

Finalmente, no podemos olvidar que a últimas fechas el “rap mexicano” ha tendido a expandirse hacia expresiones aún más diversas. Hoy en día podemos escuchar “rap protesta” en los barrios de la Ciudad de México, así como un “rap indígena” proveniente de comunidades en Veracruz, Oaxaca y Chiapas. Incluso, podemos identificar un “rap feminista” que se gesta en el Distrito Federal, Ciudad Juárez y Oaxaca. Todos ellos comprometidos con la crítica social y el reconocimiento de la diversidad cultural.

Ahora bien, el rap que se analiza en este trabajo es aquél que se aleja de la protesta social, y que además, tiende a ser fácilmente comercializado. Es un rap particularmente misógino que es abanderado por grupos con una fuerte aceptación entre la población. Cabe señalar que este rap violento es el que más se presenta en espacios de difusión con la cara “totalizadora” del rap en español, como sucede precisamente con los grupos: *El Cártel de Santa* y *Gamberroz*.

### ***El Cártel de Santa y mGamberroz***





En el rap mexicano el Cártel de Santa y Gamberroz son grupos representativos. Ambos provenientes del estado de Nuevo León han logrado instalarse como modelos para muchos otros raperos. Su propuesta musical es particularmente patriarcal, ya que sus canciones tienden a la descalificación de las mujeres mediante la expropiación de sus cuerpos y el señalamiento despectivo de lo femenino. En síntesis, son grupos que ejemplifican lo que aquí se denomina como rap misógino. Así que veamos a cada uno de estos grupos por separado.

El Cártel de Santa surge en 1996 en el municipio de Santa Catarina, Nuevo León. Está integrado por Eduardo Dávalos conocido como MC Babo, MC Dharius como segundo vocalista, Rowan Rabia en la música y Mery Dee en colaboración. El reconocimiento del



grupo en México llega en 2002, cuando lanza su primer álbum homónimo al grupo: *Cártel de Santa*. Disco que contiene éxitos como: *Perros*, *La Pelotona* y *Todas Mueres por Mí*. Desde entonces el grupo se ha mantenido activo con un lanzamiento constante de discos.

Por otra parte, el grupo Gamberroz surge en el municipio de San Pedro Garza García, Nuevo León, en el año 2002. Está integrado por Bobi Bozman, Poxman, Día-6 y Naipe. Su estilo está particularmente reconocido por “recuperar el lenguaje del barrio”. Y si bien es una agrupación que ha ido mutando de integrantes, sus temáticas no se han modificado, ya que en sus canciones hablan de amor, relatos de noches de sexo, drogas, peleas y pandillas.

***La misoginia en el rap del Cártel de Santa: del feminicidio en México al   Todas Mueren por Mí  ***

La crítica feminista y la crítica cultural se entrelazan en el análisis discursivo feminista. Para los fines de este trabajo dicho análisis se concentra en una canción del *Cártel de Santa* titulada: *Todas Mueren por Mí*. Se trata de una canción que no puede ser leída fuera del contexto feminicida que impera en nuestro país y que es reproducido en el video de dicho tema musical, donde literalmente los cuerpos de las mujeres aparecen inertes.

Imágenes del video: *Todas mueren por mí*

La canción *Todas Mueren por Mí* empieza a escucharse en el año 2002, es decir, justo en el momento que la sociedad mexicana comienza a significar un fenómeno que se hace más visible en las ciudades fronterizas del país: el feminicidio. La letra de la canción trata de un hombre que se empodera sexualmente de las mujeres, y va declarando en público: *todas mueren por mí*. Mientras que un coro de mujeres asevera: *todas mueren por ti*. La canción dice:

Papi.. ah ah ah  
uh huh, uh huh  
Y es que es así  
(todas mueren por mi, si, si, si)  
y es que es así  
todas mueren por ti  
(hasta tu, perra)  
y es que es así  
(todas mueren por mi, si, si)  
y es que es así  
todas mueren por ti

*Hímenes destrozados convertidos en abismo*



*sin ser cara y lindo, en la cama causo sismos*  
*mantengo mi ritmo, les doy satisfacción*  
*adoro ver sus cuerpos empapados en sudor*  
*un extra de pasión y diversas posiciones*  
*han hecho que las grupies coleccionen mis condones*  
*no te asombres, esto es real, no es ninguna fantasía*  
*mami, no estés triste, soy tu papi todavía*

¿Qué significado revela el hecho de que un hombre asuma que las mujeres mueren por él? En primera instancia nos recuerda la expropiación de la subjetividad de las mujeres y sus implicaciones en la no pertenencia. Sobre todo porque el patriarcado quiere que ellas sean *para los Otros*. Por otro lado, lo que se coloca en el centro del discurso es el propio derecho de las mujeres a la vida. En este tenor cabría hacernos la siguiente pregunta, ¿acaso esta canción no es un síntoma de que las mujeres están muriendo literalmente por los hombres? Cuando se empieza a hablar de feminicidio en México y se demuestra que la mayoría de las mujeres son asesinadas por un varón: esposo, hermano, amigo o novio.

Pero qué peso tiene el que un hombre diga abiertamente *todas mueren por mí*. En efecto, el sujeto hombre de la enunciación no se coloca como criminal o asesino, mucho menos se oculta o silencia. Su efecto no está encaminado a culpabilizar a los hombres como género, sino a empoderarlos. De tal manera que las mujeres mueren “naturalmente” por ellos y sin consecuencias.

*Esto va a ser como un dolor de muela*  
*te va a doler, pero no vas a querer que te la saquen, hahaha!*

*Y es que es así*  
*(hasta tu mueres) todas mueren por ti*  
*(todas mueren, todas mueren, uh huh)*







La idea de que todas las mujeres mueren por un hombre deslinda de responsabilidades al estado mexicano. Así se intenta llevar el tema del feminicidio al ámbito de lo privado para no mostrarlo como un problema social. Si las mujeres mueren por un hombre, entonces no es culpa del Estado y sus instituciones. Es un un problema entre dos, es invisible. En este tenor, el planteamiento que hago en torno a esta canción es el siguiente: ha servido como un aparato discursivo para naturalizar el feminicidio en México y llevarlo al ámbito de la irresponsabilidad social.

**La misoginia en el rap de Gamberroz: de la violencia de género contra las mujeres, 🎵 🎵  
Por puta 🎵 🎵**

La canción *Por puta* muestra la mirada misógina que existe sobre las mujeres en el rap del grupo Gamberroz. La canción sintetiza una ruptura amorosa –supuestamente provocada por la mujer- quién habría “engañado” a su pareja sentimental con otra persona. Cabe señalar que el cantante se posiciona como un sujeto polígamo que exige la fidelidad de quienes se relacionan con él.

*Volviendo atrás, cuál sería el motivo si nada tendría sentido, el que yo volviera contigo, digo, pero de otra forma, sería imposible que yo fuese fiel. No soy hombre conformista de una sola mujer. Sueno modesto, conoces como soy de mamón. Más no conoces los secretos que guardo en un cajón.*

Hay un momento de la canción en que se genera una diálogo entre los dos involucrados. Es una dramatización que enmarca la supuesta llamada telefónica que la mujer hace al hombre para que éste la perdone. Lo interesante de este diálogo es que se trata de otro hombre -quien toma el papel de la mujer- y entre “lloriqueos” está suplicando. En síntesis, es una dramatización burda cuyo objetivo es ridiculizar a las mujeres como sujetos dependientes de los varones. El fragmento de la canción dice:

*Hombre:* (Sonido de teléfono) Bueno.

*“Mujer”:* Perdón, soy yo. Por favor no me cuelgues.





*Hombre:* ¿Qué es lo que quieres? Lo nuestro se acabó qué no lo entiendes. A la mierda contigo tú ya no me entretienes. Lloro lo que quieras pero ya no molestes. Tus súplicas de mierda sólo me causan estrés.

*“Mujer”:* Lo siento, sólo quiero otra oportunidad

*Hombre:* Mira hija de puta ya me empezaste a cansar, búscate un pendejo que te quiera clavar, que al cabo ya dijiste que esto te daba igual.

*“Mujer”:* Pero estoy arrepentida y no me vas a perdonar.

*Hombre:* Nel pastel. Te lo vuelvo a repasar. Tú ya no me importas, ya no te quiero, lárgate. Por pendeja en el olvido te quedaste, esfúmate. Mejor busca consuelo, otro con quien revolcarte, lo nuestro terminó y de mí ya puedes olvidarte. Todo por puta, no quiero más verte, lárgate. Por pendeja en el olvido te quedaste, esfúmate. Ahora busca consuelo, otro con quién revolcarte, lo nuestro terminó, de mí ya puedes olvidarte.

La dependencia de las mujeres hacia los varones es un tópico claro en el rap del grupo Gamberroz. En donde se plantea una dependencia “sexual” y en lo concerniente a los “placeres”; sin embargo, podemos constatar que en el contexto mexicano esa dependencia se hace extensiva a otros aspectos: el económico, el laboral y el que se desarrolla en las relaciones interpersonales.

Una de las dimensiones que llaman particularmente la atención en las letras del grupo Gamberroz es el uso reiterativo de palabras soeces sobre las mujeres, quienes son “nombradas” una y otra vez como *putas* y *pendejas*. Si bien la noción de la *puta* ya ha sido ampliamente analizada por la crítica feminista, considero, aún falta por analizar la noción de las mujeres como *pendejas*. Porque bajo ese término se esconde una misoginia particular que va encaminada a devaluar los actos y las decisiones que ellas toman. Pero además, la *pendeja* sigue encarnando a la mujer que no tiene razón, y que por consiguiente necesitaría del auxilio y el paternalismo de un hombre que la encamine. En conclusión, lo que encuentro en las letras de las canciones de Gamberroz es la eterna dependencia de las mujeres hacia los varones.





## Conclusiones

Hace pocos días, hablando con una amiga rapera de la Ciudad de México, ella me hacía ver que el rap comercial hecho por varones suele ser más misógino que el *rap del barrio* (es decir, el rap subalterno y por consiguiente poco difundido). Esta observación me hizo pensar en algo que los estudios culturales ya habían denunciado en los años setenta, y era que los productos comunicacionales tienden a poseer una dinámica concreta para la generación de otras realidades. Como por ejemplo, -cuando en el caso de la televisión- se explota la temática del amor en las telenovelas; un amor abismalmente distanciado al de la realidad.

Esta situación me hizo reflexionar en lo concerniente a la dinámica de la industria musical como una industria patriarcal: que sigue estando manejada por varones, producida por varones y que fomenta composiciones realizadas por ellos. Pero sobre todo, una industria que hace de la misoginia su bandera de tránsito en la sociedad.

Finalmente, quiero recuperar la idea que planté al inicio de este escrito: la pertinencia de la crítica feminista como crítica cultural en el ámbito de la comunicación. Una comunicación que por supuesto va más allá de los medios de difusión y que abarca diversas prácticas culturales y sociales. En todo caso, mi objetivo ha sido señalar que si el género se construye discursivamente -y si la cultura se construye a través de narraciones- entonces en el dejar de producir y compartir ciertos discursos violentos hallamos la posibilidad de transformar a la sociedad. De ahí que la crítica feminista en torno al rap misógino sea una invitación a dejar de reproducirlo, de compartirlo, de dialogarlo.



### **Bibliografía:**

**BOSCH, Esperanza, et al** (1999) *Historia de la misoginia*. España. ANTHROPOS.

**BENHABIB, Seyla** (2006) *Las reivindicaciones de la cultura*. Argentina. Katz.

**BUTLER, Judith** (2006) *Deshacer el género*. España. Paidós.

**DE LAURETIS, Teresa** (1996) “La tecnología del yo”, No. 2. Buenos Aires. Mora.

**Galeón** (2015) *Historia del Rap Mexicano*.

En: <http://www.galeon.com/murdah2/aficiones669730.html>

**GREEN, Lucy** (2001) *Música, género y educación*. Ediciones Morata. Madrid.

**HALL, Stuart** (2000) *Resistance Through Rituals*. Cambridge. Routledge.

**LAGARDE, Marcela** (2001) *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. España. Horas y HORAS.

**RICHARD, Nelly** (2009) “La crítica feminista como modelo de crítica cultura”, en: *Debate feminista*. Año 20. Vol. 40, octubre, pp. 75-85.

**WEITZER, Ronald and Charis E. Kubrin.** (2009) *Misogyny in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings*.

En: <https://webfiles.uci.edu/ckubrin/Misogyny%20in%20Rap%20Music.pdf?uniq=fn1t7r>