UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RÍO PIEDRAS
FACULTAD DE HUMANIDADES
PROGRAMA GRADUADO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

Cuando ellas cantan, pero ellos componen: la resignificación de los signos en las composiciones de cinco compositores puertorriqueños y tres cantantes caribeñas

Vibeke Lorraine Betances Lacourt

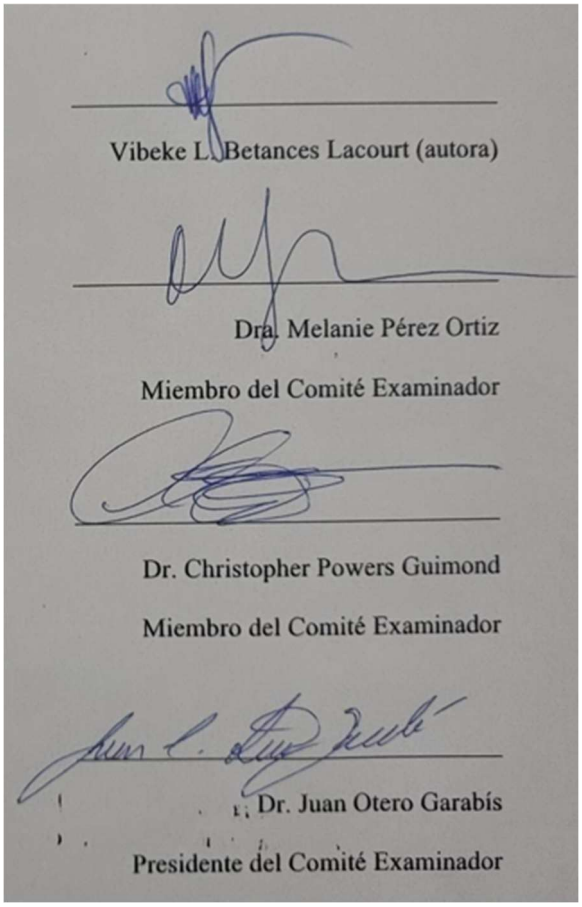
2022

Tesis sometida a la Escuela Graduada de Estudios Hispánicos como parte de los requisitos para obtener el grado de Doctor en Filosofía y Artes en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Cuando ellas cantan, pero ellos componen: la resignificación de los signos en las composiciones de cinco compositores puertorriqueños y tres cantantes caribeñas

Tesis sometida a la Escuela Graduada de Estudios Hispánicos como parte de los requisitos para obtener el grado de Doctor en Filosofía y Artes en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

5 de noviembre de 2022



Índice

Agradecimientos i

Resumen ii

Una introducción en clave: cuando ellas cantan pero ellos componen 1

El contexto 3

Las bases teóricas: la canción como palabra poética 8

Entre el performance, la performatividad y las tretas 11

El orden 16

Capítulo 1. Punto de partida: cuando ellos componen 21

Rafael Hernández y sus mujeres: entre Lilith y María 27

Vine, vi y, ¿vencí?: el "hombre" actuante en las letras de Pedro Flores 36

Catalino 'Tite' Curet Alonso y el mal de amores o ¿quién se lleva el Oscar? 45

Roberto Cole: en el locus amoenus, el caballero y la jibarita 54

Guillermo Venegas Lloveras: entre el existencialismo y el amor 62

Cuando ellos componen 70

Capítulo 2. La ironía como herramienta de resignificación: Myrta Silva canta a Rafael Hernández y Pedro Flores 73

Myrta Silva: un asunto de imagen 80

De (re)apropiaciones del discurso de "ellos" 86

Entre boleros y guarachas: discursos impuestos o ¿burlados? 93

Pulseo y poder 101

¿Una "mujer" en control de la imagen? 113

Apuntes para concluir 120

Capítulo 3. Una pugna discursiva: La Lupe interpreta a Catalino Curet Alonso 123

La Lupe: la complejidad de una artista 126

El despertar de un icono 138

Especulación y estilo: la imposición de imaginarios otros 143

De *performance* e identidades impuestas: Catalino Curet y La Lupe cantan a la "mujer" 154

The Last One Standing 171

Apuntes para concluir 173

Capítulo 4. La mensajero de Dios: Lucecita Benítez interpreta a Guillermo Venegas y Roberto Cole 176

De la puerilidad a la heroicidad: Lucecita Benítez *es* mensajero de Dios 183

Génesis: la consolidación de una estrella 187

La performatividad del género desde el *performance* 202
La ininteligibilidad: la destrucción de convenciones 209
El sujeto lírico resignificado: Lucecita Benítez interpreta 214
Apuntes para concluir 226
Cuando ellas cantan 228
Bibliografía 232
Discografía 237

Agradecimientos

Frente a una Universidad asediada por fuerzas que persisten en destruirle, mis agradecimientos van hacia todos los que de entre sus pedazos van haciendo lo posible por crear espacios, siempre abiertos, para dialogar, pensar y crear. En el recinto de Rio Piedras de la UPR, al Dr. Juan Otero Garabís, las doctoras Melanie Pérez, Sofia Cardona y la señora Ana Mildred Báez. En el recinto de Mayagüez a la Dra. Lissette Rolón y el Dr. Christopher Powers. También, allí, a todos los que sirvieron de motivación y siempre tuvieron palabras de aliento: Profa. Adelaida Bidot, Dra. Sandra Soto, Dra. Jocelyn Géliga, Dr. José E. Santos Guzmán, Dr. Hilton Alers, Dra. Carmen Rivera, Dra. Margarita Santori, Dra. Sonia Bartolomei, Prof. Mario Cancel y, sobre todo, la Dra. Julia Cristina Ortiz Lugo. A todos, ¡gracias por creer!

Agradezco también a mi familia. A Randy Goris le agradezco las largas conversaciones sobre la música popular dominicana, las masculinidades alternativas y las lágrimas que se derraman con una bachata bien cantada y bien sentida: ¡que sean más años de conversaciones similares! A Mami, mamita, paelo y Vincent, ¡gracias por creer en mí, llorar junto a mí, y celebrar conmigo! Si de algo sirve un doctorado en estos aciagos tiempos es para saberles orgullosos de la labor cumplida. Junto a ustedes no hay enfermedad que me detenga, lo imposible es posible.

Resumen

Esta investigación estudia las interpretaciones que realizan Myrta Silva, La Lupe y Lucecita Benítez de canciones compuestas por Rafael Hernández, Pedro Flores, Catalino Curet Alonso, Guillermo Venegas Lloveras y Roberto Cole. En ella se afirma que cuando las intérpretes encarnan las voces líricas que ellos componen resignifican las canciones mediante su *performance*, voz y enunciado (Voloshinov). A partir de esa resignificación, los sujetos líricos masculinos y femeninos presentan imaginarios alternativos a las convenciones androcéntricas y constatan que los géneros son construcciones performativas (Butler) y que, como tal, pueden ser reformulados (Halberstam).

Una introducción en clave: cuando ellas cantan pero ellos componen

Las letras de las composiciones musicales constituyen un caudal de información sociohistórica que pasa antes por el filtro del embellecimiento poético. Al estudiarlas quedan manifiestas las relaciones e imaginarios sociales construidos a partir del roce entre los discursos hegemónicos y los subalternos. En este trabajo analizo canciones de cinco compositores puertorriqueños y sus respectivas interpretaciones musicales en las voces de tres cantantes caribeñas. Los compositores bajo estudio son: Rafael Hernández (1892-1965), Pedro Flores (1894-1979), Catalino Curet Alonso (1923-2003), Guillermo Venegas Lloveras (1915-1993) y Roberto Cole (1915-1983). Mientras que las intérpretes son: Myrta Silva (1927-1987), Lupe Yolí Raymond "La Lupe" (1936-1992) y Luz Esther Benítez "Lucecita Benítez" (1942). En el estudio exploro el *perfomance* de estas intérpretes, sus voces, su trayectoria artística e imagen pública y el impacto de esto en las canciones que ellos componen y ellas interpretan. Además, hago un acercamiento a las implicaciones que esto tuvo en la visibilización de diversas posibilidades de expresar el género más allá de los roles tradiciones de género. A partir de ello afirmo que cuando ellos componen pero ellas cantan las posibilidades de significación del texto musical se amplían y se crean fisuras dentro de los discursos hetero-patriarcales hegemónicos.

Las letras de las canciones, como toda producción literaria, construyen imaginarios representativos de nuestras realidades sociales. En este trabajo me acercaré a ellas considerando también como elemento significador lo que las distingue de un poema: son interpretadas por otras personas. Al estudiar las relaciones de "hombres" y "mujeres"[1] en las letras de diversos

[1] Si bien se utilizan las categorías "hombre" y "mujer" con el propósito de dejar establecidas las maneras en que estos se identifican, se hará uso de las comillas al nombrarlas pues este trabajo

compositores o intérpretes, Frances Aparicio (1998; 2002) y Licia Fiol-Matta (2017) resaltan que, aun cuando son "mujeres" quienes interpretan las canciones, la figura de la "mujer" está en subordinada ante el discurso falocéntrico. Señalan que estas suelen ser presentadas siguiendo los paradigmas andocéntricos que se les han impuesto: o son tiernas e indefensas o son fieras, malvadas y peligrosas. No obstante, resulta esencial prestar atención al proceso de resignificación que comienza a gestarse desde el momento en que ellas interpretan la canción. Planteo que al asumir dominio del discurso masculino siempre que una "mujer" interpreta una canción compuesta por un "hombre" le resta agencia a la "mujer" y su capacidad de reapropiarse del discurso sin necesidad de cambiar radicalmente las palabras. Cuando Myrta Silva, La Lupe y Lucecita cantan las canciones escritas por Hernández, Flores, Curet Alonso, Cole y Venegas Lloveras, respectivamente, se crean fisuras dentro de los discursos heteropatriarcales hegemónicos. Para afirmarlo, analizo las letras de los compositores a partir de las representaciones que se desprenden sobre la "mujer", el "hombre" y las relaciones amorosas más los cambios que surgen cuando, finalmente, son interpretadas por ellas. Para este análisis parto de la premisa de que los compositores son los primeros en otorgarle un significado a sus composiciones mientras que la artista al interpretarlas se reapropia y resignifica el discurso. En *El bolero: Historia de un amor* (1991), Iris Zavala arguye que las composiciones del bolero tienen un elemento andrógino en la medida en que los mensajes de la canción están en constante cambio dependiendo del género del artista o fanático que la interprete (33). Por lo tanto, cuando una cantante interpreta canciones compuestas por un "hombre" cobra relevancia quién es ella, y añado, cuál ha sido su trayectoria artística y el modo en que interpreta pues a través de estos

---

reconoce el género según lo teoriza Judith Butler en su concepto performatividad: como un constructo cultural.

elementos resignifica la letra. El enfoque de este estudio será el diálogo, los puntos de encuentro y las pugnas que van surgiendo en ese proceso de componer e interpretar.

El contexto

Las canciones son composiciones poéticas. En "Poesía y poema" (1972) Octavio Paz plantea que "el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario" (13). En este trabajo, estudio las canciones a partir de la capacidad poética que Paz le reconoce: lo que se divisa a través de las canciones –letra e interpretación– son historias que sirven de "eco a las voces del pueblo" y le dan "sonido a las palabras del solitario" (Paz 13). En dicho ensayo Paz afirma que la poesía surge del poder evocativo de una obra y de su capacidad de comunicar a través de los signos. Para él, "[p]intores, músicos, arquitectos, escultores y demás artistas no usan como materiales de composición elementos radicalmente distintos de los que emplea el poeta. Sus lenguajes son diferentes, pero son lenguaje" (20). De ese modo, tal y como Iris Zavala y Carlos Monsiváis también plantean, las letras de las canciones que se trabajarán en este estudio son en sí mismas poesía.

El contexto del trabajo se fundamenta en los estudios que señalan y evidencian las complejidades socioculturales que se manifiestan en la música popular como producción artístico-poética. El bolero, como señala Iris Zavala en *Bolero: La historia de un amor* (1991) es una producción cultural que evidencia un vínculo con la poesía modernista y que, por la agudeza de su lenguaje cifrado, es también un saber: mezcla de palabra y seducción. Al ver las composiciones del bolero como poesía, sin pasar desapercibido que, a su vez, son una

producción realizada para ser interpretada, esta deja al descubierto la posibilidad de que el artista o el público se reapropie de los mensajes establecidos dentro de la canción al interpretarlas. Según esa línea de investigación, Zavala estudia al bolero como un producto andrógino que difumina las líneas que separan los géneros y sus roles sociales (33). Su libro, además, reconoce la importancia de algunas de las figuras bajo este estudio: Rafael Hernández, Pedro Flores y Roberto Cole, como compositores, y de Lucecita Benítez como intérprete. Así como Zavala vio la influencia del modernismo en el bolero, en "La música romántica" (2004) Carlos Monsiváis señala la influencia no solo del modernismo, sino del romanticismo en las letras de compositores como Rafael Hernández y Pedro Flores, por mencionar solo los que nos competen. Además, ve en las letras del bolero la "impetuosidad de balcón y recámara" que "distrae en algo la politización extrema" (15). Esto reafirma la importancia de reconocer que lo privado es también un espacio político.

A partir de ese mismo hilo argumentativo, mi trabajo se nutre del artículo "Dissonant Melodies" (1998) en donde Frances Aparicio estudia la presencia de la "mujer" dentro de la música popular latina. En el artículo analiza el modo en que las letras construyen el imaginario de lo que es una "mujer", lo que sucede cuando son "mujeres" quienes componen y finalmente el impacto de las "mujeres" que interpretan canciones compuestas por "hombres". Esta sección del libro *Listening to Salsa* resulta especialmente relevante en la medida en que vincula al bolero, la guaracha, el son, el danzón y la salsa –desde el espacio de composición hasta el de interpretación– como espacios que se relacionan de manera directa al sistema social androcentrista (Aparicio 123). Las "mujeres" que se destacan dentro de estos géneros musicales pasan vicisitudes propias de una sociedad patriarcal. El libro de Licia Fiol-Matta, *The Great Woman Singers* (2017) también lo afirma así. Este, en general, servirá en esta tesis como guía

para el acercamiento a las interpretaciones de las cantantes: se enfoca en la singularidad de las voces de cada artista y el modo en que a través del manejo de la voz estas se abrieron espacio dentro de una sociedad misógina y heterosexista. Dialogan directamente con mi trabajo los capítulos dedicados a Myrta Silva y Lucecita Benítez. En ellos, Fiol-Matta estudia desde una perspectiva sociocultural el *performance* y la acogida por el público de estas artistas para afirmar que Silva se destacaba por la subversión a los paradigmas preestablecidos sobre la sexualidad y la sensualidad en las "mujeres" mientras que Lucecita Benítez lo hizo por sus acercamientos performativos a la sexualidad, los asuntos sociopolíticos y raciales. En este libro, Rafael Hernández, Pedro Flores y Guillermo Venegas Lloveras son estudiados de acuerdo a lo que significaron dentro de las carreras de ambas artistas. Su estudio se sustenta en el marco teórico de lo que llama "the thinking voice" de cada cantante. En sus palabras "the 'thinking voice' is an event that can be apprehended through but is not restricted to music *performance*. It exceeds notation, musicianship, and fandom, although it partakes of them all" (Fiol-Matta 172). Estos trabajos, como acercamientos a mis objetos de estudio establecen el origen de lo que fue fijar la mirada en intérpretes féminas que, de un modo o de otro, se destacaban dentro de un ambiente altamente patriarcal y falocéntrico. En ellos se presenta la importancia de estas artistas dentro de lo que fue la música caribeña y la cultura popular.

Por otro lado, el género musical también es importante en esta tesis. El tipo de música que se interprete define, en mayor o menor medida, el imaginario que se crea de la artista. En general, todos los ritmos estudiados se engloban en lo que conocemos como música popular. No obstante, los acercamientos que se hacen a ellos son distintos. En *La vellonera está directa* (1984) Pedro Malavet menciona que la música popular es una composición breve que presenta el estado de ánimo del autor mediante el uso de "la gracia, la ironía, la sensibilidad o la angustia"

(30). Del mismo modo señala que "se manifiesta en todas las formas musicales corrientes – boleros, vals, tango, rumba, guaracha, son, bambuco, etc.– y se le canta o escucha en los lugares comunes del vivir diario, cotidiano" (30). Sin embargo, cada género dentro de la música popular caribeña cuenta con sus propias particularidades de origen, ritmo, discurso y recepción popular. De manera panorámica, los ritmos que las artistas bajo estudio interpretan van desde la rumba, el son y el bolero hasta la salsa y la balada. Lo que les vincula entre ellos es su relación directa con las voces marginadas ya sea por raza, género o clase. Por ejemplo, Deborah Pacini Hernández establece en *Oye como va!* (2010) que tanto el son como el danzón son ritmos afrocaribeños híbridos que responden al transcurso de intercambios, mezclas e hibridaciones culturales que comenzaron desde temprano en la conquista y colonización y que aún continúan en proceso. Antes que ella, Alejo Carpentier en *La música en Cuba* (1946) había establecido que hay en la música cubana "un proceso de transculturación destinado a amalgamar metros, melodías, instrumentos hispánicos, con remembranzas muy netas de viejas tradiciones orales africanas" (49). El origen de todos estos géneros musicales está en "the poorest, most dispossessed –and often the darkest– social sectors in Latin/o America: Cuban son, New York salsa, and Dominican bachata are but three examples" (Pacini 10). Por su parte, Monsiváis menciona que la guaracha, la rumba, el guaguancó y la expansión de son provienen de "las clases populares ya acomodadas al ambiente marginal de la ciudad"; el son de las zonas rurales de "blancos" y "una mezcla amulatada con alta proporción indígena"; y el bolero, del "ambiente provinciano de las ciudades del interior [de Cuba], principalmente de la región centro-oriental" (2004: 25). Además, señala que el bolero comenzó a crear un ambiente cultural distinto dentro de las clases medias y estuvo altamente influenciado por el romanticismo (30). Para él, el bolero recoge los sentimientos y las relaciones humanas. Mientras que al son lo define como "un himno en boca del pueblo" (52). La

música popular es un modo de construir y reafirmar identidades. Comprender cómo es percibido cada género, de manera individual, me permite contextualizar los espacios en los que las intérpretes bajo estudio iban abriendo brecha. En este trabajo veo la música popular como una producción cultural cuya importancia también se encuentra en los imaginarios no oficialistas que es capaz de construir y diseminar como conocimientos y saberes.

Lo que relaciona directamente a cada uno de estos géneros musicales es su vínculo estrecho con las comunidades. De manera general se afirma en todos los textos estudiados que cada uno de estos géneros son las voces y cuentan las historias de sujetos marginados por asuntos de clase, de raza y de género. Así también, al ser interpretadas por estas mujeres en específico, son voces de sujetos triplemente marginales: negras, pobres, mujeres. Por lo tanto, como señala Arcadio Díaz Quiñones en *La memoria rota* (1993),

> si bien es cierto que la industria llamada cultural implanta modelos de comportamiento y una 'identidad' que se impone a través del cine, los videos, la industria del disco y todos los aparatos electrónicos … también habría que reseñar la apropiación dinámica que se ha hecho de los medios para resistir y reafirmarse. (131)

En otras palabras, propongo acercarnos a la música popular reconociendo las dinámicas complejas que se gestan entre "multinacionales del sector cultural" y "la praxis social y cultural del Caribe" (Díaz-Quiñones 131) para descubrir las historias y relaciones sociales que estas dejan entrever.

En fin, los artículos y libros dedicados a la música como producción cultural son bastos. Sin embargo, los acercamientos a las letras musicales como producciones literarias no lo son. Por tanto, pretendo comenzar el estudio acercándome a las composiciones como literatura, más

específicamente como poesía. Del mismo modo, es usual encontrar en los trabajos un enfoque que se limite a las letras de los compositores y a ellos como productores de poesía urbana mientras que otros desvinculan las letras de las canciones de sus compositores al punto de que estos son obviados por completo y la mirada se redirige a los artistas que las interpretan. En este trabajo, como se estableció desde el inicio, analizaré tanto la letra de la canción como la interpretación que se hace de ellas y los significados que se van adquiriendo en ambos acercamientos. Por lo tanto, se escuchan las voces -las palabras- de los compositores y las de las intérpretes a partir de su *performance,* voz, trayectoria artística e imagen pública. La intérprete, por su parte, gesta significados al (re)apropiarse de las composiciones y matizarlas desde sus contextos de enunciación. El acercamiento que se les suele hacer a estas figuras es laudatorio o, en el mejor de los casos, como agentes culturales. Sin embargo, sostengo la importancia de estudiarlas como gestoras de significados y contenido. Con esto hago un acercamiento detallado a los procesos que resignifican los signos y el modo en que tanto la voz, el *performance* y la letra sirven como productores de significados. A lo largo de este trabajo analizaré qué se visibiliza a partir de los intersticios que surgen en el proceso de componer una canción desde la mirada de un "hombre" versus la interpretación de la "mujer" que produce significados. En otras palabras, se estudiará cómo se negocian las relaciones y discursos de género cuando ellas cantan las letras de ellos. Cuando ellas cantan, pero ellos componen, las letras adquieren nuevos matices y las posibilidades de significación se expanden.

Las bases teóricas: la canción como palabra poética

En *El arco y la lira* (1972) Paz plantea que la poesía se constituye como tal gracias a su poder evocativo. Por lo tanto, el primer elemento que en sí mismo nos lleva al análisis de las composiciones bajo estudio es el hecho de pensarlas como palabras poéticas. Para Paz

> …la palabra poética es plenamente lo que es –ritmo, color, significado– y, asimismo, es otra cosa: imagen… el ser imágenes, y el extraño poder que tienen para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, vuelve poemas todas las obras de arte. (23)

Como mencioné anteriormente, Zavala y Monsiváis se acercan al género musical a partir de su poder para referenciar cotidianidades. En el proceso de crear significados, el compositor es el primero que los desarrolla, mas es la intérprete y los oyentes quienes a su vez abren la posibilidad de resignificar sus composiciones. Paz afirma que "gracias al poema podemos acceder a la experiencia poética … Ahora bien, el poema no es sino eso: posibilidad, algo que sólo se anima al contacto de un lector o de un oyente" (25) y lo mismo sucede con las canciones: cobran nueva vida ante el contacto con la intérprete y, a su vez, con los oyentes.

Este trabajo se acercará a los contenidos que se desprenden del lenguaje a través de las particularidades propias de la enunciación. En palabras de V. Voloshinov: "the reception includes not only the referential meaning of the utterance, the statement it makes, but also the linguistic peculiarities of its verbal implementation" (121). En otras palabras, para encontrar los diversos significados de la producción lingüística es importante incluir la enunciación. Voloshinov afirma que el lenguaje no existe por sí mismo y que es a través del "enunciado" que el acto de comunicación comienza. A su vez, este acto de comunicación estará mediado por asuntos sociopolíticos que determinarán el modo en que se hablará y analizará la producción lingüística. Esta es la base teórico-lingüística que sirve de andamiaje para la tesis.

Este estudio enfocado tanto en la letra como en la interpretación de las composiciones se vale de la propuesta de Roland Barthes en la que establece la existencia del grano de la voz. Según su definición, el enfoque se centra en

> vocal music: the very space (genre) of *the encounter between a language and a voice*. I shall straight –away give a name to his signifier at the level of which, I believe, the temptation of ethos can be liquidated (and this the adjective banished): *the grain of the voice* when the latter is in a dual posture, a dual production of language and music. (181)[2]

Para Barthes, lo importante radica en el modo en que un intérprete particulariza su canto y, en ese proceso, llama la atención a quien lo escucha: se comienza a resignificar los procesos de comunicación. En otras palabras, el momento en que se toma en consideración lo que aporta la enunciación al enunciado.

Del mismo modo, la selección de las intérpretes no es fortuita. Myrta Silva, La Lupe y Lucecita fueron "mujeres" que, entre los años 1940 y 1970, se lograron insertar –con éxito– dentro de un terreno establecido para "hombres". Todas fueron elegidas como objeto de este estudio al tomar en consideración el análisis de Richard Burton *Afro-creole: Power, Opposition, and Play in the Caribbean* donde presenta y problematiza los términos "reputación" y "respetabilidad" articulados previamente por Peter Wilson en su libro *Crab Antics*. Según explica Burton, Wilson identifica dos sistemas que operan en las relaciones y formas de actuar de los "hombres" y "mujeres" afroantillanos. Este teoriza que los "hombres" actúan bajo un sistema de valores que llamó "reputación" mientras que las "mujeres" lo hacen a partir de la "respetabilidad". La diferencia más importante es que esta última responde a los valores

[2] Énfasis propio.

eurocéntricos de la iglesia y la burguesía mientras que el primero se gesta en la calle, la licorería y los lugares "otros" a partir de un *playful confrontation*. Dentro de este imaginario, las "mujeres" afrocaribeñas solo tienen injerencia dentro del terreno de la casa y la familia como sostenes del hogar. En su estudio reconoce que es posible la presencia de las "mujeres" dentro del sistema de la "reputación" más señala que no se les toma en serio: son objeto de burla. A Silva, Yolí Raymond y Benítez sí se les tomó en serio dentro de estos terrenos. Esto, a su vez, provocó para todas unas respuestas polarizantes que iban de la admiración a la censura y marginación. Lo que les enjuiciaban o admiraban era su *agencia*, en otras palabras, lo que Simone de Beauvoir llamó en *El segundo sexo* (1949) la capacidad que se tiene de gestar o articular la propia libertad. Ellas, que no son ejemplos de la feminidad normativa, triunfan.

Entre el performance, la performatividad y las tretas

Un elemento esencial del que se apoderan estas intérpretes es del *performance*. Por lo tanto es necesario estudiarlo pues en palabras de Joseph Roach, "to perform … means to bring forth, to make manifest, and to transmit … also means, though often more secretly, to reinvent" (41). Preciso ir tras ese "gnosis", ese "hidden kind of knowledge" (Mignolo 10) que podemos encontrar a través del *performance* que las intérpretes realizan. Enfocándome en los *performance*s de estas intérpretes para analizar los significados que nacen de ellos tomo en consideración la propuesta de Diana Taylor cuando menciona que

> we could also look to scenarios as meaning-making paradigms that structure social environments, behaviors, and potential outcomes ... we could also pay attention to milieux and corporeal behaviors such as gestures, attitudes, and tones not reducible to language. (28)

Para lograr este acercamiento a los significados y conocimientos que surgen a través del *performance* se estudia una selección de vídeos, fotografías y carátulas de LPs de las cantantes.

Al acercarme a las composiciones musicales como productoras de significados y significantes culturales reconozco que los procesos de significación son complejos en sí mismos. Más bien, que "por más usos transgresores que se hagan de la lengua … la resignificación es temporal, no anula el peso de los hábitos con que reproducimos el orden sociocultural, fuera y dentro de nosotros" (García-Canclini 325). Así pues, estas resignificaciones no necesariamente serán radicales o viscerales ya que las composiciones no son parte de una cultura popular estática y homogénea, sino que surgen dentro de dinámicas complejas de apropiación y reapropiación en los que la tradición y la modernidad se encuentran en constante transformación. De hecho, partiendo de lo teorizado por Pedro Malavet, afirmo que las canciones bajo estudio son producciones que han sido capaces de "recibir y 'popularizar' la [música] clásica o culta y el folklore, y ha[n] podido, igualmente, influir sobre las primeras" (30). Los procesos sociohistóricos y culturales que rodean a los compositores son diversos en sí mismos, por tanto, sus composiciones se relacionan de maneras dinámicas y heterogéneas con los discursos normativos.

Por otro lado, en sí mismas estas interpretaciones –y en ocasiones las mismas composiciones – sirven como lo que Josefina Ludmer llama tretas del débil. En sus palabras, "la treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no solo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él" (Ludmer 6). Todo discurso y/o producto cultural está en continuo contacto con la normatividad. Viéndolo como treta utilizada desde el espacio del marginalizado bell hooks argumenta en "Choosing the Margin" que:

> I am located in the margin. I make a definite distinction between that marginality, which is imposed by oppressive structures and that marginality one chooses as a site of resistance – as location of radical openness and possibility. The site of resistance is continually formed in that segregation culture of opposition that is our critical response to domination … which gives us a new location from which to articulate our sense of the world. (153)

Del mismo modo, Rosalee Goldberg señala que "live gestures have constantly been used as a weapon against the conventions of established art" (7). De hecho, añade que el *performance* ha resultado ser un medio para romper con categorías e indicar nuevas direcciones (7). Por lo que, aun desde los márgenes, a partir del discurso y el *performance*, se pueden crear espacios de transgresión e innovación. Propongo en mi tesis que estas intérpretes, a partir de la voz, el *performance* y sus propias trayectorias artísticas, logran visibilizar diversos modelos de género más allá de la heteronorma.

Para el estudio de la voz y la interpretación se utilizará como modelo y base teórica los acercamientos que Fiol-Matta realiza en *The Great Woman Singer: Gender and Voice in Puerto Rican Music* cuando piensa al "performing voice as an object (thinking voice in *performance*) …as thought producer" (Fiol 8). La voz y el juego interpretativo que surge a partir de ella será uno de los aspectos a estudiar al momento de analizar las capacidades para resignificar que tienen las intérpretes. Así también resultan centrales las posturas teóricas de Nina Eidsheim en "Voice as Action" en las que establece que "vocal timbres [are] constructed [rather than] innate" (20). Si bien su enfoque gira en torno a estudios de la voz en musicales y, sobre todo, a la racialización de esta, no deja de ser esencial para la tesis. La manera en que las intérpretes bajo estudio cantan resulta importante porque ninguna de ellas se ajusta a la voz que se espera de un sujeto femenino: el timbre complaciente y dulce. Sobre la voz y el género Eidsheim señala que

"[t]he way in which, for example, we are expected to vocalize as women or as men within given culture may be seen as choreography" (23). Por lo tanto, Silva, Yolí Raymond y Benítez, al cantar con una voz que no se ajusta por completo a la imagen femenina normativa, comienzan a resignificar las canciones y las representaciones de la "mujer". En el proceso de resignificar las canciones entran en juego diversos aspectos más allá de la letra en sí misma: la interpretación es un *performance*.

El asunto del *performance* será central en cada capítulo dedicado a las intérpretes. La base teórica para esto lo será Diana Taylor y su libro *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas (2003)*. En él, Taylor utiliza constantemente el término "embodied behavior" para rescatar el valor que tiene nuestro cuerpo como ente que *performea* unos conocimientos socioculturales. En ese mismo libro establece que los videos de los *performances* no son el *performance* en sí mismo sino el archivo (20). No obstante, ante las distancias espaciotemporales que me alejan de los objetos de estudio, el acercamiento se hace a partir de ese "archivo". Los videos, las fotografías y las carátulas son la guía.

En la misma línea del *performance* y las representaciones e imaginarios identitarios, en el libro *Black Looks: Race and Representation* (1992) bell hooks reafirma la importancia que tienen las producciones que aparecen a través de los medios de comunicación en el modo en que nos (re)imaginamos. En sus palabras, las representaciones que aparecen en la televisión, la música y la literatura: "determines how blackness and black people are seen and how other groups will respond to us based on their relation to these constructed and consumed images" (hooks 5). Por lo tanto, se analizan las representaciones androcéntricas que se hacen de la "mujer" y del "hombre" a partir de las canciones y cómo al cantar las intérpretes se relacionan con esa representación desde los constructos que ellas han creado de su propia imagen. Para

lograrlo, este trabajo se acerca al asunto del género y la heteronormatividad a partir de las propuestas de Judith Butler y su término performatividad. En sus palabras, "el género se construye culturalmente" (54) y añade que "el género no es un sustantivo … el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras" (84). Por lo tanto, reconociendo en las intérpretes sus matices al ser seres que subvierten unas normas ya impuestas, resulta pertinente presentar el modo en que estas dialogan con los modelos preestablecidos del género. La voz y el *performance* ofrecen nuevos matices a los imaginarios heteronormativos y eurocéntricos de la "mujer" y dan apertura a diversas manifestaciones de género. Como J. Halberstam trabajó en "Queer Voices and Musical Genders" hay un vínculo entre *performance* y performatividad del género. En el artículo establece que existe el "gendered performance" (184). Su estudio sobre Big Mamma Thornton es guía pues afirma que "Thornton, in her mode of dress, her affect, her phrasing, and her bluesy performance can easily be categorized as queer" sobre todo por el "style of masculinity that se crafted" (185).

En fin, cada uno de los compositores seleccionados (R. Cole, C. Curet, P. Flores, R. Hernández, G. Venegas Lloveras) se insertan, en mayor o menor medida, dentro de la tradición de lo que es considerado música popular y sus discursos androcéntricos. Mientras que las intérpretes elegidas (L. Benítez, M. Silva, L. Yolí) se destacan por haber demostrado a partir de su trayectoria artística, imagen pública y peculiar forma de interpretar las canciones que no son modelos de la feminidad normativa. Las voces de figuras como Myrta Silva, Lupe Yolí y Luz E. Benítez resignifican los temas pues son "mujeres" "who have so bravely and unapologetically resided in or dipped into the lower reaches of the vocal range", y sus voces "[have] a deep sound and withholding, a quality that comes from keeping things locked up in your chest, a place where you've temporarily stuffed a few things so you don't explode. It has the kind of hoarseness that

sounds like having to constantly speak above things" (Vázquez 304). Por lo tanto, al hacer referencia a la importancia de cuando ellas cantan preciso analizar no solo los significados que hay detrás de la letra de las canciones escritas por "hombres", sino las resignificaciones que surgen en el proceso de estas ser interpretadas por "mujeres". Esto en sí mismo deja manifiesto que al igual que ocurre con los discursos literarios, no existe un solo discurso popular, sino variadas voces que van visibilizando modos alternativos de pensar(se) como "hombre", "mujer" o persona, y las relaciones entre estos, dentro de una sociedad heteropatriarcal.

El orden

Como mencioné anteriormente, la mayor parte de los trabajos que estudian a los compositores como creadores de cultura popular se detienen en ellos como parte de un recuento histórico: una manera de identificarlos dentro de diversos espacios socio-históricos. En ocasiones, estos se vuelven populares entre las personas por lo que los trabajos que se centran en sus figuras lo hacen desde la mirada de quien admira como parte de la fanaticada. A los compositores Hernández, Flores y Curet Alonso, por ejemplo, se les encuentra en diversos trabajos como referencias a proyectos más amplios o en homenajes a su vida y obra. Cabe mencionar que de estos tres compositores, es a Curet Alonso a quien más atención se la ha prestado como compositor y cuyas letras han sido estudiadas bajo el foco de teorías raciales y marxistas. En contraposición, Venegas Lloveras y Cole son figuras que a duras penas se les menciona. Sus nombres, en todo caso, suelen aparecer en investigaciones sobre el bolero compuesto en el Caribe y, en contadas ocasiones, dentro de apuntes dirigidos a estudiar con detenimiento su obra. Como usualmente sucede con el producto de aquello que llamamos arte popular, la figura del compositor constantemente pasa desapercibida o es invisibilizada por la presencia escénica del intérprete. Sin embargo, en esta investigación pretendo presentar la

relevancia del compositor como creador de signos y significados además de diseminador de imaginarios y constructos sociales. A su vez, se trascenderá el análisis de las intérpretes como objetos de consumo dentro del arte popular para estudiarlas como sujetos creadores de resignificaciones que provocan fracturas dentro de una sociedad patriarcal y heteronormativa. De ese modo, se conversará con los estudios previos que han trazado el camino que este recorrerá.

En su mayoría, los trabajos con respecto a la obra de Myrta Silva, La Lupe y Lucecita, se detienen en su biografía y, generalmente, se encuentran en páginas publicadas en línea, cuyo corte es enciclopédico o laudatorio. A las tres se las estudian como sujetos transgresores dentro de los contextos socioculturales que vivieron y los géneros musicales en los que se destacaron. En general, esos estudios se enfocan en sus producciones más icónicas y la manera en que las posicionaron como artistas destacadas y relevantes dentro de espacios patriarcales y racializados. El enfoque de los trabajos que se centran en ellas, desde reportajes investigativos o noticiosos hasta libros y artículos académicos, es el modo en que estas "mujeres" gestionaron sus carreras hasta llegar al pináculo del mundo del espectáculo transgrediendo, con sus actitudes y decisiones, las normas. En cambio, en esta investigación las visibilizaré como gestoras de significados dentro de canciones escritas por "hombres" e interpretadas por ellas pues esto les reconoce su capacidad de agencia y el poder de resignificar esos discursos que, aunque diversos, eran compuestos desde la mirada masculina del compositor. Para lograrlo fueron necesarios cuatro capítulos.

El primer capítulo presentará a los cinco compositores bajo estudio como la base sobre la cual se erguirá la tesis. "Punto de partida: cuando ellos componen" está dividido en cinco secciones: la primera dedicada a Hernández; la segunda a Flores; la tercera a Cole; la cuarta a Venegas Lloveras y la quinta a Curet Alonso. Cada sección explora sus representaciones de

sujetos femeninos y de las relaciones de género que cada uno de ellos visibiliza. Las conclusiones podrían resultar obvias pues, en general, los discursos de estos compositores navegan las aguas de la heteronormatividad y se ajustan a las situaciones sociopolíticas del siglo XX. No obstante, es crucial señalar que a partir de este capítulo se llegará a la conclusión que si bien estos compositores reproducen los discursos heteronormativos de sus épocas, no lo hacen de manera homogénea: sus voces no son generalizables. Sus posturas sobre el amor, la "mujer" y el "hombre", si bien son heteropatriarcales, tienen gradaciones que confirman la variedad discursiva dentro del sector popular y sus producciones.

El capítulo dos, "La ironía como herramienta de significación: Myrta Silva canta a Rafael Hernández y Pedro Flores", presenta a Silva como intérprete de las canciones compuestas por ambos compositores. En este capítulo, como prevé su título, establezco que la ironía es una de las herramientas centrales para Silva dentro del proceso de resignificación de las canciones. Su éxito desde temprana edad se afianzó a partir de su capacidad de agencia: gestionó su camino al triunfo. En el capítulo veremos las dos versiones de Silva como intérprete: guarachera y bolerista. Como guarachera, veremos a una Silva que, al comienzo de su carrera reproduce el discurso de la "mujer" sensual e ingenuamente coqueta llevándolo al absurdo de modo tal que la canción en sí misma termina siendo una burla a quien considere posible tal nivel de ingenuidad en la "mujer". Por otro lado, como bolerista, la voz poética, cuando Silva interpreta las canciones, aparece en control o reclamándolo. En la letra se reconocen dinámicas de poder en las relaciones "hombre" / "mujer" y esta, al interpretarla, reconoce la posibilidad de revertir los paradigmas androcéntricos preconcebidos.

El capítulo tres, "Una pugna discursiva: La Lupe interpreta a Catalino Curet Alonso", me enfoco en La Lupe y su relación de intérprete-compositor con Curet. Este capítulo es

particularmente relevante pues, a diferencia de las otras dos intérpretes, La Lupe interpretó una gran cantidad de canciones que fueron particularmente pensadas para ella por Curet Alonso. La relación intérprete-compositor se da a partir del conocimiento que él tenía sobre el carácter y la personalidad de La Lupe. El sujeto masculino y el femenino, en estas canciones, será racional y actuante de manera indiscriminada. El capítulo evidenciará que las canciones que La Lupe interpreta de Curet Alonso presentan relaciones sociales que abarcan desde lo amoroso hasta el engaño que trasciende las relaciones de pareja. Cuando canta sobre el engaño dentro o fuera de la relación amorosa, este se ambienta en el espacio de la ficción ('escenario', 'teatro', 'película', 'simulacro', 'programa', 'novela', 'cuento') como el lugar que sostiene esa pugna discursiva sobre quién tiene la razón.

En el capítulo cuatro, "La mensajero de Dios: Lucecita Benítez interpreta a Guillermo Vengas y Roberto Cole", estudio la interpretación que Lucecita Benítez realiza de canciones compuestas por Venegas Lloveras y Cole. Benítez es la intérprete final porque en ella se condensa, con mayor fervor, el espíritu contestatario de todas las intérpretes. Sus interpretaciones dejan al descubierto una voz que cautiva al público a pesar de no ajustarse a la voz femenina complaciente que se suele asociar a la "mujer". Su figura explota la masculinidad que se gesta desde el cuerpo de una "mujer". Esa relación de roce con los paradigmas sociales normativos también se percibirá en las preocupaciones sociales propias de las canciones que interpreta. Las canciones de Venegas Lloveras y Cole, en voz de Lucecita Benítez, dan pie a la visibilización de sujetos líricos femeninos que exhiben, a su vez, una masculinidad que transgrede las convenciones del género. La voz lírica, cuando Benítez interpreta, es una manifestación de la masculinidad que gesta una "mujer".

Finalmente, “Cuando ellas cantan” es una suerte de conclusión. Digo “suerte de conclusión” adrede pues el camino recorrido entre capítulos servirá para reconocer que todavía hay muchísima tela que cortar. En este capítulo final se terminarán de hilar los vínculos entre las cantantes para reafirmar que cuando ellas cantan su poder escénico, su capacidad interpretativa y su relación con los medios resignifican las canciones y a su vez replantean y visibilizan manifestaciones alternativas del género y de las relaciones amorosas no heteronormativas. Sus actitudes y estilos, aunque muy diversos entre sí, las alejan de los modelos de feminidad. Las tres entran a un campo pensado para los “hombres” y para las “mujeres” dispuestas a ajustarse a sus parámetros y reglas. No obstante, ellas, que no fueron un ejemplo de feminidad complaciente, entraron a la esfera pública donde los “hombres” alardean su reputación, y triunfaron ajustándose y negociando espacios de respetabilidad para las voces y cuerpos femeninos.

Al decir en voz de ellas, se afirma que el proceso de producir significados es complejo y nace tanto de la voz autorial de quien compone, como de las interpretaciones de las cantantes. Afirmar la importancia de explorar ambos espacios es reconocer los intersticios que dan espacio a las complejidades, fricciones y relaciones socioculturales que contextualizan los significados de las producciones literarias, las letras y las interpretaciones de canciones dentro de la cultura popular.

Capítulo 1. Punto de partida: cuando ellos componen

El punto de partida de esta tesis lo constituyen los compositores y sus letras. Sin un panorama claro de los imaginarios que los compositores Rafael Hernández, Pedro Flores, Roberto Cole, Guillermo Vengas Lloveras y Catalino Curet Alonso presentan en sus composiciones, sería imposible analizar el modo en que las intérpretes bajo estudio resignifican las canciones ni la diferencia entre el mensaje que se transmite mientras está en *manos de ellos* versus el que se transmite cuando está en *voz de ellas*. En vista de eso, este capítulo se limitará a presentar las representaciones de lo femenino y lo masculino que surgen dentro de sus composiciones líricas. El argumento central es el esperado: cuando ellos componen, las representaciones del "hombre" y la "mujer" cumplen, en mayor o menor medida, con los roles e imaginarios heteronormativos de sus momentos históricos durante el siglo XX. En otras palabras, las voces líricas en estas canciones son sujetos sexuados dentro de las categorizaciones heteronormativas "hombre" o "mujer" y, del mismo modo, presentan un modelo heteronormativo de la relación amorosa. Si bien esto podría resultar obvio, ante la falta de trabajos que se centren en este asunto a partir de las líricas de los compositores bajo estudio, resulta preciso dedicar un capítulo para que lo aquí explicitado sirva como punto de comparación. Los artículos enfocados en la música popular acostumbran prestar atención a las interpretaciones y el mensaje que se envía a través de ésta, por lo que el análisis suele obviar el ingenio creativo del compositor. Sin embargo, esta tesis reconoce la importancia de estudiar la canción como artificio del autor pues a su vez arguye que los discursos que se van desarrollando en los nichos que son considerados populares no son estáticos y que dentro de las fricciones que se pueden dar entre compositor e intérprete se puede dejar al descubierto un panorama mucho más complejo del que nos da la mirada limitada solo al artista o solo al compositor. Por tanto, se

identificarán los modelos y patrones de conducta de los sujetos femeninos y de los sujetos masculinos dentro de sus composiciones. Luego, como se establece en la introducción de esta tesis, los capítulos siguientes se nutrirán de este primer capítulo para poder dejar al descubierto esas fricciones, relaciones y resignificaciones que se dan cuando son ellas quienes las interpretan.

Las producciones musicales de estos se enmarcan dentro de lo que conocemos como música popular. En su mayoría, las canciones bajo estudio son consideradas boleros o guarachas. La guaracha, al igual que el bolero, presenta diversas realidades de la vida del pueblo pero se diferencia de este por su tono burlesco o bufo. Así también, la guaracha es expresión de jovialidad y alegría mientras que el bolero expresa el dolor y la angustia de la desilusión. Las letras del bolero, y sus diversas variantes[3] –al igual que las de otras manifestaciones de la música popular como, el merengue, la salsa, la bachata, el tango, entre otros– suelen dejar al descubierto las relaciones y fricciones entre los sujetos femeninos y masculinos y su construcción social. Según Carlos Monsiváis, el bolero "surge para facilitar las ilusiones sentimentales, y esa función le hace extraer del romanticismo el idioma de la entrega sin condiciones, del rencantamiento sin límites, de la sensibilidad sin la cual el amor pierde su brillo íntimo" (9) por lo que "los sentimientos [que se verán en sus letras], son los indispensables de la actitud romántica: desesperación, resignación, congoja, felicidad por saberse desdichado a causa de la nobleza del corazón" (12). Del mismo modo, Iris Zavala establece que "el lenguaje del bolero… es un lenguaje «otro» … Un siempre que en nada evoca el *carpe diem* que lo nutrió: es el siempre del siempre, del nunca del amor, la sutil ensoñación, el volverás, la mirada, el adiós, la mentira"

[3] "En el bolero tradicional se percibe la fusión de factores hispanos y afrocubanos, en un compás de dos por cuatro. En la segunda década del siglo XX, va evolucionando y se enriquece: bolero son (…), bolero mambo (…), bolero feeling (…)" (Zavala 24).

(53). Según Edgardo Rodríguez Juliá, estos sentimientos al límite, siempre en los extremos, presentan "el amor latinoamericano-boricua" como "violento y posesivo" (98). En palabras de Catalino Curet Alonso "el bolero es un acto de agresión, de alevosía, el reto por lo que fue, y el reto por lo que vendrá" (310)[4]. En fin, tal y como se ha establecido, las relaciones amorosas representadas en los boleros están plagadas de fuertes sentimientos pasionales: priman los sentidos y no la razón. Lo mismo ocurre, como presentaré más adelante, cuando se interpreta una guaracha aunque cambie el tono en que se transmite. En este estudio exploro cómo están representadas estas relaciones amorosas en las cuales el juego de conquistador-conquistado, engaño-desengaño, ilusión-desilusión, es pensado y conjugado a partir de voces líricas concebidas desde el "yo" masculino.

Como he mencionado anteriormente, la hipótesis podría resultar básica en sí misma: los personajes líricos responderán a las conductas que histórica y socialmente han sido aceptadas sobre lo que *es* ser "hombre" y lo que *es* ser "mujer". Sin embargo, eso en sí mismo acarrea algunas complejidades. Para comenzar, sería una generalización crasa afirmar que todos los compositores, por el hecho de ser "hombres", escriban desde una misma óptica o bajo una misma perspectiva de vida. Por otro lado, si así lo hicieran, redundaría en el mismo problema al afirmar que todos visibilizan experiencias masculinas y femeninas similares pues el supuesto mismo de esta tesis, como se afirmó en la introducción, es que el género es performativo y que cada individuo añade su perspectiva en el discurso social. Por lo mismo, es posible que queden representadas dentro de estas composiciones las maneras inconscientes en las que cada individuo

[4] En *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano* (Colección NOEMA, 1980).

manifiesta su género o se relaciona con las demás personas y que, a su vez, son variaciones de los modelos normativos.

Estas complejidades son posibles. Según Iris Zavala, el bolero es “evidencia de una relación de poder y seducción” desplegada en un “torneo cuyo blanco es la mujer” (11-12). Si bien Zavala señala que “el que escribe boleros pone especial cuidado caligráfico en los ideogramas femenino y masculino” (28) también anota, de manera reiterada, que “el texto del bolero es obra abierta, ambigua andrógina, que se transforma de acuerdo a las innovaciones de los cantantes y al género sexual de los intérpretes" (33). Si bien Zavala establece que “lo que se reconocerá en el bolero es la victoria de la entonación expresiva sobre el discurso, acartonado en su espacio liso"(66) o, en otras palabras, el poder interpretativo y los significados que esta construye, sostengo la importancia que también tiene el texto tal cual fue pensado por su compositor. Como se ha mencionado anteriormente, la finalidad es tomar en consideración el carácter creativo del compositor para ver qué imaginarios románticos creó y luego utilizarlos como punto de partida para hilar las resignificaciones de esos mismos imaginarios que hicieron las intérpretes.[5]

[5] Una de las mayores dificultades de las investigaciones centradas en la música popular es encontrar las letras originales de las canciones pues “a veces incluso los cancioneros se reproducen de acuerdo a las innovaciones o alteraciones de los cantantes” (Zavala 69). Por tanto, para subsanar ese asunto se identificaron diferentes interpretaciones de las canciones con la intención de revisar si los marcadores de género habían sido modificados por las intérpretes. De ese modo, todas aquellas letras sin marcadores de género evidentes se trabajaron desde la óptica masculina con la que se identificaba el compositor. No obstante, también se identificaron todas aquellas que fueron creadas desde la óptica femenina pues ellas nos permiten ver cómo estos compositores asumían la voz lírica femenina en sus canciones. Al final lo común es ver cómo la mayoría de los compositores bajo estudio circunscriben –desde la voz lírica femenina o masculina– el romance y el amor a relaciones heterosexuales en donde el control está en manos del sujeto masculino.

Este panorama permite un acercamiento a las relaciones de género dentro las canciones –según planteadas por los compositores– como relaciones de poder entre sujetos identificados como "hombres" o "mujeres". En palabras de Zavala, en el bolero se mide "quién es el más poderoso de los dos […] ¿qué revela en realidad sobre las relaciones sexuales?" (70), más yo le añadiría que en estas composiciones es pertinente identificar de qué manera esas relaciones de poder van entretejiendo los imaginarios que se construyen del género en una sociedad androcéntrica y qué diversas variaciones de este lograron ser representadas en las canciones que estudio. Para lograrlo se tomarán en consideración dos perspectivas muy particulares sobre lo que ocurre con el cuerpo de la "mujer" o con la "mujer", como representación, dentro de las canciones de la música popular: las de Iris Zavala y Frances Aparicio. Aparicio afirma que el género musical llamado "salsa" sigue la tradición de la guaracha en la música afrocaribeña "with its popular diction, masculine and phallocentric perspectives, and a burlesque, parodic tone articulated from marginalized positions" (155). Es decir, la visión que se presenta de los sujetos femeninos es pensada y delimitada, si bien desde los márgenes, a partir de una visión falocéntrica. Este postulado, sin dudas, lo podemos extrapolar a las canciones bajo estudio indistintamente de su género musical. Además, Aparicio señala que "by establishing analogical values between real life experiences and the world of myths, stereotypes establish associations that may entail either 'negative images' or 'positive idealizations'. It is at these two poles, indeed, that women are positioned and represented within Hispanic culture" (155). Este detalle también es mencionado por Zavala cuando traza la visión negativa que han desarrollado sobre los sujetos femeninos al señalar que:

> los primeros temas eróticos medievales hacen su aparición, y los rasgos negativos sobre la mujer dominan por entonces el discurso: la mujer es mala, lúbrica como

víbora, resbaladiza, curiosa, indiscreta, zafia… la regla es primero precisa: dominarla con palabras y discursos anti-foemina(sic) y misóginos. (13)

En las líricas de los compositores trabajados en esta tesis se confirma esa visión polarizada de las representaciones de lo femenino. De manera generalizada, dentro de sus composiciones, las mujeres girarán entre los extremos de la benevolencia o la maldad. Como norma, los polos a los que según ellos pertenezca variarán de acuerdo a la capacidad de agencia de los sujetos líricos femeninos y cuánto sus decisiones incomoden al sujeto lírico masculino. En palabras de Simone de Beauvoir "[...] nada hay más arrogante, agresivo o desdeñoso que un hombre inquieto por su virilidad" (8) por lo que el modo en que se configura la representación femenina dependerá de la relación que decide (o no) tener con el sujeto lírico masculino. La norma será presentarlas como sujetos pasivos ante las voces líricas masculinas que sí son sujetos activos. Cuando ellas no siguen los paradigmas que ellos les establecen, serán traicioneras, controladoras, desafiantes, engañosas, villanas, ingratas y responsables de sus desdichas. Cuando actúan de acuerdo a lo que ellos esperan, serán objeto de devoción, quienes los cuidan a ellos y al hogar. Del mismo modo, cuando están en el plano de la conquista, estas serán objetos del deseo erótico, cuerpos para ser poseídos. El sujeto masculino, a su vez, será proveedor, fiel amante, pobre víctima de las traiciones de ella, caballero dispuesto a luchar contra el destino para poder estar junto a su amada o macho viril que reconoce justo en su virilidad la capacidad de constituirse como sujeto masculino digno de ser emulado por los demás. También veremos que la voz del sujeto masculino presenta una ingenuidad sospechosa que nace del despecho y sirve como herramienta para enjuiciar a la mujer. No obstante, habrá variaciones discursivas en las que el sujeto masculino se presente como un "hombre" que dentro del juego de poder que surge a partir de la relación amorosa se posicione de manera subordinada ante ella o que no vea en la confrontación

una vía para relacionarse con los demás. Del mismo modo habrá variaciones discursivas en las que la representación del sujeto femenino nos permita ver a un ser capaz de producir bondad más allá de su relación con el sujeto masculino o las representaciones de esta como un sujeto complejo, multidimensional con capacidad de raciocinio y agencia.

Rafael Hernández y sus mujeres: entre Lilith y María

Rafael Hernández Marín (1892-1965), figura clave para la producción de la música popular puertorriqueña, es uno de los compositores más estudiados. En su vasta producción musical se destacan las letras vertidas a la patria y al amor. No obstante, para los propósitos de este capítulo, el enfoque se mantendrá en las canciones que nos permitan formar un *corpus* de las relaciones "hombre"- "mujer" presentes dentro de sus canciones. La intención inicial era detenernos solo en aquellas canciones que fueron interpretadas por Myrta Silva, no obstante, en el proceso de adentrarnos en sus letras resultó preciso ampliar el contenido para auscultar de manera panorámica cómo Hernández conjugaba las relaciones amorosas y, a su vez, creaba imaginarios sobre lo que eran la "mujer" y el "hombre". De hecho, antes de continuar es preciso recordar nuevamente que esta tesis parte de la visión del género como performativo y que más que encasillar a los seres humanos en categorías como "hombre" o "mujer" reconoce la existencia de características femeninas y masculinas[6] que les han sido impuestas a los sujetos en su sexualización "hombre" o "mujer". Esta aclaración resulta pertinente pues nos permitirá analizar las letras desde el reconocimiento de que existen maneras otras de vivir la experiencia femenina o masculina.

[6] Leer *Female Masculinity* (1998) de J. Halberstam para información detallada sobre lo que implica la 'masculinidad' o 'feminidad' en cuerpos sexuados como "mujeres".

De regreso a Rafael Hernández, en su acercamiento lírico a las relaciones amorosas heteronormativas prima el derroche de sentimientos desde los opuestos: el idilio o el desamor. En cuanto a las representaciones de los géneros, los "hombres" que aparecen en las letras de Hernández resumen complejidades de su momento. Es común ver en sus letras la figura del "hombre" moderno que, ante los cambios sociopolíticos, siente la presión de proveer alimento y hogar a su familia en tiempos en que el supuesto progreso no parecería llegar a la gente que trabaja para producirlo. Si bien el enfoque de esas canciones suele ser el amor patrio y las frustraciones ante las circunstancias de vida, el asunto amoroso sigue estando presente[7]. Por otro lado, hay composiciones en donde el sujeto masculino es tierno, está abierto a mostrar sus sentimientos de manera tal que todo lo que cree ser y sentir quede al descubierto. Sin embargo, en esas mismas canciones hay detalles que nos obligan a pausar para comenzar a analizarlas desde la sospecha. Finalmente, sobre todo en las guarachas, el sujeto masculino navega entre los extremos de la ingenuidad y de la malicia, sin embargo, el propósito final siempre será el mismo: la conquista. Esas representaciones de lo masculino serán centrales pues es a partir de ellas que se configuran las de las "mujeres". Por lo tanto, cuando se nos presenta al "hombre" despechado este será tierno y amoroso mientras que la "mujer" será controladora o engañosa. Por otro lado, cuando se presenta al "hombre" proveedor, le espera siempre en su hogar su fiel esposa, su familia. Otro detalle distinto ocurre cuando Hernández adopta la voz del sujeto lírico femenino. Esto, en su generalidad, sucede en las guarachas. En ellas la voz lírica femenina es coqueta, manipuladora y controladora. Cuando nos acercamos a las letras de Rafael Hernández percibimos cómo el imaginario de la "mujer" varía entre polos extremos: será villana, ingrata, objeto de deseo erótico o de devoción, "mujer" cuyo rol será hacerse cargo del "hombre", sus

[7] Véase "Lamento borincano".

sentimientos y del hogar. Los extremos en los que ésta navegará son los de la sumisión o los de la subversión casi irracional. En otras palabras, bien se podría pensar que los sujetos líricos femeninos en las canciones de Hernández son "mujeres" que representan el modelo de María como inmaculada o el de Lilith como perversa.

Cuando Hernández escribe asumiendo la perspectiva de una voz lírica femenina[8] construye el imaginario de la "mujer" como sujeto activo que ve en las relaciones heteronormativas negociaciones de poder. En estas, ella está en control de su cuerpo –casada, soltera o con novios– pero siempre en negociación con un otro masculino. Ya sea la "mujer" casada, la que tiene tres novios o la soltera que vende "bombones", todas hacen referencia al juego erótico-sexual como herramienta de poder sobre el "hombre" y a eso se limita su capacidad de agencia. Las voces líricas femeninas se reconocen en control dentro de esas relaciones a partir de los espacios erótico-sexuales. Tres de las canciones más reconocidas en donde Hernández adopta la voz del hablante lírico femenino narran historias de "mujeres" que llevan el control de las relaciones que están gestando. "Nada", por ejemplo, presenta a una "mujer" que dice estar casada pero deseosa de divorciarse. Ya cansada de que los demás determinen su paso por el mundo, sentencia que no quiere que le "digan/hablen/miren/toquen/digan/ inviten a cantar"[9]. Por otro lado, en "Mis tres novios" se nos presenta a una "mujer" que parecería ser cándida hasta que identificamos que tiene tres novios

[8] "Nada", "Mis tres novios", "La bombonera"

[9] Es importante señalar que tal como menciona Zavala las canciones se readaptan dependiendo de diversas variables. En esta ocasión, se está trabajando la letra tal cual la interpretó Myrta Silva para el especial de Banco Popular de Puerto Rico en el 1965. No obstante, en el 1994, el Banco Popular de Puerto Rico dedicó otro especial a Rafael Hernández llamado *Romance del Cumbanchero* y en esa ocasión la canción fue interpretada por Olga Tañón y la letra se modificó, las veces en que Silva hacía referencia al matrimonio, la interpretación de Tañón cambiaba la letra a asuntos de dirección de la orquesta con la que tocaba.

que responden a ella según sus peticiones. Finalmente "La bombonera" vuelve a presentar a una "mujer" que a simple vista se presenta como una muchacha ingenua que vende "bombones" a los señores pero que al final de la canción se apropia del pregón y deja establecido que es ella quien pone las condiciones de cómo, a quién y a cuánto vende el "bombón". Esta es la "mujer", también fantasía masculina, que parece 'virgen' o María, pero es 'hetaira' o Lilith. Así pues, hay versos en los que el juego con el doble sentido se manifiesta para hacer referencia a la relación sexual y el sujeto femenino menciona versos como: "y conmigo, de aquello, nada"[10] para mostrar su insatisfacción y, por tanto, el modo de negociar con el "hombre". Del mismo modo, se presenta al sexo como la herramienta utilizada para mantener a los diversos novios bajo su control: "con mi vacilón los tengo amarra'os", "de amores llevo tres años y no he tenido disgusto y conmigo están a gusto pues con esto los engaño […] los tengo locos con este canta'o […] te toco el clarinete, la trompeta, el saxofón […] me pongo boca arriba, boca abajo, de ladito…"[11]. El cuerpo de la "mujer" y su sexualidad se convierten en tretas para ir delimitando cómo serán las relaciones. Esto queda del todo claro en "La bombonera", canción cantada desde la perspectiva de la vendedora en la que la voz lírica femenina afirma que "usted [está] loquito por mi bombón" y el reconocerlo le permite saber cómo relacionarse con ellos según la persona que se presente: "[los viejitos] no tienen dientes para mascar […] yo les tengo un bomboncito de crema especial, [los pollitos] no saben chuparse un bombón […] yo tengo mi bombonera a su disposición"[12]. No obstante, estas dos últimas figuras femeninas, a diferencia de la que aparece en "Nada" no son directas en ese reconocimiento de su 'poder' dentro de la negociación en las relaciones. La diferencia de esta representación femenina radica en el hecho de que "Nada" fue

[10] "Nada"
[11] "Mis tres novios"
[12] "La bombonera"

una canción dedicada a Myrta Silva por lo que se podría pensar que responde a su personalidad o imagen artística[13]. Por lo tanto, Rafael Hernández, bajo la voz lírica femenina más allá de Myrta Silva, construye sujetos líricos femeninos que se disfrazan bajo un velo de ingenuidad que les hace creer a los "hombres" que son ellos los que tienen el control, aunque al final veamos que no. Vale la pena rescatar las palabras de Golrokh Eetessam cuando señala que:

> todos los relatos populares presentan a Lilith como paradigma de lujuria, un ser que adapta forma humana para poder establecer relaciones carnales con los hombres. Su figura es, como recogen numerosos textos, seductora y opulenta, puesto que encarna en sus curvas la fantasía erótica del hombre que cae en sus redes. (175)

En otras palabras, la voz lírica femenina que Hernández adopta es una especie de Lilith que se toma el tiempo de conocer a sus víctimas para lanzar la carnada específica que los atrapará. Es decir, es el "self-eroticizing" que Aparicio menciona como "strategies of reappropriations that symbolically allow women to be in control of their own bodies" (52) pero enunciado desde la voz lírica femenina de un compositor masculino. No obstante, si bien la coquetería en estas "mujeres" y el control de sus cuerpos podría parecer un cambio de paradigma en la representación femenina, cuando Hernández escribe bajo la voz femenina, lo hace perpetuando el estereotipo de Lilith, la "mujer" que a través de la lujuria y la sensualidad controla a los "hombres": nada nuevo. Curiosamente, cuando es Rafael Hernández quien adopta la voz femenina, el "hombre" o los "hombres" engañados por estas "mujeres" carecen de

[13] Mamery, Gilbert. *La discoteca del recuerdo*. Banco Popular de Puerto Rico. ___. p99. https://issuu.com/archivepr/docs/la_discoteca_del_recuerdo_gilbert_mamery

caracterización, a duras penas pueden reconocerse como seres individuales pues son solo eso: "hombres" engañados.

En las letras de Rafael Hernández, bajo la voz lírica masculina, las relaciones heteronormativas en la etapa del despecho están plagadas de contradicciones. Este detalle resulta importante porque hace del hablante lírico uno no fiable. En el intento de encarar al sujeto femenino, el sujeto masculino entra en contradicciones que provocan la duda de quien le escucha. De ese modo, en canciones como la guaracha "Tú siempre detrás de mí" se presenta a una "mujer" que –según el sujeto lírico masculino– continuamente persigue a su pareja hasta el punto de hacer que él enuncie: "Ya yo no sé qué hacer/ por donde quiera voy/ tal parece que escucho/ '¡aquí estoy!'". La canción entera muestra en primera instancia a un "hombre" cansado de que su pareja le persiga y ella, a su vez, es presentada la que se "desvive" por él. La contradicción ocurre cuando es el mismo sujeto lírico masculino quien acepta que ella "quiere que todo se acabe". Entonces tenemos, en una misma canción, a un sujeto lírico masculino que menciona que ella siempre lo persigue aunque, a su vez, deja igualmente establecido que lo quiere dejar.

La voz del sujeto masculino que enuncia no es fiable porque habla desde el despecho: desde las contradicciones sentimentales. Como un segmento fílmico, lo que vemos en las canciones son cuadros enfocados en un momento específico y ese instante definirá ante el público la voz del sujeto lírico masculino y la descripción que este haga de la "mujer". Es usual que en el instante justo después de la ruptura el sujeto masculino de las canciones de Hernández se presente como un "hombre" tierno, en conexión con la naturaleza, cuya fragilidad queda a flor de piel. Boleros como "Lo siento por ti", "Muchos besos" e "Inconsolable" nos presentan al sujeto lírico masculino que "llora", "sufre" o padece la ausencia de quien en su momento fue la

amada. Es el "hombre" que se asume víctima frente a las circunstancias de su vida. Así bien, es el que afirma que "yo no sé por qué la quiero/ yo no sé por qué será/ tanto sufrir/ tanto llorar"[14] , "tus besos me hacen daño […] tus lágrimas me infunden/ temor y espanto"[15] o "no creas mujer que voy a llorar/ […]/ yo no sé llorar, lo siento por ti", pero afirma que "tendrás el horrible pesar/ de haberme roto el corazón/ en mil pedazos/ destrozando sin piedad mi vida"[16]. Frente a este "hombre" inconsolable, de corazón roto y que se aleja de los besos traicioneros, se presenta a la "mujer" perversa, "ingrata", que juega con sus sentimientos. A partir de la ruptura, el sujeto femenino es descrito como aquella que "se ha de burlar de[l] cariño profundo", quien da "besos, muchos besos/ fríos, traicioneros" y quien le trata con "desdén". No obstante, es preciso mencionar que este sujeto femenino malvado y manipulador es un imaginario creado por la voz del sujeto masculino que lo nombra desde el despecho, desde el ego herido y traicionado.

En un cambio dentro del paradigma temático sobre cómo se ve la relación amorosa, hay ocasiones en las que todo marcha bien: flores en pleno esplendor, la primavera. En estas letras el sujeto lírico es el "hombre" proveedor –quien con suerte o sin ella– hace del sustento del hogar su razón para trabajar. De ese modo, se nos presenta al "jibarito" que "sale loco de contento/ con su cargamento/ para la ciudad" con la ilusión de "remediar la situación/ del hogar"[17] o al que logra finalmente decirle al sujeto femenino "yo tengo ya la casita/ que tanto te prometí/ llena de margaritas/ para ti / para mí"[18]. Ambos son descritos como sujetos masculinos proveedores en cuyos hogares les esperan sus respectivas parejas –con hijos o con la ilusión de tenerlos– para

[14] "Inconsolable"
[15] "Muchos besos"
[16] "Lo siento por ti"
[17] "Lamento borincano"
[18] "Ahora seremos felices"

intentar ser “felices”. Al contrario de las canciones anteriores, en estas, el sujeto femenino se convierte en María Inmaculada: comprensiva, a la espera del sujeto masculino en el hogar.

Esta “mujer” también está presente en las composiciones en las cuales el sujeto lírico masculino afirma sentir devoción por ella. El sujeto femenino, como María –abnegada–, es descrita de ese modo cuando el sujeto lírico masculino la sabe entregada a su amor. En “Celos malditos celos”, ese sujeto lírico que sufre a causa de celos supuestamente infundados; es descrito como “amorcito lindo”, “mi adoración”, “dulce amor”, “amor de mi alma”. Este otro modelo de “mujer” es a la que se le muestra devoción y “amor ciego” siempre y cuando haya la certeza de que estará ahí, en la espera. Para él será suficiente solo verla pues menciona “yo te prometo no mirar tus ojos ni besar tu boca”, “tú le darás consuelo a este amor/ tan ciego como lo es mi amor”[19]. Este sujeto lírico masculino que le pide que “no llore”, le acepta que “vivo con la pena de amarte ciegamente/ con loco frenesí/ Yo sé que tú me quieres, que todo lo que tienes/ me pertenece a mí”[20]. Es justo en esa apropiación del sujeto femenino, en la certeza de que ella estará allí para él y que no le dejará, cuando por fin es descrita con adjetivos que parecerían convertirla en un ente capaz de emanar bondad. No obstante, tal y como se mencionó, esto siempre estará mediado por la voz del sujeto lírico masculino que la enuncie y los requisitos que le imponga. Es decir “en cuanto al objeto ‘representado’ por el discurso del poder, la iconografía de la mujer distingu[irá] siempre entre la señora/la ramera, la noviecita/la mujer perdida, entre tantas oposiciones” (Zavala 62).

En las canciones de Rafael Hernández imperan las oposiciones binarias: el coqueteo o el desengaño, el amor o el desamor. Las relaciones amorosas, cuando son fructíferas cuentan con

[19] “Amor ciego”
[20] “Corazón no llores”

“hombres” proveedores y tiernos que desean desvivirse por su amada –que los espera en el hogar– o con quien aún no pueden compartir porque el destino así lo impide, pero de quien tienen la certeza, estará allí esperando por ellos para cuidarles. Estas son el arquetipo de María según la tradición cristiana, a la espera leal y sin cuestionamientos de lo que deba suceder. Un problema que podría afectar la relación amorosa, según estas canciones, lo es la traición del sujeto femenino. Esta traición usualmente radica en el abandono del sujeto lírico masculino que cuenta lo sucedido o expresa su pesar. Dentro de esa dinámica, el “hombre” siempre tierno y frágil es víctima de la “mujer”, a su vez fría, calculadora y traicionera: Lilith. Así también, cuando están en pleno proceso de coqueteo –que, además, son voces líricas femeninas que Hernández adopta al escribir– suelen ser los sujetos femeninos quienes, revestido de cierta ingenuidad, tienen el control de los sujetos masculinos a partir del erotismo y el goce sexual. De ese modo, la “mujer” que coquetea o que abandona al “hombre” es Lilith, la perversa que juega con los “hombres” para herirlos y luego irse: la que predomina en sus letras.

Por otro lado, es interesante notar cómo la figura masculina en las letras de Rafael Hernández no se problematiza. Cuando se presenta en las guarachas en las que Hernández adopta la voz lírica femenina a duras penas puede identificarse quién o cómo puede ser ese “hombre”: como mencioné es solo eso, un “hombre” engañado sin mayores detalles. En el caso de las canciones en las que se presenta al “hombre” proveedor, este es leal, consciente de su contexto histórico social y por ende sale a buscar lo necesario para que su familia esté bien. Finalmente, aun el “hombre” despechado -de cuya voz dudamos- es presentado como una víctima de la situación, un “hombre” tierno y entregado a su oficio amatorio pero que ha sido abandonado por su amada. El hecho de que la figura del “hombre” sea siempre lineal deja establecido que los juicios solo se están haciendo sobre la figura femenina. Él siempre es bueno, ella, si bien a veces

puede ser María, con grandes posibilidades terminará tomando en control de la situación, lo que a su vez la colocará en el terreno de Lilith.

Vine, vi y, ¿vencí?: el "hombre" actuante en las letras de Pedro Flores

Pedro Flores (1894–1979), prolífico compositor de música popular, es descrito en el especial del Banco Popular de Puerto Rico *Al compás de un sentimiento* (1994) como aquel que le enseñó a generaciones de puertorriqueños "lo que es amor de verdad". En la década de los 1930 Flores se convirtió en un compositor destacado dentro y fuera de Puerto Rico. Si bien sus composiciones no se limitaban al asunto amatorio, este es recordado por el derroche de sentimiento en sus canciones. Por tanto, merece la pena acercarnos a lo que, según sus canciones, es el amor y el modo en que se relacionan "hombres" y "mujeres" a partir del intercambio romántico.

En sus canciones, el amor se presenta como una ilusión, a veces esperanza inútil, que en la mayoría de las veces es el resultado del juego de poder entre sujetos femeninos y masculinos que pretenden significar la relación amorosa a partir del sentido de pertenencia y posesión del otro. Así pues, el sujeto femenino es percibido como objeto de deseo y propiedad en las relaciones heteronormativas en las que el sujeto masculino posa su mirada sobre ella. En esos casos, la aparición de ésta se limitará a su cuerpo y sus atributos físicos. No obstante, de esta rechazarle, se le juzga pues, "self- sacrifice or martyrdom is the standard way for a woman to achieve the renown among men; self- assertion earns a woman an evil reputation" (Pomeroy 109). El sujeto masculino, a su vez, construye su masculinidad en la medida en que utiliza las palabras para acercarse al sujeto deseado: mientras da muestras de su 'hombría' a través de la afirmación de su potencia sexual, capacidad de conquista y carácter guerrero para defender la

‘honra’ del sujeto femenino que le acompaña o asume ‘suyo’. Por otro lado, también se presenta al sujeto masculino que sufre y se acongoja por causa del amor. Sin embargo, vemos en otra variedad de canciones de Flores que la voz lírica masculina constantemente debe pedir perdón por su conducta y de cuya palabra, no es sorpresa, el sujeto femenino no se fía.

El amor “pan de la vida/ copa divina” ese “algo sin nombre” es lo que según las canciones de Pedro Flores “obsesiona a un hombre por una mujer”[21]. Las relaciones que representa en sus canciones son relaciones heteronormativas en donde el “hombre” es quien, en todo momento, corteja a la “mujer”. El ‘amor’, está usualmente enmarcado en relaciones basadas en el sentido de pertenencia y propiedad del sujeto femenino. Esto abre la puerta a verlo como una competencia en la que se gesta un forcejeo que demanda del “hombre” llevar el ritmo que ha de seguir el cortejo y que cuando no ocurre de ese modo, termina siendo representado como una “esperanza inútil”. El poder consumar ese amor es lo que posibilita, en las canciones de Pedro Flores, que el hombre obsesionado, vaya contra el “alto cielo”, “el mar profundo”, y “la[s] barrera[s] del mundo”[22.] No obstante, ese acto de consumar el amor, se traduce en un sentido de autoridad sobre el cuerpo del sujeto femenino. De ese modo, ese “frenesí” del cual “el mundo es testigo” está mediado y potenciado por el deseo de que ella “sea” según la voz lírica masculina, “para mí”[23]. Es ese deseo de poseer al onjeto amado, no solo de manera erótica sino como propiedad, lo que se describe como amor. Así pues, cuando se ama, cuando se tiene la certeza de que se puede poseer a ese sujeto femenino se verá “color de rosa los colores/ habrá miel en todos los sabores/ y amor en todo lo que es amor” será “milagro de vida”[24]. Ese proceso de ilusionarse

[21] “Obsesión”
[22] Ibid.
[23] Ibid.
[24] “Amor”

e ir en búsqueda de la conquista es lo que las canciones de Pedro Flores definen como amor. No sorprende entonces que estas canciones exalten sentimientos como los celos y afirmen que "sí, tengo celos de ti", "yo tengo celos de ti porque te quiero"[25]. Del mismo modo, si la relación no se consuma, se afirma entonces que no fue amor pues "nunca fuiste mía ni yo para ti"[26] y se le pide al sujeto femenino que "no me persigas, si ya no me quieres" para que él pueda controlar sus "anhelos" y "celos"[27]. En esta relación, el sujeto lírico masculino que siempre define el amor, lo reconoce como un juego en el que bien podría perder: "no más que en la apuesta / yo puse y perdí"[28] pero en donde también podría ganar si ella permanece o regresa a él como "un viejo amor [que] aunque se haya ido puede volver"[29].

Las canciones de Pedro Flores presentan al sujeto femenino desde dos ópticas que la posicionan como objeto: o es digna de devoción cuasi religiosa o es el objeto del deseo a la espera, mayormente pasiva, de ser poseído por el sujeto masculino deseante. De primera instancia al sujeto femenino se le suele hacer referencia por sus atributos físicos, de ese modo, el sujeto lírico masculino, al nombrarla lo hace partiendo de ellos y afirma que "qué buena está, ese es el pollo sensacional de la temporada"[30] o que tiene "todas las cosas/ que Dios hizo lindas/ en una mujer" para luego proceder a enumerarlas: "el pelo, los ojos, la boca/ y ese cuerpecito de pura Raquel"[31]. Lo que se destacará en el sujeto femenino será su físico, su figura, siempre como objeto del deseo y goce acorde con modelos de belleza occidentales. En estas canciones de Pedro

[25] Ibid.
[26] "Amor perdido"
[27] "No me persigas"
[28] "Amor perdido"
[29] "El carbón"
[30] "A la reina"
[31] "Querube / Linda mujer"

Flores sucede con la "mujer" lo mismo que ocurre en las tomas de cine que Laura Mulvey analiza en "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Es decir

> Woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning (834).

El sujeto femenino en estas canciones está pensado para satisfacer las fantasías masculinas. La voz lírica masculina se concentrará en dejar establecido que la "mujer" en las canciones es objeto para poseer y no sujeto actuante. No en vano este reafirmará, que "botaron la pelota tu papá y tu mamá/ por lo linda que te han hecho *para mí*"[32].

Ese enfocarse en el cuerpo femenino como objeto de deseo hace que la mirada que se le ofrezca a esta parta de lo que provoca en él. El sujeto femenino en estas canciones no cuenta por sí mismo, desde su individualidad, sino que se presenta a través de la mirada deseante que fantasea con ella. En "Querube/ Linda mujer" luego de señalar que de todas es la más bella, termina afirmando que "cuando te miro bailando/ tan joven y hermosa con ese vaivén./ Me incitas, me inquietas, me alocas./ Me hierves la sangre y me prendo también". Si bien este sujeto femenino se limita a bailar, es en la mirada del sujeto lírico masculino donde se le fantasea su única agencia: inquietarlo, alocarlo, incitarlo. Ella puede ser sujeto actuante en la medida en que esa agencia se limite a los deseos y fantasías de él. Así también, como se percibe en "Bailando una noche", el sujeto lírico masculino señala que "yo me enamoré/ de tu lindo cuerpo y de ti mujer/ con los movimientos yo me ilusioné/ y soñé contigo y con tu lindo querer". La razón del

[32] "Botaron la pelota". Énfasis propio.

enamoramiento se entrecruza con la del deseo: enamorarse, desear e ilusionarse parecerían ser lo mismo. En estas canciones el sujeto femenino se limita a ser representado a través de la mirada masculina que le describe desde el fetiche de sus deseos.

No sorprenden versos en los que el sujeto lírico masculino le confiese al sujeto lírico femenino, como objeto de complemento indirecto, que "desde que te vi/ te quiero tanto" o coquetee diciendo que "un ángel se ha escapado sin querer"[33] y "se viste de mujer/ me parece que estoy mirando a un ángel, el ángel de mi querer./ Pero yo no soy, más que un infeliz/ que no puedo más, que decirte así:/ Dios te guarde, criatura irresistible, Dios te bendiga mujer"[34]. Curiosamente, ninguna de estas canciones le habla a un sujeto femenino que tenga una relación con el hablante lírico masculino. Las composiciones hacen referencia a los deseos de este y el imaginario de relación que construye en su mente sin que ese deseo esté consumado: ellas son siempre "mujeres" a las que desea, pero en realidad, no están en una relación con él. En las canciones de Flores se ve la dinámica que Zavala señala en el bolero como espacio para la "fascinación de la seducción y el deseo que asume este desplazamiento de confesiones y secretos y demandadas al dominio de lo imaginado, efímero, en cualquier caso, pero asombroso en las fluctuaciones de ilusión, representación y realidad" (88). Lo más cercano que la voz lírica está de estos sujetos femeninos es en un "sueño feliz" en el que según canta: "era que eras novia mía y que yo te sentía/ nerviosa entre mis brazos suspirar/ Era que todo fue un sueño/ pero logré mi empeño porque te pude besar"[35]. El amor y las pasiones, en los boleros de Pedro Flores se gestan en el plano de lo onírico, lo platónico, lo intangible: el deseo de poseer.

---

[33] "Olga"
[34] "Irresistible"
[35] "Bajo un palmar"

Sus palabras son el intento de conquista, el primer acercamiento que pretende enamorar al objeto de su deseo. Esto en sí mismo, como se discutió con las letras de Rafael Hernández, pone en duda la posible honestidad de las palabras del hablante lírico pues se presume que estas tienen un motivo ulterior. Dudar de sus palabras e intenciones sería lo propicio ya que la intención de este, como ha quedado establecido hasta el momento, es el goce de poseer eróticamente el cuerpo femenino aunque no lo señala de manera directa. Esto se constata en "Tesoro de amor" cuando luego de halagar al objeto del deseo diciéndole "hermosa como una Venus y linda como una rosa/ tus ojos cual dos luceros/ eres la mujer más hermosa" afirma que "besarte con afán es mi delirio". Así también en "Parece mentira" señala que le dirá la verdad para "que no [se] las eche" y afirma que se enamoró de su cuerpo y que fue solo "por [s]u cuerpo hermoso" que dijo que "sería [su] esposo en menos de un mes". Esta razón, el deseo de poseer, deja el sabor de ironía tras las promesas y reafirmaciones de amor que hace dentro de las propias canciones. Por otro lado, cuando el acto de conquista ha sido consumado y la voz lírica consigue su propósito de enamorar al sujeto femenino, la relación se presenta como una en conflicto. Ese conflicto lo inflige la duda. Según el hablante lírico, el sujeto femenino en estas composiciones suele dudar del sujeto masculino. Por otra parte, el sujeto lírico masculino está constantemente pidiendo disculpas. Por eso las voces líricas masculinas suelen repetir versos como: "jamás te volveré a ofender/ te volveré a mentir"[36], "todo lo que ansío/ es que el corazón mío/ tenga tu perdón"[37], "*aunque tú lo dudes*[38] oye bien / en el fondo de mi corazón/ sitio hay para una mujer/ y tú, tú serás la única"[39]. Ante la duda y la constante necesidad de disculparse por errores que

[36] "Allí"
[37] "Perdón"
[38] Énfasis propio.
[39] "Esa eres tú"

comete, la voz lírica masculina encuentra en la palabra la herramienta para mantener vigente su estrategia de conquista, negociación y poder.

Del mismo modo, el sujeto masculino demuestra su hombría a partir del imaginario del héroe que debe cuidar la honra de esta y luchar contra todo pronóstico. Así en "Obsesión" asegura que "por alto que esté el cielo en el mundo/ por hondo que sea el mar profundo/ no habrá una barrera en el mundo/ que este amor profundo/ no rompa por ti" y que "el mundo es testigo/ de mi frenesí/ por más que se oponga el destino/ serás para mí". Del mismo modo, en "Eres tú" el sujeto lírico menciona que: "yo te quiero tanto dulce bien/ que por ti no temo ni al temor". La representación del sujeto masculino que se hace en las canciones de Pedro Flores favorece al "hombre" que se precia de su valentía. Por el contrario, si el sujeto masculino no demuestra esa heroicidad, se le enjuicia como sucede en la guaracha "La mujer de Juan". En esta se presenta a la "mujer de Juan", "la chica más linda que hay en el solar" y a quien, por linda, "todos la miran, todos la velan". Sin embargo, ella no consiente esa situación y es presentada como el sujeto femenino que busca en el sujeto masculino la protección. Ella le pide a Juan que la defienda utilizando como recurso la manipulación: "Si tú eres machito que vas para la guerra/ debes demostrarles que tienes valor". No obstante, este termina siendo agredido por los demás y ella, molesta con él, le dice "eche pa'lante cobarde". Como cualquier producto de sus tiempos, la hombría, en las canciones de Flores, también se construye a través de la capacidad de pelea o valentía que tienen los sujetos masculinos y –al mismo tiempo– por su capacidad o potencia sexual. El hablante lírico afirmará su hombría a partir de versos guaracheros como "yo me he comido ya siete/ soy el toro campeón/ si no te conviene vete"[40]. O como en la guaracha "¡Ay, qué bueno!" la cual gira en torno al hablante lírico y su capacidad sexual que – según él – hace

[40] "No juegues con candela"

que su recién esposa solo hable para decir, en plena noche de bodas, "¡ay, qué bueno!". Es la virilidad de la voz lírica masculina, y su capacidad sexual, lo que lo define. Por tanto, cuando no cumple con las exigencias sociales, se convierte en objeto de burla como en la guaracha que habla del "novio de Catalina" quién se casó con "la dama más graciosa del solar" y según dice el sujeto lírico, "se casó ayer Catalina/ Y por lo que he visto yo/ amaneció tan tranquila/ como si nada pasó/ La gente bochinchera hoy dicen de vacilón/ que el novio es quien tiene ojeras/ y no sale ni al balcón". La experiencia sexual se asumía como un hecho en él, mas no se esperaba de ella la capacidad para producir o exigir disfrute por lo que el tema de burla gira en torno al desgaste de él frente a la tranquilidad de ella. La guaracha se convierte entonces en el espacio en donde se enjuicia al "hombre" que no cumple ni con las actitudes ni aptitudes de violencia, confrontación y sexualidad exigidas en una sociedad patriarcal.

Por otro lado, cuando se trata de que sea el sujeto lírico masculino quien hable de sí mismo en esas relaciones amorosas en la fase de ilusión –que usualmente parecen estar solo en su mente–, este se describe como "triste y solo"[41], "muy bueno"[42], "tan bueno"[43]. Es quien cifra esperanzas en el amor de ella y luego pide "Oh Virgen de la Altagracia/ haz que se acuerde/ algún día de mí"[44]. Es la voz lírica masculina que se lamenta del siguiente modo: "por más que quiero no te puedo olvidar/ porque mi vida supiste envenenar/ con un cariño que no ha dejado en ti/ la misma herida de sangre en mí" así que afirma "solo he de llorar esta amargura/ yo solo he de pagar esta condena"[45]. Además, expresa que "tus hechizos me tienen loco"[46] y por tanto

[41] "Blanca Estrella"
[42] "Entre mar y cielo"
[43] "Orgullosa"
[44] "Linda"
[45] "Congoja"
[46] "Y que tú lo sabes"

termina “vencido” y sufriendo “porque no me quieren”[47]. Parecería entonces el sujeto masculino sensible que llora y sufre por amor, pero realmente es el que al verse olvidado o rechazado utiliza su sufrimiento como herramienta para enjuiciar al sujeto femenino.

Para evitar ese juicio, esta, por su parte, debe cumplir con ciertos atributos pues debe ser: “gentil y bella, sencilla y adorable/ pura y hermosa como una flor./ Irresistible en sus formas palpitantes/ risueña como el ángel del candor”, “como una virgen santa/ sublime, ideal/ romántica y hermosa/ consuelo de amor”[48], “[de] imagen angelical”[49], “Virgen de la media noche/ [...]Para adorarte toda/ rasga tu manto azul”[50]. Es decir, debe ser hermosa, pero además debe ser lo suficientemente modesta como para dejar que sea él quien tome la iniciativa, rija el ritmo que llevará el cortejo y, por su puesto, acepte los acercamientos con pudor. Si no, esta será enjuiciada. Así pues, cuando él se va y ella continúa con su vida, él reclama que “no se sabe de ella[51]” y que “hasta tus dos propias hermanas/ ni te saludan al pasar la calle” pues saben que ahora que ella no está con él, ella “anda sin son/ llena de colorete y con/ el brazo de cualquier varón al talle”[52]. De ese modo, cuando ella le rechaza o no muestra interés en él, se le reducirá a ser “orgullosa”, “ingrata” y “altanera”[53] y se afirmará que “ay, ¡qué malas son, cuando no te quieren!”. Es a esta “mujer” que lo rechaza a quien le dice “me maltratas”, “amargas mi vida”, “te burlas de mí”, “me haces padecer” pues “pasas por mi lado/ como si no hubiera nadie/ y luego te echas a reír”. Esta representa el paradigma de la “mujer perdida” que socialmente es

[47] “Vencido”
[48] “Linda Minerva”
[49] “Polongui”
[50] “Virgen de media noche”
[51] “Linda”
[52] “Las blancas azucenas”
[53] “Orgullosa”

enjuiciada pero que, en palabras de Aparicio, “branches out to any relationship in which the woman leaves the man” (128).

El sujeto masculino en las canciones de Pedro Flores se reconoce parte de un juego de poder. El sujeto femenino será el objetivo pasivo de su deseo. La voz lírica masculina, por su parte, en el caso de reconocer la posibilidad de ganar en el juego de conquista es el que va, ve y se propone vencer. No obstante, como todo caballero que va a batalla, reconoce también la posibilidad de perder por lo que, en aquellos casos en donde no resulta victorioso, se viste de juez. Será él quien defina al sujeto femenino. Cuando ésta se aleja de él, se le presenta como una descarriada, orgullosa, altanera e ingrata que pierde su propósito en la vida al decidir reafirmarse como un individuo independiente alejada de los designios de él. El “amor de verdad” que Pedro Flores enseñó, según el especial de Banco Popular, a varias generaciones es una representación de los deseos del sujeto masculino. A partir de lo visto hasta el momento, este no “ama” a esas voces líricas que se traslucen en las letras: las desea. Difícilmente se podría hablar de amor en estas canciones mas sí se podría afirmar que el deseo de poseer es rector en cada una de esas letras. La fuerza más poderosa que moverá a este Don Juan que se presenta como voz lírica lo será la fantasía que le produce imaginarse poseedor de los cuerpos femeninos. En este compositor queda completamente establecido que la mujer es objeto de deseo y el “hombre” sujeto que desea: los pasos a seguir los traza él mientras que de ella se esperará abnegación y de no ser así, se le enjuiciará.

Catalino ‘Tite’ Curet Alonso y el mal de amores o ¿quién se lleva el Oscar?

Catalino ‘Tite’ Curet Alonso (1923-2003) es presentado por Ramón Luis Acevedo como “nuestro más grande compositor popular contemporáneo” (12) y lo describe como un “hombre”

sensible al amor "capaz de sentir sus alzas y bajas, sus alegrías y sus dolores" (13). Norma Salazar, en su libro sobre la obra musical de Catalino Curet Alonso, dedica toda una sección a compilar y estudiar cinco temas que considera vertidos al asunto romántico. En este libro, gran aportación a los estudios sobre su obra lírica, se cita a Curet Alonso hablando de sus boleros del siguiente modo: "El amor siempre ha sido tema predilecto mío en los boleros, siempre son de amor […] Mis boleros son medio trágicos, son un poco macabros, dramáticos" (Salazar 106). Vale la pena, además, enmarcar esta sección entre las palabras de César Miguel Rondón en *El libro de la salsa*, cuando comenta que "Curet jamás entraría en lo meloso, en lo dulce, en lugar de la súplica, él siempre colocó el reclamo" (208). El reclamo, como verbo que admite capacidad y poder de agencia para quien lleva a cabo la acción, es un término importante para este trabajo. Como se ha visto anteriormente, las representaciones de los sujetos femeninos han estado enmarcados en el modo en que estos compositores las perciben de manera intrínseca a los sujetos masculinos: siguen siendo una costilla, sin el cuerpo no existen. Aun cuando ellos adoptan la voz lírica femenina, queda en evidencia que "ella no es otra cosa que lo que el hombre decida que sea [...] a los ojos del macho aparece esencialmente como un ser sexuado: para él, ella es sexo[...]" (Beauvoir 4). Sin embargo, a diferencia de Hernández, cuando Curet Alonso se posiciona en la voz del sujeto lírico femenino, la actitud de reclamo persiste desde esa voz femenina. En otras palabras, en las canciones de Curet Alonso, las voces líricas, ya sean femeninas o masculinas, siempre serán sujetos actuantes y no pasivos. En las letras bajo estudio de Curet Alonso, que se enfocan en el asunto amatorio, la caracterización del sujeto femenino o masculino no dependerá de visiones acartonadas o normativas. Al final no se podría argumentar que las "mujeres", como generalización, son y actúan de ciertas maneras particulares. En todo caso, lo que sí queda claro es que en el terreno de la relación amorosa, las personas, independientemente de su sexo o

expresión de género, estarán en una pugna constante en la que su voz será la herramienta para construir las características que definirán a ese otro.

Curet Alonso, como compositor, fue un ingenio sin igual. Por su sensibilidad al escribir resulta imperativo incluir dentro de este trabajo algunas canciones que representan de manera alternativa la figura del "hombre". A diferencia de las voces líricas masculinas construidas por Pedro Flores y Guillermo Vengas, la que Curet Alonso construye se precia, sobre todo, de su humildad. Si bien es una voz lírica que se sabe victoriosa ante la situación que enfrenta pues "plant[ó] bandera" esta reconoce que lo logró "sin echármelas de fiera [...] [c]on humildad, con mi sencillez, con facilidad y con el mensaje aquel: pa'lante es que es"[54]. Esto no quita que esta voz lírica masculina repita la visión tradicional de que los "hombres" no lloran pues como sucede en "Si estás herido", luego de recordar que "los jíbaros no lloran" exhorta "[a]l compañero y amigo[:] pelea si estás herido. Oye, mira que aprende a guardar tu lamento. Es un consejo de amigo[55]". No obstante, el hecho de tener que recordarle al amigo que no debe llorar, implica que, en efecto, sí lo hacen. La masculinidad, aun entre "hombres", es diversa. Esta caracterización del "hombre" que fluctúa entre las fronteras de lo que la sociedad patriarcal establece como norma estará presente dentro de la producción lírica de Curet Alonso. Sus letras visibilizan las complejidades de la vida y sus sujetos líricos masculinos sienten: pueden ser sensibles. De ese modo también es posible ver en sus composiciones a "hombres" capaces de reconocer sus errores, pedir perdón y aceptar que "[p]ensar en ti, tan solo me hace sentir que siempre te di, en realidad, en vez de amor, un gran sufrir". Además, es capaz de posicionarse de tal manera que solo se limita a desear que "halles la felicidad que no he de encontrar, pues al

[54] "Planté bandera"
[55] "Si estás herido"

soñar, tan solo te veo a ti”[56]. A diferencia de las representaciones de lo masculino vistas hasta el momento este “hombre” que reconoce sus errores, reconoce también la posibilidad de nunca más estar junto a ella y le respeta su capacidad de agencia.

El amor, en las canciones de Curet Alonso, es representado como la fuerza rectora y responsable de las decisiones que toman los sujetos. Este bien podrá crear sentimientos de paz, de alegría y felicidad, como también podrá ser la razón del dolor y la pesadumbre que sientan los sujetos inmersos dentro de esas relaciones. El amor es la puerta a todos los demás sentimientos. En *La vida misma* (1993) este narra cuando una “mujer” encargada de la floristería le dice: “Curet, a usted cualquier día le van a levantar la tapa de los sesos…” A esta expresión, responde el compositor: “¿Y cuándo un ser humano enamorado ha tenido sesos? El que se enamora no piensa, actúa”. Así pues, el amor es ese impulso que motiva la acción. Cuando es correspondido, se define como “loco ardor, y el inmenso afán de que yo sea feliz”. El amor es ese deseo de querer compartir constantemente con el sujeto amado: “si dices que te hago falta yo, puedo al fin decir con razón, que triunfó el amor”. Por tanto, le dirá al sujeto amado que “tú, solamente tú, nadie más que tú, puede hacerme vivir la grandeza del amor”. No obstante, no siempre el amor es correspondido y es allí donde se pugna la construcción de ese sujeto otro que ha roto el corazón de la voz lírica.

Esto, a su vez, se complementa con el hecho de que cuando la voz lírica masculina se posiciona ante las relaciones amorosas lo hace desde la dicotomía del querer y el no querer, el estar y no estar. En “Tema de tu regreso” acepta que “[m]e envuelve tu mirar, como una verde luz, hecha sensualidad. Revive aquí en mi piel, un drama de placer, que niega su final. No puedo

[56] “Pensar en ti”

analizar, lo mucho que te amé, sin reírme de mí". No obstante acepta que si bien se entrega a ella, lo hace "sin pensar ... sin tenerte fe". Esta polarización de la voz poética masculina le lleva a enviarle "de todas maneras rosas, para quien ya [lo] olvidó", "aunque el hastío, la indiferencia, el olvido caigan, sobre lo vivido, al final como el telón". Y si bien parecería que todo lo vivido junto a ella está superado pues "[al] amor, que ya me olvidó, como quiera le mando rosas hermosas", inmediatamente la describe como "amor cruel": "una rosa con espinas de pasión"[57]. Esta dicotomía se percibe también cuando la voz lírica masculina es un "hombre" sensible que se posiciona en el estar y no estar: está en una relación pero no está en la que desea estar. Así pues, se le puede ver lamentándose por vivir al lado de un sujeto que no ama diciendo: "vivir a tu lado, con el pensamiento fuera de lugar. Seguir angustiado, viendo que se pierde la felicidad" pues nadie sabe cuál es su dolor, mas el anda con la pena de "sentir [su] problema y vivir la vida con cara de amor"[58]. Este sujeto masculino opta por sufrir "y con pesadumbre, confesarle al mundo que nada ha pasado, como de costumbre seguir mi camino sonriendo a tu lado". Está en una relación fallida, con el corazón y el pensamiento en otro lado, fingiendo y sufriendo. Si bien es cierto que esta voz lírica masculina repite el paradigma del "hombre" que siente que debe enfrentarse a la vida con estoicismo, también es cierto que por lo menos a través de la canción acepta su pesar y sensibilidad. Además, es la representación de una voz lírica masculina que aun estando dolida no enjuicia y, al contrario de lo que hemos visto hasta el momento, se muestra dentro de una posición subordinada ante eso que le causa pesar. En otras palabras, los sujetos masculinos que están presentes en las canciones de Curet Alonso como voces líricas no son monolíticos: tienen matices y contradicciones.

[57] "De todas maneras rosas"
[58] "Mi triste problema"

Por otro lado, el amor, fuerza vital en las canciones del bolero, en las letras de Curet Alonso se puede convertir en "un instante nada más, cuento breve que pasó", "momento fugaz"[59]. Ese terreno en el que nace, se desarrolla y muere el amor suele tener como tropo común, sin importar el género de la voz lírica, el lugar de la ficción: "cuento breve", "novela"[60], "puro teatro"[61]. En el caso de "Como novela de amor" la voz lírica del interprete señala que el hecho de que sea "novela de amor" "no te debe impresionar" pues "[el] destino es vivir en pos de una aventura, borrando lo pasado" y así "la vida continua y de amor en amor todo será olvidado". Esa fugacidad del amor también se enjuicia y el espacio ficcional de la "novela", "el teatro" o "cuento" se convierte en el escenario para enmarcar las mentiras de ese sujeto amado. Así pues la voz lírica señala que "confiaba ciegamente en la fiebre de [sus] besos", mientras ella solo "finge su dolor barato" ya que "lo [de ella] es puro teatro, falsedad bien ensayada, estudiado simulacro". Por tanto, le recuerda que "ya cono[ce] ese teatro" pues su "mejor actuación, [fue] destrozar [su] corazón". El mismo panorama se presenta cuando escribe desde la voz lírica femenina. Así, cuando él regresa con "ojos [que a su] puerta son mendigos de un perdón"[62], ella es capaz de encararlo y decirle "hoy que finges como ayer", "hoy te vuelvo a decir, más teatro ¿para qué?"[63], "ya está bueno de teatro, si pasó el último acto, y en mí ya cerré tu acto, salí de mi confusión". De ahí que reconozca: "en tus lágrimas no creo" y "te digo a puerta cerrada, que tu amor no vale nada comparado con mi amor". Es el teatro el escenario de esos "amores" en que el

[59] "Como novela de amor", "La gran tirana/ El gran tirano"
[60] IBID
[61] "Puro teatro", canción que si bien fue interpretada por La Lupe, no fue escrita para ella y, por tanto, no se podría afirmar que fue compuesta con la voz lírica femenina.
[62] "Carcajada final"
[63] "¿Más teatro? ¡Oh no!"

sujeto amado, más allá del género asumido, finge. Él, hombre, se reconoce víctima, susceptible y burlado: ella, víctima, burlada, pero lista para encararle.

En el caso de la voz lírica femenina, el reconocer la falsedad de él, termina evidenciando en ella la capacidad de agencia que le permite reconocer el engaño y no ceder ante él. Esto a su vez le permite establecerse en control: "sargazo malo del pasado, vuelves a mí porque a mi lado sueñas el bien de mi perdón"[64]. Al posicionarse en poder, el sujeto lírico femenino le cuestiona "y mira tú, si no rodaste más que yo", "mírate hoy, ¿quién eres tú? y ¡quién soy yo!"[65] y aunque parecería ser compasiva pues sentencia "entra si quieres […] no te guardo rencor […] mas por la misma razón tampoco te tengo amor", es preciso recordar que el título de la canción es "Carcajada final" por lo que es ella quien desde el inicio va alardeando de que quien último ríe, es ella. Ya cuando puede afirmar que: "no me queda el temor de que pases frente de mí causándome dolor", "ya en tu presencia no tiemblan mis labios" es cuando, finalmente, "no [le] duele gritar[l]e, avanza y vete de aquí"[66]. Ella se posiciona como el ser más honesto, más genuino en su forma de ofrecer amor mientras que opta por el espacio discreto de "puerta cerrada" para dejarle claro a él que "está bueno de teatro" que "en [s]u amor hay puñalada"[67] y, por tanto, cierra toda posibilidad de reconciliación. Resulta innegable que en las canciones donde el sujeto lírico es femenino también hay un reconocimiento de que es el otro quien falla. La voz del sujeto lírico femenino también se apoderará del discurso y enjuiciará al sujeto masculino responsable de su desamor. En estos casos, el sujeto femenino se ocupará de desmontar el modo en que opera el sujeto masculino y lo deja al descubierto: "sé que tienes tu labia, tu buen fraseo,

---

[64] "Sargazo"
[65] "Carcajada final"
[66] "Avanza y vete"
[67] "Puro teatro"

pero de tanta palabrería yo no hago caso”[68]. Del mismo modo, lo encara directamente por su actitud y le dice: “pensaste que en tus manos era juguete”, “para tus adentros dices – yo soy el amo” y decide dejarlo “con [s]u aire de Sultán”. Es este sujeto femenino capaz de plantarse firme y hacer oír su voz en un contexto social donde esa actitud no era bien vista. En cambio, hay una canción que resulta particularmente especial pues se presenta un panorama completamente opuesto a todo lo visto hasta el momento: “Eres malo y te amo”. Esta es el cliché de la “mujer” enamorada que tolera todo en una relación heteronormativa: incluso en engaño y el maltrato. Así pues, constantemente reconocerá que este es “malo” pero a pesar de ello lo “ama”. No obstante, vale la pena dejar establecido que, como muchas de las canciones anteriores, esta fue pensada para que La Lupe la interpretara por lo que para poder crearle un sentido completo a la canción es preciso tomar en consideración los matices que esta aporta, tal y como demostraré en el capítulo tres.

Finalmente, el tropo del rumor es uno constante en las canciones de Curet Alonso. Es en el campo de la discursividad en el que se dará la lucha entre sujetos masculinos y femeninos. Cuando la voz lírica femenina describe al “hombre” que lo difama, en el proceso, se constituye como un sujeto femenino íntegro que sufrió al lado de él las penurias de un amor que no la supo valorar. Ante las habladurías de las personas, el sujeto lírico femenino sentencia: “digan que yo fui la mala de la película”[69], “yo lo arruiné”, “yo lo comprometí”, “que no puede ser feliz”, “que la culpable de todo soy yo”. Además, se dirige a los demás para enjuiciarlo: “fíjense quién me reclama”[70], “de mí se aprovechó y a mi lado generó más del brillo que reclama”. Del mismo modo, se dirige a él para decirle que: “por sentir pena de ti hasta cariño te di y olvidé tu mala

[68] “El amo”
[69] “La mala de la película”
[70] “Fíjense”

fama". Finalmente, adopta el papel de víctima al señalar que "[qué] bueno que me pase a mí por no enseñarle a vivir a mi débil corazón" aunque también menciona que quien la difama es "un pasatiempo de ayer, la sombra de un mal querer que borré de mi programa". Esto no se aleja de la actitud que tomará la voz lírica masculina ante el final de la relación y los rumores que eso provoca[71]. Este reconoce que según el punto de vista de ella él es "el malo", "el villano en [su] novela", "el gran tirano", "el que se llevó hasta el alma". Si bien le reclama a ella las habladurías, a primera vista parecería adoptar el papel de caballero que no habla mal de una "mujer". No obstante, no permanece en silencio y menciona que: "prefiero no decir la parte mía, de su jugada cruel que fue para mí la infelicidad". Este deja establecido que "cada cual en este mundo cuenta el cuento a su manera y lo hace ver de otro modo en los ojos de cualquiera" y aunque "desencadenas en mí, venenos comentarios después de hacerme sufrir el peor de los calvarios" la gente que les conoce dice "que el día en que [la] dej[ó] fu[e] [él] quién salió ganando". Este sujeto lírico masculino es a quien le han intentado dañar su nombre y mancillar su reputación mas cuenta con la suerte de que la gente "realmente sabe cómo es" y lo defienden. Enmarcado en una supuesta intención de no difamarla a ella, la voz lírica opta por afirmar que sí le hicieron daño, que los demás sí le apoyan y deja en el plano de la imaginación lo que pudo haber ocurrido: le toca a quien le oye rellenar esos espacios que éste deja en blanco.

Los sujetos líricos masculinos en las canciones de Catalino Curet Alonso son complejos y multidimensionales. No hacen alarde de su rudeza para enfrentar el desasosiego del engaño o del adiós. En todo caso, son los que utilizan el poder discursivo para validar sus versiones y

[71] Para este análisis se tomó en consideración la icónica canción "La gran tirana" popularizada por La Lupe. No obstante el acercamiento que se le hace a la canción es desde la voz lírica masculina pues esta fue pensada originalmente como "El gran tirano" y ha sido previamente cantada por hombres.

construir sus imágenes. Esa misma capacidad de agencia, además, se la garantiza a los sujetos líricos femeninos. Los "hombres" y las "mujeres" dentro de sus canciones son los que hablan sobre sus experiencias, muestran cómo se sienten ante las situaciones que los rodean e intentan mantenerse firmes en sus decisiones amorosas. En las canciones de Curet Alonso vemos a sujetos líricos de ambos géneros que quieren y desean –en ocasiones se saben queridos y deseados –pero que al final terminan sufriendo los fracasos amorosos. En sus canciones lo más que destaca son los conflictos, las dudas, el no querer perdonar y el sujeto resignado a seguir su vida, aunque digan que es el/la malo/a. El amor, novela, cuento o teatro, en estas composiciones, es un instante que dura lo que tenga que durar.

Roberto Cole: en el locus amoenus, el caballero y la jibarita

Los estudios sobre la obra de Roberto Cole (1915-1983) lo incluyen en la tríada de compositores de bolero destacados en el país, junto a Pedro Flores y Rafael Hernández (Zavala 39). Sus canciones responden directamente a las relaciones e imaginarios heteronormativos en los que el cuerpo de la mujer, al igual que la tierra, representada por el ambiente rural de los campos y la serranía ("allá por la serranía, donde vive mi ilusión" [72]), son zonas representadas como objetos para la posesión, colonización y el control masculinos. Si bien reiteramos que este capítulo se limita a trabajar con los imaginarios de la "mujer", el "hombre" y las relaciones amorosas que se van desarrollando en las canciones de los autores bajo estudio, es preciso traer a colación que la riqueza temática de sus composiciones abre diversos senderos para estudios más profundos. En el caso de Roberto Cole resulta pertinente hacer un acercamiento a sus letras

[72] "Canción de la serranía"

tomando en consideración el modo en que se acerca a la ruralía pues esto, a su vez, se vincula con el modo en que representa a la "mujer" y las relaciones amorosas.

Las canciones de Roberto Cole nos presentan el ambiente jíbaro de la montaña del contexto puertorriqueño en donde hay una pareja de enamorados y este *locus amoenus* colonial es el espacio idílico en dónde surge y se mantiene su romance[73]. Al contrario de lo que se esperaría en las letras del bolero, en las que según se ha estudiado[74] se comienza a presentar las zonas urbanas como espacios de encuentro, el sujeto masculino dentro de las composiciones de Cole guarda estrecha relación con ese espacio de la ruralía. Sus luchas no son por el proceso mismo de conquista sino contra la incertidumbre de poder alcanzar la felicidad junto a la "mujer" amada, ya sea porque el destino lo evita o ella lo impide. Si bien esa última opción surge como posibilidad, el rechazo de ella no es el inconveniente usual dentro de estas canciones. Lo común será ver al "hombre" enamorado, sensible ante sus sentimientos y atento ante los de ella, que vive la angustia de saberse alejado de su amada. En sí mismo esto nos aleja bastante de los tropos encontrados hasta el momento en las canciones de Rafael Hernández y Pedro Flores. No obstante, al igual que sucede en las canciones de Flores, en las composiciones de Cole el sujeto femenino de estas canciones difícilmente aparece como un sujeto completo pues lo usual es que estas canciones nos las presenten a partir de sus partes y no como un todo. Así pues, como si fuera una producción cinematográfica del mismo talante que las de Pedro Flores pero más romantizada —menos sexualizada— lo que veríamos en estas canciones serían "tus manos",

---

[73] El asunto del jíbaro y el ambiente rural en la montaña es un tema recurrente en la literatura puertorriqueña y dentro de la poesía modernista con poetas como Luis Llorens Torres y Virgilio Dávila. Para más información ver "La mitificación y desmitificación del jíbaro como símbolo de la identidad nacional puertorriqueña" de Carmen L. Torres Robles en *Bilingual Review* (1999).
[74] Véase Gelpí, Juan. "El bolero en Ciudad de México". Cuaderno de Literatura, vol. 4, núm. 7-8, 1998, pp.197-212.

"labios"[75], la "tez lozana" y los "negros ojos"[76]. Sin embargo, este encuadre que se posa sobre el cuerpo fragmentado del sujeto femenino, le reconoce la capacidad de amarlo, esperarlo y cuidarlo.

Es preciso notar que la separación de los enamorados frecuentemente se debe al exilio de la voz lírica fuera de la zona del campo, lo cual produce la identificación de "mujer" y naturaleza y su consecuente idealización desde la nostalgia. A este *locus amoenus* puertorriqueñizado llegan los mensajes del amado que se vale de recursos romantizados, como por ejemplo un ruiseñor al que le pide sea "mensajero cantador, que la vaya a visitar […] derechito a la montaña". [77] Otra operación retórica de las canciones de Cole es, además, el continuo empleo del tropo que identifica el ambiente rural con un pasado idealizado, puesto a prueba debido a los cambios provocados por los procesos de modernización en Puerto Rico a partir de los años 1940. De hecho, en sus letras se puede percibir esa inclinación de "[e]l poeta, como creador, [que] asocia su posible salvación al pasado, a la tierra, a las tradiciones vinculadas al campesino y al hacendado" (116) que Rafael Bernabe percibe en René Marqués como una reacción producida por su desencanto con el proyecto de "Manos a la Obra" y su supuesto "progreso". El hecho de que se resalte tanto el campo como espacio donde vive esa amada ideal e idealizada presentaa lo que Aparicio llama el "defensive stance by men against the new public space inhabited by women who, as a result of urban migration, modernization, and their new role in the workplace, subverted the social values that restricted them within the household" (129). Este sujeto lírico masculino enamorado se resiste a ser parte del imaginario que iba surgiendo con las políticas de la modernización con respecto al futuro y el progreso: esa idealización lírica, tanto de la ruralía

[75] "Mi loca fantasía"
[76] "Romance campesino"
[77] "Mensajes"

como de la “mujer”, es una manera de mantener “vivo” ese pasado en peligro de desaparecer. Los vínculos entre campo y “mujer”, dentro de las composiciones de Roberto Cole, son continuas. Vale recordar que Puerto Rico, como colonia, estaba pasando por diversos procesos de modernización que valoraban la ciudad como espacio de progreso y renovación. No obstante y como contrapeso a ese imaginario construido sobre la ciudad, según establece Raymond Williams, “[e]l campo atrajo sobre sí la idea de un estilo de vida natural: de paz, inocencia y virtud simple” (25). Esa visión de la tierra en el campo como espacio seguro coincide con la visión que Juan Gelpí asocia, en *Literatura y paternalismo* (1993), a la crítica romántica en la que se gesta “la convicción de que el progreso, de que la sociedad moderna [burguesa, capitalista, industrial] destruye, desintegra, excluye, desprecia, no valora, formas y prácticas sociales y culturales que el romántico considera valiosas” (39). La “mujer” y el campo, en las canciones de Cole, nos remiten a un espacio idealizado para él, cuyos valores romantizados de los roles tradicionales priman en su visión del mundo.

Por otro lado, en sus canciones el romance es el centro de todo. Éste es, según sus letras, la pasión, “la llama de su amor” y el “fuego de un amor primero” que, en sí mismo, no se expande más allá de la admiración por el sujeto amado y el deseo pasional de poseerle. Es por eso que el sujeto femenino es en estas canciones, de igual manera que el terreno fértil del campo, el objeto que se desea poseer. Así pues, el amor se consuma cuando ella se entrega a la voz que conforma el sujeto en las canciones: “… en tu beso me diste todo lo que yo esperaba de ti, me diste el calor de todo tu amor […] en tu besar el alma me entregaste”. Lo que se espera del sujeto amado es la entrega, que someta su voluntad y su cuerpo al cuerpo y la voluntad de él. Esa construcción de la “mujer” como un objeto permite comparaciones que sustentan la visión de

ésta como un sujeto pasivo: “Linda muñequita, que soñaba poseer. Quiero que comprendas que te sigo por doquier”. Es el sujeto femenino pasivo que está presente para ser alcanzado por él.

Más que contra la resistencia de la “mujer”, el sujeto masculino en las canciones de Cole tiene que luchar contra el destino. Es usual que en sus canciones la pareja heteronormativa esté enamorada. No obstante, hay diversos asuntos que atentan contra la consumación de ese amor. Es por eso que se presentan sujetos masculinos que se lamentan diciendo “Olvídame, yo sé bien que no puedo volverte a tener, aunque sé que me quieres, como a nadie has querido y te quiero a ti, como a nadie querré”[78] y le pide “prométeme que aunque vivas muy lejos, siquiera mis besos recordarás, que yo viviré soñando con tus besos…”. Si bien no pueden, en este caso, luchar contra la separación, se establece de manera particularmente clara que la lucha que se entabla es contra el olvido. Entonces, la distancia, identificada con el tiempo, visto que viajar del campo a la ciudad equivale un viaje hacia el futuro y viceversa, es un asunto central en muchas de las canciones de Cole y estos cambios espaciotemporales resultan ser el mayor impedimento para la relación. Es la razón por la cual el sujeto masculino sufre porque “ella, mi único amor, muere de tanto llorar” y ante la congoja que le provoca el saber a su amada sufriendo logra comunicarse con ella a través de la naturaleza misma, enviando a un ruiseñor a que le tienda “un collar de melodías y la mágica diadema de claveles y de azahar” mientras le dice “que al romper la primavera, en la iglesia del Rosario [se habrán] de casar”[79].

Ese cronotopo que se configura en las canciones no es estable, sino que depende de la posición del hablante. Si el sujeto masculino se ausenta de la isla, entonces la resistencia a la modernidad pasa a ser representada por el binomio “mujer”/naturaleza como metonimias de la

[78] “Olvídame”
[79] “Mensaje”

isla completa: “Ayer dejé a mi Borinquen, con una pena en el alma, y se quedó triste y sola mi jibarita mimada”[80] El término “jibarita” la localiza en el campo, identificándola nuevamente por este tropo con el cronotropo anterior a los procesos modernizantes.

El colorido es parte de estas representaciones, siendo los colores vivos, como los rojos y naranjas del sol posado sobre las cosas o en el horizonte marino donde nace y se pone, pero sobre todo el verde de la montaña representación de la naturaleza, mientras que el gris representa la ciudad identificada con la tristeza. Al igual que la distancia, el sujeto lírico señala a la “tarde gris” como otra culpable de la desdicha de no poder estar junto al sujeto amado pues “[se] lleva otra vez [su] querer”, así que le pide “tarde gris, no vuelvas a robar mi querer y déjanos gozar el amor de un atardecer”.[81] El éxito en estas composiciones es la letra misma, pues en ellas se construye el triunfo. Así, en los versos que componen las canciones: “no importa que el destino se imponga entre los dos, no importa que la vida nos quiera separar, si tú me quieres mucho, más te quiero yo. Si nuestros corazones, no se pueden olvidar”. [82] El sujeto lírico masculino en estas canciones se sabe inmerso en la complejidad de las relaciones amorosas mas está dispuesto a luchar por ese amor o, en el caso de “Olvídame”, al menos a lograr que el recuerdo permanezca vivo.

En las canciones en que el sujeto femenino amado corresponde a los acercamientos amorosos del sujeto lírico, es descrita como un objeto de culto: jibarita “adorada”, “amada”,

[80] “Lamento del campesino”
[81] “Tarde gris”
[82] “No importa”

“linda doncella”, [83] “mi linda borincana,”[84] “maravillosa mujer”,[85] “jibarita mimada”,[86] de “labios de cundeamor y rosas”, “tez lozana, negros los ojos y gracias mil”.[87] La “mujer” se convierte en objeto de adoración y tal como menciona en “Linda, siempre, linda” esta es “tan alegre como un madrigal, más hermosa, más bella que el sol”, “sus ojos siempre brillan cuál lucero”. Ella es quien le da “tiernas caricias de amor” y quien lo “tiene obsesionado con su boca tentadora”. No obstante, esto no implica que ella lleve a cabo ninguna acción. Es, más bien, el sujeto pasivo que “espera en la ventana” y “sonriendo” le echa la bendición al amado.[88] Sin embargo, cuando el amor no es correspondido, se hace referencia a la amada de otro modo. Es en estas instancias, el sujeto lírico masculino le nombra como aquella que le robó la alegría de vivir al olvidarlo.[89] Esta se convierte en el sujeto femenino que “fríamente y sin motivo” le paga “con olvido el amor” que él le dio.[90] Sin embargo, a diferencia de los compositores anteriores, este no es tan rudo en su manera de representarla. En sus letras se verá la confesión laica de lo que Monsiváis llama “endiosamiento de la pareja real o imposible” (9). De hecho, parecería que nunca pierde la esperanza de volver junto a ella. Así, sigue enamorado de quien “tortura [su] mente sin cesar” pues siempre “hay en [sus] labios la indecisión; diciendo que sí, que sí, que no”.[91] Además, es un sujeto lírico masculino que entiende que si ella duda de él es porque ya le ha ido mal en el amor pues “la duda es reflejo de un amor fracasado que puso [en ella] el veneno de su perversidad”, y la trata con dulzura pues reconoce que “[e]s triste pero es cierto. Yo sé que

[83] “Romance de campesino”
[84] “Mensaje”
[85] “Ven óyeme”
[86] “Lamento del campesino”
[87] “Romance de campesino”
[88] IBID.
[89] “Lirio blanco”
[90] “Tú olvido”
[91] “Terrible duda”

tú has llorado, y escondes en tu pecho una herida mortal".[92] Cuando la realidad es una de injusticias, tristeza, abusos, violencia, la retórica del amor se superpone a esta violencia, por lo que le pide, "[n]o vayas a negar que me quieres, ni escondas esa pena terrible. Ya sé que mucho has llorado, sin remedio ya", ofreciéndole como solución la retórica del amor: "será mejor querernos los dos".[93]

A diferencia de las demás representaciones de lo masculino que hemos visto hasta el momento, hay varias diferencias dentro del discurso lírico de Cole: el lugar en donde se dan esas relaciones amorosas y la representación del sujeto masculino. El *locus amoenus* puertorriqueñizado de Roberto Cole nos remite a un pasado idealizado de la vida rural. Ante la incertidumbre de los procesos de modernización y los cambios en los valores con que se enfrentaban a la vida y a las relaciones sociales Cole da una vuelta al campo y se refugia en ese espacio como nicho de resistencia. Del mismo modo, hace de la "mujer" del campo el ejemplo a seguir para las demás: la abnegación ante todo, el estar ahí siempre. Además, como se mencionó anteriormente, en las canciones de Cole el "hombre" es distinto. En estas letras no se le representa como rudo, o sujeto errante tras el amor de una "mujer". Los "hombres" en sus canciones son sensibles, pues reconocen que "llora[n]", "suspira[n]", "sufre[n]" y "sueña[n]" lo que nos presenta otro modelo de masculinidad. No obstante, es preciso señalar que la representación del sujeto femenino, cuando aparece, sigue siendo la estereotípica mujer delicada y dulce que no obstante es la parte y no el todo, como mucho, el terreno fértil para la posesión.

[92] "Enigma"
[93] IBID.

Guillermo Venegas Lloveras: entre el existencialismo y el amor

Se podría afirmar que de todos los compositores que son parte de este capítulo, Guillermo Venegas Lloveras (1915-1993) es el menos estudiado a nivel internacional. No obstante, su vasta producción musical fue interpretada por una variedad de artistas puertorriqueños e, incluso, internacionales[94]. Sus canciones nos presentan un amor que, si bien en instantes es romántico, no siempre se limita a esta retórica: es un amor que potencia el cambio en el mundo. Por su parte, las veces en que se acerca al amor romántico se deja establecido la fugacidad de este. En las canciones de Guillermo Venegas Lloveras las voces líricas masculinas ven el amor romántico como un asunto del ayer y el amor enfocado en la humanidad, como un asunto capaz de trascender límites y construir nuevos espacios. Cuando el amor romántico es el centro de la canción, al igual que con los demás compositores bajo estudio, las relaciones amorosas se circunscriben a parejas heterosexuales. La particularidad en el caso de Venegas Lloveras es que en la mayor parte de esas canciones la voz lírica masculina se posiciona desde el desamor: la pareja ya se separó. El sujeto masculino en estas canciones es un "hombre" sensible ante los conflictos sociales y desasosegado ante el sujeto amado. Esa sensibilidad se circunscribirá a dos extremos: por un lado, la esperanza en un futuro mejor, y por el otro la desdicha ante las circunstancias actuales. No obstante, esa sensibilidad del sujeto masculino lírico en estas canciones no es más que ante los panoramas que aquejan a la humanidad. Es decir, el sujeto lírico masculino en las letras de Venegas Lloveras sufre, se enfurece, y siente empatía hacia una humanidad limitada y limitante. En sus canciones la "humanidad" hace referencia al mundo de los "hombres". Dentro de la "humanidad", la figura femenina a duras penas existe. En otras palabras, las canciones de Guillermo Venegas Lloveras presentan la visión patriarcal de la

[94] Véase "Desde que te marchaste" interpretada por las familias peruanas Castillo Terry.

humanidad que ya Simone de Beauvoir había planteado en la introducción de su libro *El segundo sexo* (1949) cuando afirmaba que "La Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él; no la considera como un ser autónomo" (3). Frente ese panorama, el sujeto femenino en las canciones de Venegas Lloveras suele pasar desapercibido en las letras. En estas canciones, las "mujeres" son imaginarios del ayer o generalizaciones del presente. Ni siquiera aparecerán fragmentadas con vimos con Pedro Flores o Roberto Cole. Lo único constante será que estas estarán allí solo porque él está como sujeto actuante que así lo decide.

Las preocupaciones del sujeto masculino y voz lírica de las letras de Venegas Lloveras son distintas a las estudiadas en los compositores anteriores. No cabe dudas de que la obra lírica de Venegas Lloveras retrata al "hombre" que nace y se desarrolla durante los conflictos bélicos de la Primera y Segunda Guerra Mundial. Esto no quiere decir que los demás compositores bajo estudio no hayan compuesto canciones que retrataran los remanentes que dejaban en la sociedad estos conflictos, sino que el enfoque que le ofrece Venegas Lloveras lo extrapola a un nivel que supera lo individual[95]. Por lo tanto, será común ver entre sus canciones las interrogantes propias de la desesperanza que dejan las guerras. Este sujeto lírico masculino que presenta en sus canciones reconoce que "el hombre busca en vano al hombre" y "busca en vano a Dios".[96] Las inquietudes de este sujeto masculino responden a lo que Sartre en "El existencialismo es un humanismo" (1973)[97] llamó humanismo existencialista, en donde argüía que:

---

[95] En las secciones anteriores no se atiende el asunto de las guerras en las canciones de los demás compositores porque no eran centrales para el tema que se desarrollaba. No obstante, hay una amplia variedad de canciones que profundizan en esa temática y que, para futuros estudios, valdría la pena explorar.
[96] "Apocalipsis"
[97] Jean Paul Sartre. "El existencialismo es un humanismo". Sur, Buenos Aires 1973

> No hay otro legislador que el mismo [hombre], y que es en el desamparo donde decidirá de sí mismo; y porque mostramos que no es volviendo hacia sí mismo, sino siempre buscando fuera de sí, un fin que es tal o cual liberación, tal o cual realización particular, como el hombre se realizará precisamente como humano (14).

El sujeto masculino de estas letras es ese sujeto que se siente desamparado, que busca encontrar sentido a su vida y, por tanto, "busca entre las sombras la estrella de su salvación"[98]. Es la voz lírica masculina quien reconoce que por la falta de encontrar un camino la humanidad acaba sumergida en conflictos bélicos, pues mata a otros "hombres" por terminar en "guerras, guerras, guerras hasta el final". Es, además, el sujeto masculino incapaz de manejar sus sentimientos y abrumado por las realidades que le rodean repite "orar, yo no sabría orar. Pedir, yo no sabría pedir. Rogar, yo no sabría rogar. En mí sería mentir".[99] En cambio, sí podría "gritar, sí, gritar. Hasta que me oiga Dios".[100] Es la fuerza del grito, de la acción violenta lo que le dirige. De hecho, en "Raza negra" la voz lírica masculina reconoce, celebra y toma como modelo la fuerza y la lucha en la "raza negra" pues esta "conserva su fuerza y […] compra con su sangre la libertad". Son la lucha y el grito las únicas herramientas que tiene para asumir el posible absurdo de lo que se llama vida y de lo que implica estar vivo. Esta representación del sujeto masculino es en sí misma un asunto interesante. Según J. Halberstam en *Female Masculinity* (1998) la masculinidad es un constructo que no está limitado al cuerpo del "hombre" sino que la "mujer" también puede construir el modo en que se concibe la masculinidad y exhibir características

---

Trad. Victoria Prati de Fernández
[98] Ibid
[99] "Hasta que me oiga Dios"
[100] Ibid

masculinas. Es decir, la feminidad y la masculinidad no están limitadas al sexo adjudicado a la persona. Por tanto, resulta particular la representación del "hombre" que se ve en las letras de Venegas pues si bien se ha asociado al "hombre" con las masculinidades y, estas a su vez al uso de la razón frente a la emoción, en las letras de estas canciones la voz lírica masculina a duras penas mantiene el control de sus emociones, las deja fluir de manera histérica, característica típicamente referida, dentro de la sociedad patriarcal, a las feminidades y, como consecuencia heteronormativa, a la "mujer". El sujeto lírico masculino de estas canciones se posiciona como un ente racional pero dentro de ese mismo proceso de racionalizar sus condiciones de vida pierde el control de sus emociones y les da rienda suelta como único medio para relacionarse con su contexto.

El "hombre" de estas canciones además de estar desesperanzado por el contexto social en el que le ha tocado vivir también está desolado y sin amor. En las canciones de Guillermo Venegas Lloveras se percibe lo que Monsiváis señala en los boleros como la "desesperación, resignación, congoja [y] felicidad por saberse desdichado a causa de la nobleza del corazón" (12). De ese modo, en las canciones que trabajan con el amor romántico, el sujeto masculino que se nos presenta está herido. Nuevamente son los sentimientos los que rigen su manera de interactuar. En esos casos, el ambiente al que se nos remite se relaciona con su estado de ánimo: "noche que lastima [sus] sueños", "lumbre que estimula el dolor", "grito que es un justo concierto solo porque lleva en su acento" la voz de la amada.[101] Así también la voz lírica se describirá "entre las sombras, […] perdido, pero siempre el corazón fiel a tu querer",[102] en espacios donde "sigue lloviendo" y donde "el cristal de [su] ventana parece que esta noche vierte

[101] "Concierto para decir adiós"
[102] "Tú bien lo sabes"

lágrimas de amor".[103] Dentro de este ambiente de desolación, los espacios abiertos como la playa, que como vimos en el caso de Pedro Flores sirven de escenario para la conquista amorosa, en manos de Venegas Lloveras se convierten en ambientes testigos de la desdicha: "playa que al cantar, su pena derramó en la arena su amargura pasional", "olas que al volver cantando, la hallarán, llorando sin consuelo frente al mar"[104]. En fin, hasta el lugar en que se encuentra contribuye a la creación del sujeto masculino sufrido, desdichado, que se presenta en "Borré tu amor":

Yo conozco el dolor
de andar a solas
de no tener abrigo
de no tener amor
de no tener a nadie
que me quiera aminorar
el frío
Y de poner en duda
en un momento de dolor
tu adiós
A fuerza de luchar
cambié el destino
A fuerza de llorar
borré tu amor

[103] "Sigue lloviendo"
[104] "Rastros"

Es el epítome del sujeto masculino que sufre, en desasosiego, alejado de todos, la desdicha de los tiempos que le han tocado vivir y/o la pérdida de ese sujeto amado. Es el sujeto lírico masculino que en el proceso de racionalizar todo lo que ha vivido se pierde y en la búsqueda de una respuesta o un camino a seguir lo vencen las emociones. No obstante, cuando se hace referencia al sujeto amado se está remitiendo a una abstracción. Este nunca será nombrado pues el centro de todas las canciones siempre será la voz lírica masculina y sus emociones. El sujeto amado en estas composiciones es mero accesorio, elemento necesario para profundizar en las emociones de la voz poética.

Sin embargo, lo que cambia su pensar y su sentir es el amor como ideal y no necesariamente romántico. Es esto lo único que le permite salir de su profunda angustia. Dentro de esa devastación en que se encuentra, sentencia: "cuando nada quede que tibie el sol […] que evoque a Dios […] cuando no haya ya ni dolor" entonces "solo habrá una lumbre y esa será el amor […] el amor, el amor, el amor, para empezar"[105]. Este amor hace referencia a la noción que Erich Fromm en *El arte de amar* (1956) nombra como "fraternal". El amor del cual se desprenden otros tipos de sentimientos como la solidaridad y la empatía. Aquél que nos permite, además, "percibi[r] nuestra verdadera identidad, nuestra hermandad" (66). Del mismo modo enuncia que "cuando se va la luz del sol, me quedas tú".[106] Este sujeto masculino, que reconoce el absurdo de la existencia, decide ver en el amor la solución a las inclemencias sociales: es el plano sentimental lo que lo rescata y le devuelve su humanidad. Es el amor, según dice, "llama que nos consume hasta lo más hondo del corazón […] es la lumbre que dura encendida, por toda una vida si es grande ese amor".[107] Además, es lo que le lleva al "sendero de rosas y luceros del

[105] "Génesis"
[106] "Cuando se va la luz del sol"
[107] "¿Qué es el amor?"

corazón". Es por eso que dentro de todo el panorama de guerra, violencia y desolación, lo único que le devuelve la esperanza "es la ilusión que surge en nuestro amor".[108] Es solo "en el desamparo donde decidirá de sí mismo [...] buscando fuera de sí [...] como el hombre se realizará precisamente como humano" (Sartre 14). En otras palabras, la voz lírica comienza a reconocer su condición de humano justo en la devastación y es allí donde comprende que la solución a lo que acaece está en ver hacia afuera y estrechar lazos de hermandad.

No obstante, eso ocurre solo cuando el amor hace referencia al plano fraternal o al romántico pero correspondido. Cuando está en el proceso de conquista o no es correspondido, este sujeto masculino se comporta de dos modos distintos. En principio, para la conquista, hiperboliza sus promesas de amor. En palabras de Monsiváis: "El bolero surge para facilitar las ilusiones sentimentales y esa función le hace extraer del romanticismo el idioma de la entrega sin condiciones, del rencantamiento sin límites, de la sensibilidad sin la cual el amor pierde su brillo íntimo" (9). De ahí que este le diga: "Yo tengo una linda cabaña que espera solamente por ti", "yo te juro que nunca en la vida tendrás un reproche y el arrullo de besos ardientes tendrás por canción".[109] Del mismo modo, es bajo el inicial interés amoroso que dirá "yo seré lo que tú digas, yo seré lo que tú quieras, yo seré lo que tú pidas", "si pides que te traiga las estrellas y la luna, te las traigo una a una y de además junto a la luna, todas las perlas del mar", "si te antojas de una nube o del collar del arcoíris, yo te traigo lo que pides, porque de todo lo que pides, nada te podré negar".[110] Es decir, el sujeto masculino en estas canciones se concibe a sí mismo como el proveedor, aquel que demostrará su valía solo si le ofrece y brinda al sujeto amado todo aquello que le pide. Sin embargo aun en este panorama en donde el sujeto femenino o ente

[108] "Primavera"
[109] "Mi cabaña"
[110] "Lo que tú digas"

amado resulta central para esa promesa amorosa, no lo es. El sujeto femenino en las canciones de Guillermo Venegas Lloveras no es lo que se destaca en las canciones. Más bien hay un sujeto femenino amado que revitaliza al "hombre": la conquista no es el principal objetivo sino la posibilidad que esta le ofrece de expresar el sentimiento.

El sujeto femenino solo aparecerá para darle alegría a su vida o, en cambio, sumergirlo más en su sufrimiento. Es en esta última instancia, la del sufrimiento, cuando la menciona en mayor medida a través del "tú". Así pues, le dice: "Tú bien sabes, que mi amarga pena, es nuestro amor",[111] y denuncia "tú has sido en mi vida, no más la ruina de mi alma […] no más una imprecación".[112] Del mismo modo dirá: "yo no te quiero a ti, por traicionera"[113] y le reclamará, "si eres mi amor, ¿por qué me mentiste así?"[114] . Sin embargo, a pesar de que reconoce en ella la victimaria de su querer, la causante de sus pesares, siempre termina afirmando que "aunque no quiero recordar tu nombre, vivirá conmigo […] me hallarán perdido, pero siempre el corazón fiel a tu querer"[115] y "tú siempre serás en mi vida, mi último amor".[116] El poder de agencia que tiene este sujeto femenino en las canciones de Venegas Lloveras se limita a aceptar o no estar junto a él. En estas letras "[...] ella no es otra cosa que lo que el hombre decida que sea [...] La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro" (Beauvoir 4). Fuera de la existencia de él, que sí está definida dentro de las canciones, la presencia de ella es completamente dispensable.

---

[111] "Tú bien lo sabes"
[112] "Mi ultimo amor"
[113] "Yo no te quiero a ti"
[114] "Esta noche"
[115] "Tú bien lo sabes"
[116] "Mi ultimo amor"

El sujeto masculino en estas canciones es el producto de sus tiempos: su angustia nace de la vida entre los periodos de entre guerra y la desolación que esta produce. Este es el sujeto que sufre por las condiciones en las que se encuentra, por el absurdo que es vivir, por el modo en que pasan los días y por las situaciones que aquejan al mundo. En su búsqueda por soluciones intenta racionalizar sus contextos, buscar respuestas y sin embargo, al no encontrarlas, pierde el control sobre sus emociones y les da rienda suelta como único escape. Al final, solo en la desolación es capaz de encontrar la respuesta: el amor fraternal. Al igual que con los demás compositores, el sujeto lírico masculino de las letras de Venegas Lloveras es una construcción heteropatriarcal. No obstante, sus preocupaciones son de otro talante y su comportamiento comienza a desmitificar la asunción de que al "hombre" le rige la razón y no los sentimientos. Se diferencia a su vez en el hecho de que, de todos, es quien menos hace referencias a la mujer ni por el todo ni por sus partes. El sujeto femenino en las canciones es un elemento más pero no es el central: accesorio. Las condiciones emocionales en las que se encuentra el "hombre" responden más bien a los conflictos sociales que le rodean y no al amor romántico que pudiese o no tener. De ese modo, si bien llega el amor romántico a su vida, se sabe dichoso y lleno de ilusión. Si no, simplemente sigue siendo el "hombre" desdichado que le añade a su desdicha la tragedia del amor perdido. No es la "mujer" quien le hace sentir vivo: es el amor fraternal lo que lo humaniza y le da sentido a su vida.

Cuando ellos componen

Como se pudo apreciar, en mayor o menor medida, Hernández, Flores, Cole, Venegas y Curet Alonso reproducen las visiones estereotípicas del género como heteronormativo, y el de las relaciones amorosas basadas en las estructuras heteropatriarcales de poder. Sin embargo, estas representaciones no son homogéneas. Si bien lo común es ver cómo la mayoría de los

compositores bajo estudio circunscriben –desde la voz lírica femenina o masculina– el romance y el amor a relaciones heterosexuales en donde el juego de poder lo rige el sujeto masculino, Catalino Curet Alonso presenta otras posibilidades. La representación de la relación amorosa hablará de ésta como una posesión absoluta del otro en letra de Hernández, Flores y Cole. Entre ellos habrá varias diferencias significativas pues en las letras de Hernández la relación amorosa puede ser planteada desde los extremos: idilio o desamor. En el caso de Flores si bien también está centrada en los extremos de la ilusión o de la esperanza inútil esta estará siempre dentro del plano onírico, platónico e intangible con una sola finalidad: el deseo de poseer. Por su parte, Cole presenta un amor pasional que es capaz de trascender las fronteras espaciotemporales que las condiciones socioeconómicas les han impuesto. Quienes más se alejan de estas representaciones son Curet Alonso y Venegas Lloverás pues en ellos la relación amorosa tomará otros giros. Para el primero esta será ese espacio en donde se gestan las relaciones de poder pues el amor es visto como una fuerza rectora y responsable de diversas tomas de decisiones dentro de las relaciones de pareja. Para el segundo, el amor de pareja estará en el ámbito de lo que fue, de la nostalgia y la melancolía mientras que el amor a la humanidad será fuerza rectora de cambios sociales. En todos está el comienzo y el final del amor pero el modo en que se acercan a esto varía y del mismo modo varía las representaciones que hacen de los sujetos masculinos y femeninos.

En las letras, los sujetos femeninos y masculinos reafirman la existencia de los patrones de conducta asociados a las categorizaciones androcéntricas de “mujer” u “hombre”. No obstante, sus voces líricas también revelan que estos solo son modelos socialmente construidos y que, por tanto, puede haber experiencias alternativas a las impuestas dentro de esas posturas tradicionales. Aun en los casos que presentan sujetos femeninos y masculinos que siguen la

corriente heteronormativa de manera más radical –como lo serían Hernández y Flores– es posible identificar fracturas en el discurso normativo. Estos presentan a sujetos líricos femeninos –aun cuando sean los menos– que se convierten en sujetos actuantes y no meramente objetos. Esto no implica que en el proceso caigan dentro de otros estereotipos ancestrales como el de la mujer malvada que coquetea para obtener un control sobre el sujeto masculino. En el caso de Curet Alonso, la distancia de los modelos normativos es mayor. Sus canciones destacan por no marcar distancias significativas entre las representaciones discursivas que este hace de ambos géneros. Sus voces líricas femeninas son sujetos actuantes, sagaces que reclaman y encaran a los sujetos masculinos que les han fallado. En el caso de los sujetos líricos masculinos estos son "hombres" complejos que tienen matices y personalidades variantes: no son unidimensionales. Por su parte, Roberto Cole presenta a un sujeto lírico masculino sensible que reconoce como un sentimiento válido la tristeza y la visibiliza. Finalmente, en el caso de Guillermo Venegas Lloveras se nos presenta a un sujeto lírico masculino que va apesadumbrado por la vida y que solo ve salida del absurdo a través del amor fraternal mientras deja en evidencia su dificultad de controlar las emociones ante las circunstancias que le han tocado vivir. Estos sujetos masculinos son solo ejemplos de los quiebres del discurso normativo a partir de sus letras. No obstante, de manera general, los sujetos femeninos –bien como voces líricas o como sujetos dentro de las canciones– no siempre logran salir de los espacios binomiales que las obligan a elegir entre María o Lilith, doncella o villana. Es decir, los modelos y patrones de conducta asociados a los sujetos femeninos navegan en los absolutos aun cuando todos parecen evidenciar variados modelos de masculinidad.

Capítulo 2. La ironía como herramienta de resignificación: Myrta Silva canta a Rafael Hernández y Pedro Flores

En el capítulo anterior presentamos el modo en que los compositores (re)presentan tanto a los sujetos femeninos como a los sujetos masculinos y las relaciones amorosas. En este, comenzaremos a ver las relaciones de contacto y fricción que surgen dentro del mismo discurso en la medida en que las intérpretes bajo estudio las cantan. Me enfocaré en Myrta Silva (1927 - 1987)[117], su trayectoria artística y la resignificación que hace de las letras compuestas por Rafael Hernández y Pedro Flores a través del *performance* y su voz. Para ello resulta preciso conocer un poco sobre su figura pues como se desarrollará más adelante, su imagen artística también influirá en el modo en que se percibirán los mensajes que transmite. Y es que, en ocasiones, lo único que se necesita para ser considerada una persona controversial es hacer lo que otros catalogan como imposible u así fue significada por el público y sus pares la figura de Myrta Silva. Su presencia, actitud y estilo resultaban problemáticos frente al intento de definición inequívoca de lo que socialmente se presentaba como los patrones de conducta femenina. No obstante, esto no impidió que tuviera una impactante y fructífera carrera artística dentro y fuera de Puerto Rico. El porqué Myrta Silva fue una figura tan polarizante se explica en "Gettin Off… the Nation", capítulo que Licia Fiol-Matta dedica a estudiarla como una "mujer" capaz de agenciarse su propio camino. En él, Fiol-Matta presenta a una persona que materializa su destino según sus aspiraciones y

[117] La fecha de nacimiento de Myrta Silva varía de estudio en estudio. En ocasiones señalan 1923 y, en otras 1927. Luego de haber revisado varias de sus producciones y apariciones públicas, este trabajo tomará como fecha oficial la del 1927 pues coincide con que en el 1939 grabara para Rafael Hernández teniendo 13 años según consigna ella antes de su participación en el programa de Gilbert Mamery, *Recordando con Gilbert Mamery.*

subvierte lo esperado a partir de su origen como "mujer" pobre en un pueblo del norte de Puerto Rico, durante la Gran Depresión.

Silva, desde adolescente, se convirtió en un ícono de la cultura popular. Con apenas diez años se presentó por primera vez en público "con la compañía de Ernesto Wilches en el Teatro Oliver" de su natal Arecibo. Tres años después, recién establecida en Nueva York, logró un contrato con el sello RCA Víctor por 10 años y escribió e interpretó junto a Julio Roqué y su Orquesta, la parodia de la canción "Ahora seremos felices" que la llevaría a conocer a su compositor, Rafael Hernández. Así, con tan solo 13 años, comenzó su gira de regreso a Puerto Rico de la mano de Hernández y su Cuarteto Victoria. Durante el 1939 grabó junto a estos y en el 1940 se unió a Moncho Usera y Armando Castro, también, bajo RCA Víctor. En el 1941, con 15 años, escribió el tema "Cuando vuelvas", que fue interpretado por Ruth Fernández, y comenzó oficialmente su extensa y productiva carrera como compositora. Al respecto, Andrea Yambot señala en la revista *El Adoquín Times* que "Además de ser guarachera, es una compositora sentimental y su rúbrica aparece en muchas composiciones que obtienen inmediata popularidad al ser interpretadas por los más populares cantantes internacionales". Fue durante la década de los 1940 que viajó a lugares como Cuba y Argentina en donde alcanzó amplio reconocimiento. Con 22 años, para el 1949, ya era considerada por RCA Víctor en Argentina un "fenómeno en ventas en el Cono Sur", y durante el mismo año se hizo parte de la Sonora Matancera con quienes grabó por tres años. Durante esta década, se convirtió en "la primera timbalera acreditada por la unión de músicos en los Estados Unidos". Ya para el 1950 fue premiada en Cuba con el trofeo de la "artista extranjera más popular". En el 1952 sale de la Sonora Matancera y la sustituye Celia Cruz. No obstante, esto no implicó que se rompieran los vínculos entre la artista y Cuba pues del 1955 al 1961 fue corresponsal viajera desde San Juan y

Nueva York, de la revista cubana *Revista Show* (1954-1962). Ya para el 1956, con 29 años, comenzó su propio programa de televisión en Nueva York llamado "Una hora contigo". En este creó su tan controversial personaje "Madame Chencha" con quien se convirtió en "precursora de los hoy programas de chisme". Once años después, en 1967, por la popularidad que su programa adquirió, recibió el premio Radio TV Mirror. Desde ese entonces se convirtió "en la más importante empresaria y comentarista de radio y televisión del momento"[118].

En los documentos que recuerdan u homenajean a Silva domina la visión heteropatriarcal que marcó el modo en que construyeron la opinión pública de su figura. Esta visión se traducirá en los juicios que harán sobre su capacidad de agencia. Vale resaltar que hablo de agencia relacionado a la libertad en el sentido que le da Simone de Beauvoir en la introducción de *El segundo sexo* (1949) cuando señala que "no definiremos [las oportunidades del individuo] en términos de felicidad, sino en términos de libertad" (10:2018). Este acercamiento al término agencia también va matizado por Halberstam y su afirmación de que "masculinity in this society inevitably conjures up notions of power and legitimacy and privilege" (*Female Masculinity* 2) aunque añade esta no debe leerse en relación de sinonimia con "hombre" o macho (men or maleness) (13). Por lo que cuando afirmo que los juicios que se hacen sobre ella se basan en su capacidad de agencia y el uso que hace de esta, parto de la premisa de que su agencia como noción de libertad, poder y legitimación es un asunto que se solía identificar con lo masculino dentro de una sociedad que equipara expresión de género con asignación de sexo y que, por lo tanto, crea conflicto cuando es visto en una "mujer". Por ejemplo, en el 2016, *El Adoquín Times*

[118] Las fuentes principales utilizadas para trazar la trayectoria artística de Myrta Silva lo fueron los trabajos de Carlos Molano y Andrea Yambot. Es preciso, además, agradecer a la Colección Gladys Palmera por ofrecer los datos sobre la participación de Silva en la *Revista Show*.

a pesar de reconocer sus virtudes como "excelente ser humano" antes destaca que esto es "a pesar de su fuerte carácter y [de ser] a veces controversial". El carácter fuerte que usualmente es reconocido como una virtud en los sujetos masculinos, en el caso de Silva, se convierte en un "defecto" que ameritaba ser reseñado. En esta nota no se matizan las razones para definir ese "carácter fuerte" ni se explica qué constituye tenerlo. Sin embargo, las actitudes que pudieron haberle ganado a Silva la descripción de "mujer" con "carácter fuerte y controversial" están contextualizadas en la explicación que da su sobrina Lydia Morán en una entrevista en la que se reseña la caracterización de Silva en la serie *Celia* (2015, RNC). Para Morán, Myrta Silva:

> desarrolló un carácter fuerte y mal hablado pero lo hizo porque era mujer y en su época no existían las mujeres en el negocio. Todos eran hombres, si no hubiera desarrollado ese carácter se la hubieran comido viva. Sobrevivió hasta el último día. En el medio, con ese montón de tiburones, sobrevivió por su carácter. ("Myrta Silva más allá…")

Silva fue siempre contestataria y persistente, eso le aseguró mantenerse firme en un ambiente que no había sido pensado para "mujeres". Precisamente por su carácter, en el programa "Recordando a Myrta Silva*"* (2013) de *Autógrafo TV*, las "mujeres" que allí aparecen la conmemoran con admiración. La productora y escritora Vicky Hernández la define como "una mujer de éxito". Sandra Zaiter, cantante y artista de programas infantiles, la recuerda como "una mujer muy transparente", "un ser extraordinario" y añade que "vivía y actuaba según sus propias convicciones y su propio modo de pensar y ser. Ella no ocultaba sus alegrías, sus molestias, sus tristezas, sus guerras… a veces". Esto permite pensarla como una "mujer" en el centro de múltiples polémicas. La actriz Myriam Colón lo resume diciendo "Myrta siempre fue Myrta, ella nunca negó cómo se sentía" y añade que "era sincera, las cantaba como era pero encima de eso

tenía un talento muy grande, era un músico y una compositora muy fina". La capacidad de trazar por sí misma el camino a seguir, el ser vocal, honesta y contestataria le costó a Silva el ser vista como una figura controversial. No empero, fue ese mismo carácter lo que le permitió crear y redirigir su futuro como "mujer" caribeña.

Frances Aparicio la considera junto a otras artistas emergentes en los 1950 y 1960

> such as Toña la Negra in México, Ruth Fernández… in Puerto Rico, and Celia Cruz and La Lupe in Cuba and the United States [as] women who in diverse ways opposed, resisted and transformed Afro-Caribbean music into a space from which female subjectivities could emerge. (175)

Según Aparicio, su estilo y su humor irreverente le permitieron subvertir "[the] popular expectations of the delicate, fragile, and even sexy female Singer" (177). Por su parte Fiol-Matta, al documentar su historia e impacto cultural, considera que esta provocó diversas opiniones de acuerdo a las simpatías –o antipatías– que iba produciendo su carácter y personalidad:

> The epithet of the Fat Golden One [la Gorda de Oro] encapsulates the quandary of simultaneous hated and adoration: Being called fat in Puerto Rico was completely insulting, and certainly desexualizing, but the adjectival phrase 'de oro' conveyed feelings of appreciation and a statement about sterling character. (Fiol-Matta 18)

Según recuerda Awilda Carbia, actriz y comediante, este epíteto no se convirtió en un problema para ella pues "le gustaba que la reconocieran 'Yo soy la Gorda de Oro'" (*Recordando a*…). Silva se reapropió del término para resaltar su figura como una más allá de lo ordinario: ella era extraordinaria. Resulta innegable que la persistencia, el carácter, la capacidad performática y su

poder interpretativo le ganaron un peculiar impacto ante el ojo público. La figura de Myrta Silva, como sujeto femenino caribeño que se abre camino dentro de una industria predominantemente masculina, crea una fractura en el molde que se utilizaba para definir los modelos de feminidad normativa.

Silva es una otredad para el discurso patriarcal por ser mujer y por no corresponder a los cánones de belleza ni de conducta femenina. El cuerpo de Silva, como "mujer" caribeña, representa un otro dentro del imaginario eurocéntrico de belleza y corporalidad: Silva no es blanca ni se viste con trajes ceñidos que resalten su escote, cintura ni caderas. Esto en sí mismo es importante pues nos permite acercarnos al modo en que se han tratado los cuerpos "otros" y los contextos socioculturales propios del caribe antillano. Por tanto, la ubico (junto a las demás intérpretes bajo estudio) dentro del trabajo que realiza Richard Burton sobre las comunidades afroantillanas. Burton, trabajando con el término "'crab antics"' de Peter Wilson (1973) consigna que este ve dos actitudes y formas de operar distintas entre "hombres" y "mujeres" afrocaribeños. Según Wilson, establece Burton, los "hombres" actúan bajo el sistema que llamó *reputación* mientras las "mujeres" lo hacen según el que nombró *respetabilidad*. La diferencia central para este estudio radica en que la *respetabilidad* de Wilson responde a los valores de la iglesia, la sociedad burguesa y las imposiciones coloniales mientras que la *reputación* parte de los valores definidos en los espacios de la calle y la licorería. El que los hombres ocupen los lugares públicos y operen bajo el sistema de "reputación" no se define simplemente porque sean "hombres" y esto les sea inherente sino que hay asuntos raciales envueltos. Es decir, el estudio de Wilson, según detalla y amplía Burton, se enfoca en los "hombres" y "mujeres" afrocaribeñas: la interseccionalidad entre raza, género y clase está presente en el estudio. Burton explica que el "hombre" afrocaribeño sabe que el sistema de la *respetabilidad* no es el suyo pues ese sistema se

rige a partir de ciertos privilegios de clase y raza que él no tiene y que, en el mejor de los casos, si los llegara a tener, no los tendría por completo. Por ejemplo, el "hombre" afrocaribeño sabe que podría tener dinero más nunca sería aceptado entre los demás "hombres" blancos de clase media porque él *no* es blanco. En el caribe afroantillano, como señala J. Halberstam sobre el imaginario de masculinidad estadounidense, la visión de "masculinidad" que se ha normalizado y aceptado es aquella que responde al cuerpo del "hombre" blanco de clase media (2). El asunto de la agencia y su vínculo con la masculinidad también tiene matices raciales y económicos. Frente a ese sistema de *respetabilidad* versus *reputación*, Burton señala que "[e]ven the street woman per excellence -who in the West Indies is not the prostitute but the higgler- is regarded with ambivalence by the wider society: admired for her 'manlike' autonomy and assertiveness [but] she is also derided…" (164). Silva operó en el espacio bohemio, el de la calle, la barra, el –como bien señala su sobrina– separado para los "hombres": es la que negocia su espacio en el mercado del entretenimiento y domina. Sus interacciones en estos espacios nos permiten constatar otros modos posibles de ser y actuar como sujeto femenino, dentro de una sociedad patriarcal, que tendrán resonancia en su modo de interpretar y acercarse a las canciones.

La figura de Silva no constituye una propuesta única y absoluta de transgresión radical. Ella visibiliza un cúmulo de acciones que evidencian y abren espacio a modelos alternativos de vivir la feminidad y de presentarse como un sujeto femenino. Este capítulo explora su trayectoria artística, *performance* y voz como expresiones alternativas a la heteronormatividad patriarcal. Además, analizará cómo por medio de la ironía repiensa y resignifica las voces sexuadas en las composiciones de Rafael Hernández y Pedro Flores.

Myrta Silva: un asunto de imagen

Como plantea Fiol-Matta, en los 1930, a partir de las primeras fotos artísticas de Silva, el cuerpo de una adolescente Myrta Silva había sido sexualizado hasta convertirlo en los 1940 en un "sexual bombshell" (26). Si nos enfocamos en algunas de las fotos que utilizaban para promocionar al Cuarteto Victoria de Rafael Hernández, tomadas entre el 1939 y 1940 cuando Silva apenas tenía entre 13 y 14 años, se puede observar con más precisión este detalle:

Imagen 1 Rafael Rodríguez, Pepito Arvelo, Rafael Hernández, Bobby Capó y Myrta Silva

En la imagen 1 –en la que también aparecen Rafael Hernández y su Cuarteto Victoria– vemos a una joven Myrta Silva vestida con un traje con volante, ceñido al cuerpo, y cuya parte de atrás es larga, pero al frente, hacia la toma de la cámara, deja al descubierto sus muslos. Su rostro de niña con un gran lazo sobre la cabeza y las manos escondidas tras la espalda contrastan con el traje que podría ser considerado de corte provocativo. Curiosamente, y al contrario de los espacios en que se solía enmarcar a los sujetos femeninos, Silva está en lo que parecería ser la calle. Los cuatros varones de la agrupación, por su parte, están todos en el otro espacio de la foto: un

posible balcón. Allí, dos de los músicos la miran sonrientes mientras los guitarristas, también sonrientes, dirigen su mirada hacia la cámara. En cambio, ella mira hacia un punto en blanco mientras se apoya de una pared. El enfoque de la foto es su figura, su cuerpo, sus piernas. Su ropa y el hecho de que está en la calle la enmarcan dentro de un espacio que no se suele asociar al sujeto femenino que, al contrario de lo establecido por los valores tradicionales heteropatriarcales sobre la "buena mujer", circula en ambientes masculinos.

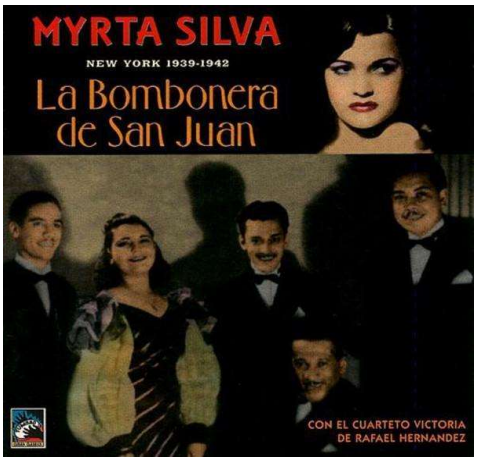


Imagen 2 LP Myrta Silva: La bombonera de San Juan con el Cuarteto Victoria (1939-1942) (Tumbao Records, 1998)

Esta otra imagen de una sensual Myrta Silva es recreada en 1998 por Tumbao Records para la recopilación de sus éxitos durante sus primeros años. La carátula del LP *Myrta Silva La bombonera de San Juan con el Cuarteto Victoria (1939-1942)* presenta nuevamente dos fotos de una joven Silva junto a los músicos (Imagen 2). El LP producido por Tumbao Records en el 1998, recoge los éxitos de esta en los comienzos de su carrera. La mayor parte de las canciones compiladas fueron las que interpretó junto a Rafael Hernández y su Cuartero Victoria, aunque también incluye otras canciones escritas por Hernández pero que ella interpretó con otras orquestas.

En esta Imagen 2 a la que hago referencia, se ve a una joven cantante cuyo rostro maquillado con sombra azul y labios rojos ocupa la parte superior derecha. El corte de la foto es

solo de sus hombros descubiertos hacia arriba mientras todo alrededor de ella está oscuro y ella mira hacia la derecha, dando la sensación de que enfoca su mirada directamente sobre alguien. En la imagen de abajo vuelve a aparecer, pero en esta ocasión está rodeada por los músicos del cuarteto quienes sonríen mirando a la cámara mientras ella, en un traje de volante, nuevamente ceñido al cuerpo, mira sonriente hacia el mismo punto focal. La mirada de la imagen superior presenta a una Silva que caracteriza a una "mujer" fatal típica del *film noir* hollywoodense de los 1940. Es la mirada de la "mujer" sensual, la peligrosa. Lo que contrasta con la imagen de abajo donde a pesar de que la luz la enfoca a ella, la presencia de todos los sujetos masculinos a su alrededor, incluso, sus sombras, parecerían atraparla dentro del espacio en que se enmarca la foto.

Estas imágenes que resaltan y enfocan el cuerpo sensualizado de una adolescente Silva se diferencian en gran medida de las demás carátulas de los que fueron sus discos posteriores como "mujer" solista y adulta. En esta otra etapa de su vida artística vemos a una Myrta Silva que se aleja de los estereotipos sociales sobre la belleza femenina. Las carátulas de los LP comienzan a responder a unos imaginarios distintos: ya no el cuerpo sexualizado, sino la figura de la intérprete rompiendo con ese discurso impuesto sobre la feminidad normativa. Las carátulas de los LP del 1960 en adelante son carátulas que cuando la presentan a ella, no lo hacen de cuerpo entero a menos que sea caricaturizada. Por ejemplo, el LP *Camina como Chencha* (Ansonia

1961), se ve solo lo que aparentan ser las piernas de Silva con un tranvía intentando atravesarlas. Fiol-Matta lo caracteriza del siguiente modo:

> Silva is shown as fetish. Her lower legs stand in for the total body, photographed from behind […] This image was created to echo the stanza where Silva is responding to accusations that she can accommodate "'un tranvía",', a pun for a very large male sexual organ coming at full force […] Yet the artist corrected the fetish, so to speak, and figuratively stopped the tranvía in its tracks. (43)

Si bien su cuerpo sigue siendo representado desde la perspectiva masculina, es ella la que al final tiene el control e impide el paso. El enfoque lo son sus piernas abiertas, el albur está en el paso del tranvía entremedio de ellas. Sin embargo, el hecho de que ella sea quien le detenga el paso da una connotación distinta que resalta su rol activo: ella tiene el control. Por otro lado, en el LP *Myrta Silva: En escena (solo para adultos)* producido por Borinquen (1975), se presenta a un Silva caricaturizada: sobrepeso, de cuerpo entero, maquillada en exceso y con un paño azul en su cabellera. Sin embargo, su figura resulta imponente. Esta acapara la mayor parte de la carátula y se le presenta en control del escenario, la luz está enfocándola mientras la rodean para admirarla y aplaudirle. Este control sobre su físico y su presencia escénica, no obstante, trae consigo unas consecuencias. Al esta no responder a los estereotipos impuestos por la sociedad, se le convierte en una figura desexualizada "upon which the public imposed its narrative: a loss of sexual appeal…" (Fiol-Matta 26). En palabras de Aparicio "[t]he publicity for these shows reveals another aspect of Mirta's [sic] public persona, one that was

Imagen 3 Camina como Chencha (Ansonia 1961)

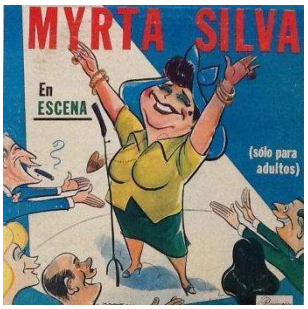


Imagen 4 Myrta Silva: En escena (Borinquen 1975)

constructed by popular epithets [that] play on her body size, her comedy and her singing" (177). Sin embargo, a su vez, se convierte en una "mujer" en control de su cuerpo, acciones y palabras.

En 1967, Reyes Record produce el LP *Myrta Silva y Daniel Santos en TV* que recoge la participación de Santos junto a Silva en el ya popular programa de ella. Myrta Silva, con cuarenta años y una trayectoria más que reconocida, canta junto a un también reconocido Daniel Santos de 51 años. Si bien esta carátula presenta a Silva de los hombros hacia arriba – en esta ocasión cubiertos –y a Daniel Santos de la cintura hacia arriba, es la imagen de ella la que ocupa la mayor parte del diseño en el primer plano. Es ella quien sale al frente de él, con la luz iluminando su rostro. En esta etapa de su vida, no es su cuerpo entero el enfoque, ni siquiera es la mirada del otro lo que la define, sino su rostro sonriente, su presencia escénica y su dirección. Lo mismo sucederá con los variados LP en los que esta interpreta boleros o sus propias composiciones. Las carátulas mostrarán a una Silva, ya madura, sonriente, en ocasiones con pelo corto y rizado.

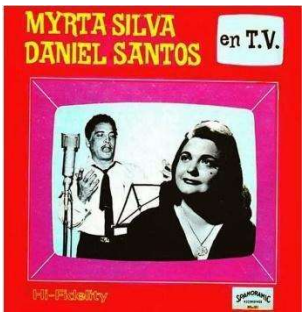


Imagen 5 Myrta Silva y Daniel Santos en TV (Reyes Record 1967)

Imagen 6 Myrta Silva: La compositora e intérprete (Stereo, 1968)

Imagen 7 La gorda de oro (MUSART, 1969)

Imagen 8 Myrta Silva en la voz de Myrta Silva (ORO Records, n.f.)

Imagen 9 Myrta Silva canta a Myrta Silva (ORO Records, 197X)

Imagen 10 Myrta Silva le canta al corazón (ORO Records, 1980)

Como se puede ver en *Myrta Silva: La compositora e intérprete* (Stereo, 1968) (imagen 6), *La gorda de oro* (MUSART, 1969) (imagen7), *Myrta Silva en la voz de Myrta Silva* (ORO Records, n.f.) (imagen 8), *Myrta Silva canta a Myrta Silva* (ORO Records, 197X) (imagen 9) y *Myrta Silva le canta al corazón* (ORO Records, 1980) (imagen 10), el enfoque será su rostro. El título y el diseño de la carátula van dirigidos a resaltarla a ella. Ya no se presenta la imagen de la "mujer" delicada, de largos cabellos en vestidos ajustados rodeada de "hombres" mayores que ella, sino una "mujer" sola que domina todo el espacio que la portada del LP ofrece.

Por otro lado, dentro de su trayectoria como intérprete, su personaje Madame Chencha en muchas ocasiones terminó acaparando su imagen. Fiol-Matta señala que "Chencha's intent was to speak truth to power" (47) y es importante añadirle que aunque sin lugar a dudas Chencha habla de manera directa y sin apologías ante el poder, Silva lo llevaba haciendo, a partir de su voz e interpretaciones, desde que era una jovencita. La diferencia radica en que, en ese entonces, se podían percibir en su figura de manera clara las "percepciones habituales y serias" (Butler 28) que la sociedad había establecido sobre el género: era una joven adolescente, al menos femenina

porque su vestuario remitía al mundo del cabaret. En palabras de Judith Butler, en la sociedad prima la explicación normativa del género, la que se limita a señalar qué expresiones del género son aceptables y cuáles no (25-26). Es por eso que cuando un cuerpo no cumple con esas "percepciones [culturales] habituales y serias […] no conseguimos interpretar con seguridad el cuerpo observado" (28). Así que tan pronto su físico comienza a alejarse del imaginario de feminidad aceptable, su presencia comienza a ser escrutada con mayor ahínco. Es en esta etapa en la que su imagen, además de su actitud, comienza a romper con esos imaginarios reguladores que controlan las manifestaciones del género por lo que sus cuestionamientos y enfrentamientos discursivos contra el poder se hacen más notorios. A través de las contradicciones de los imaginarios preestablecidos sobre lo que debe ser el sujeto femenino tanto desde su cuerpo hasta su comportamiento, Silva redefine y visibiliza otra experiencia, distinta a la impuesta, de vivir como sujeto femenino dentro de una sociedad heteropatriarcal. Silva no era "the sensual, sleek vedette that Latin America saw in Tongolele, nor was she a motherly, tender figure" (Aparicio 177). Su figura, su ingenio y su *performance* marcaban una ruptura con las expectativas que se tenían de lo que debía ser un sujeto femenino: del mismo modo lo hará con su discurso.

De (re)apropiaciones del discurso de "ellos"

Las canciones que Myrta Silva interpreta de Hernández y Flores son canciones que, en letra de ellos, terminan presentándonos a sujetos femeninos que fluctúan entre los imaginarios de engañosas, controladoras, coquetas: dulces amas de casa y/u objetos del goce para la apropiación masculina según analizado previamente. No obstante, cuando Myrta Silva interpreta estas canciones, a partir de su voz y *performance*, les construye un nuevo sentido. Sus interpretaciones, en la mayoría de las ocasiones, sugieren una burla al mismo discurso que canta. La risa y las interjecciones serán sus aliadas.

Frances Aparicio, en su estudio sobre la salsa y el sexismo plantea que:

> In spite of the fact that women singers invert the object of sexism as they sing patriarchal love songs and in doing so become acting subjects in control of their bodies, the seducers rather than the seduced: empower other women with specific visual cues as articulations of female subjectivity; and function as role models for their female audience, it is clear that female desire and female subjectivity are ultimately repressed in salsa intertextually and at times are outright invisible as well. (124)

De hecho, Fiol-Matta afirma, haciendo referencia a las canciones interpretadas por Silva que "It is not accident that her early repertoire, written by men, would revolve around fantasies where the woman as doll merely ventriloquizes heteronormative, male desires" (Fiol-Matta 29). Valdría la pena pregunta, ¿tiene algún poder de resignificación la gestión que esta hace a partir de la ejecución de su voz y el *performance?* Para responder, revisitaré las canciones que Silva interpretó de Hernández y Flores a partir de la interrelación de las letras, la voz y el *performance* en los cuales Silva se apropia de las letras e incluye su perspectiva sobre esos deseos masculinos y heteronormativos que señala Fiol-Matta.

Según Taylor al estudiar el *performance*, "social actors may be assigned roles deemed static and inflexible by some. Nonetheless, the irreconcilable friction between the social actors and the roles allows for degrees of critical detachment and cultural agency" (29). De hecho, sostiene que "the body in embodied cultural memory is specific, pivotal and subject to change" y añade que esta memoria cultural "is shaped by ethnicity and gender" (86). Por lo tanto, es importante acercarnos y reconocer la importancia de todo aquello que se desprende del

performance de Silva y su capacidad de presentar diversos modos de ser o estar, como sujeto femenino, a través de él. Por otro lado, el asunto de la voz también es central pues según Eidsheim "what we refer to as ''sound'' is in reality a composite of visual, textual, discursive, and other kinds of information" (9). Vistos de este modo, la voz y el *performance* contienen un poder potencializador de sentido que permiten otro tipo de acercamiento a esta dinámica entre compositores e intérpretes.

Si bien sus interpretaciones no son necesariamente un juicio directo y contundente contra la heteronormatividad y sus estereotipos de género, crean fisuras por donde se traslucen visiones y posibles alternativas. Por lo tanto, me parece preciso matizar la idea de que la subjetividad femenina y sus deseos quedan del todo –o en parte– silenciadas o acaparadas por la mirada masculina. Propongo reconocer la reapropiación de los discursos que les son impuestos como modo de involucrarse dentro de este ambiente y presentar una experiencia distinta. Myrta Silva, utiliza las canciones de estos compositores y la representación hegemónica de los modelos de feminidad de estas para burlarse de esos mismos discursos e infantilizarlos. A partir de la exageración performativa que Silva realiza de la "mujer" coqueta o ingenua derivada de lo que plantean las propias canciones, esta muestra ese ideal de la feminidad como una farsa. Su interpretación irónica del discurso masculino cuestiona los imaginarios sexualizados que le iban construyendo. La reapropiación interpretativa de esas canciones expone la posibilidad de experiencias alternativas como sujeto femenino ante la visión patriarcal y heteronormativa impuesta.

La figura retórica clave de Myrta Silva es la ironía. Como se mencionó anteriormente en 1939 en Nueva York y bajo el sello de RCA Víctor, esta graba junto a Julio Roqué y su Orquesta, la canción parodia que compuso de la ya icónica canción de Rafael Hernández "Ahora

seremos felices" (c.1930). La canción, en la versión original de Hernández, presenta a un sujeto masculino que emocionado y orgulloso le cuenta a su amada la noticia de que, finalmente, logró adquirir un hogar para ambos. En el proceso de celebrar la adquisición del hogar, este a su vez construye el imaginario de lo que es para él un lugar ideal. Así pues, este lugar estará lleno de margaritas, se convertirá en un refugio en donde habrá "romances y flores" para poder ser "felices". Del mismo modo incluye que lo único que faltará es procrear una niña. El imaginario que se percibe de este sujeto masculino es el del proveedor, listo para formar una familia en la que el centro de todo será el hogar romantizado: siempre habrá flores, amor y felicidad.

No obstante, esta canción ampliamente interpretada por artistas de América Latina y el Caribe, fue parodiada por Silva para presentar una realidad social alterna. Según rescata Fiol-Matta, Rafael Hernández se enteró de la existencia de Myrta Silva luego de haber oído la parodia que esta realizara de su canción. Esto se confirma en el programa *Recordando con Gilbert Mamery,* en el que Silva consigna que su primer encuentro con Hernández se debió a dicha canción. En este, Mamery la presenta diciendo que:

> una muchacha inquieta […] grabó ["Ahora seremos felices"] como una parodia. Rafael Hernández como que medio se indignó […] y quiso conocer a esa muchacha […] Inmediatamente se conocieron sintió un cariño por la forma en que esta muchacha le contestó a Rafael Hernández. Le dijo 'Yo le arreglé la canción que usted escribió'.

Sin embargo, tan pronto Silva –adulta– entra al escenario y habla al respecto menciona que "Esta canción, de verdad, yo se la dañé a Rafael y cuando él me dijo '¿usted es la atrevida que me dañó mi canción?' Yo le dije 'usted tiene que estar orgulloso de que yo le ponga letra a sus porquerías

de música'". Cabe resaltar que se está recordando un evento que ocurrió cuando tenía trece años. Era una adolescente confrontada por un artista ya consagrado en el mundo artístico latinoamericano y caribeño que rondaba los 47 años de edad. Es decir, una joven que no solo se atreve a parodiar una canción, sino que lo hace con una destreza encomiable y se reafirma en su decisión cuando se le reclama. Su composición de "Ahora seremos felices"[119] presenta una desmitificación de ese amor romántico que propone al sujeto masculino como proveedor y al sujeto femenino como sujeto pasivo que ve en las acciones y promesas de este el camino o la solución a sus dificultades socioeconómicas: el tan nombrado progreso.

Aquí, el sujeto femenino interpretado por Silva canta que ya tiene "la casita" que le dio el "home relief" e inmediatamente deconstruye el imaginario creado por Hernández en su canción. Ahora, de estar rodeados de flores, terminan rodeados de "un nido de ratones con un olor infernal para que los cobradores no [vayan] a molestar". Si bien en la canción de Hernández se propone que la felicidad llega con la adquisición del hogar, la letra de Silva sugiere que esta realmente llegará cuando compren un "alambique para verlo destilar" y sustituye la posibilidad de cantar, por la del goce. Curiosamente es en la voz –y en este caso, la letra– de un sujeto femenino cuando se presenta un discurso que modela situaciones de vida alternativas a los valores planteados por la modernidad y su "'progreso"'. En su canción, más bien, se reconoce la importancia del descanso. Así también, la letra muestra otros modos de vida distintos a los implantados por la visión heteronormativa de la familia feliz compuesta por un sujeto masculino y uno femenino y el tan esperado bebé. En la canción de Hernández se propone la llegada de una hija para completar "la dicha" pero en la parodia de Silva, la dicha se alcanza con la búsqueda

[119] La letra completa de la canción escrita por Silva a parece como apéndice.

del libro de cupones de alimentos para la compra de comida. Es la reinterpretación de Silva la que presenta al sujeto femenino como uno capaz de gestionar lo que será el hogar y las "ayudas" para costear las necesidades de este. Mientras la letra de Rafael Hernández pide que "Dios nos de mucha dicha, negra, y mucha felicidad", la de Silva reconoce que lo que se necesita es que "Dios nos saque de pena, negro, y nos deje descansar". Su canción ironiza la vida dentro del proyecto de modernidad y progreso no solo en Puerto Rico, sino en Estados Unidos.

Es preciso tomar en consideración las situaciones políticas que han atravesado los puertorriqueños a partir de la invasión norteamericana para entender el impacto de la reinterpretación de Silva. Si bien estos han sido parte de diversas olas migratorias en busca de un supuesto mejor futuro "During the 1930's the Depression hit hard on both the mainland and the island, and tensions were high. Puerto Ricans in New York experienced deteriorating living conditions, constant discrimination, and rampant unemployment" (Glasser 62). El Nueva York al que Silva llega es el que impulsó a Rafael Hernández a componer el "Lamento borincano". Es además, el mismo Nueva York cuyas supuestas buenas condiciones de vida son cuestionadas. En el 1935, menciona Cristobal Díaz-Ayala,

> Canario y Su Grupo recorded El Home Relief [The Home Relief] commenting on the government's economic help to poor families during those years of the Great Depression. This number … might give the wrong impression of Puerto Ricans boasting about getting funds from the US Government while not working, stating in both that they will not leave New York as long as they are receiving such benefits. It is not quite so. … It's a kind of Robin Hood syndrome; if we take something from the government, that means the government will take so much more from us. ("A Tale of Two Cities")

Esta canción de Canario guarda estrecha relación con la de Silva. En ella, este presenta a un "hombre" que repite que no regresará a Puerto Rico porque en Nueva York lo tiene todo sin hacer nada. Esta es también la visión que presenta la canción de Silva. No obstante, es preciso resaltar que ambas canciones son parodias y que en sí mismas cargan un señalamiento contundente al modelo de vida que les había tocado experimentar: el prejuicio y el discrimen de los estadounidenses y la dura realidad de la pobreza que les perseguía aun en la llamada tierra del progreso.

Lo que comenzó siendo una canción de alegría y celebración en Rafael Hernández, en manos de Silva se convirtió en una visión alternativa que permite el cuestionamiento crítico de las realidades de vida del momento. La ironía nos abre paso a problematizar el discurso del hogar como espacio de bonanza y valores androcéntricos. El sujeto femenino de su canción es sujeto actuante que gestiona todo lo necesario para sustentar el hogar. El sujeto masculino, a diferencia de la de Hernández, no es el proveedor, sino a quien se le provee un hogar. Si bien en la canción de Hernández la figura masculina rige todo el discurso poético mientras la figura femenina es solo el destinatario o a quien se le dan las buenas nuevas, en la interpretación de Silva hay un cambio radical. Dentro de una sociedad patriarcal, el hecho de que el sujeto femenino sea el proveedor crea una fisura dentro de lo que el discurso original en sí mismo propone. Además, de ser un mero elemento accesorio dentro de la composición original, cuando Silva la interpreta, la "mujer" pasa a ser la voz lírica y figura clave para la gestión de un discurso socioeconómico alternativo. Este sujeto femenino visibiliza la ilegalidad (léase el alambique), la importancia del descanso y redefine el discurso del progreso desde la oda irónica a los subsidios gubernamentales. Es en voz de ella que se expresa el discurso contestatario.

Entre boleros y guarachas: discursos impuestos o ¿burlados?

A pesar de que quien canta guaracha puede a su vez cantar bolero o cualquier otro género musical, el imaginario social que se ha creado sobre estos los presentan como si fueran irreconciliables. Tanto así que en ocasiones –como sucede con Silva– han terminado definiendo la representación pública que se hace de la intérprete. Esto le resta agencia a la intérprete versátil que puede dominar con destreza ambos géneros musicales y más. Del mismo modo la limita a ser encasillada dentro de los modelos imaginados para uno de los géneros que interpreta y con el cual la industria musical y/o el ojo público la relaciona. En el caso del bolero y la guaracha, estos presentan imaginarios distintos sobre el sujeto femenino que los interpreta.

La figura de la intérprete que canta una guaracha es definida como aquella que entra al terreno de lo masculino y domina, sin pudor, los códigos del doble sentido y la ocurrencia. En el estudio de María Teresa Linares sobre la guaracha cubana, esta se describe como una composición de "ritmo rápido y texto jocoso" que suele describir "algún hecho político o social". Además, reseña que la mayor problemática con el género surgía porque le daba rienda suelta al uso de un lenguaje "rufianesco". En esa misma línea, ya Alejo Carpentier había mencionado que "[h]oy la guaracha, la rumba, nacen en el cabaret, con 'letras' de doble sentido[…]" (*Obras completas,* 196). En otras palabras, la guaracha está asociada a la desinhibición, a la vida fuera del terreno hogareño, la calle, la barra, el burdel: al terreno que Wilson llama *reputación*. Por otro lado, la intérprete del bolero es vista como delicada, sensual, que se mantiene dentro de los parámetros aceptables para la "mujer" pues, según la sociedad heteropatriarcal, esta es descrita como sentimental y el bolero es precisamente el espacio en el que, como se mencionó anteriormente, se da rienda suelta al derroche de sentimientos. La "mujer" que, como Silva, los

interpreta a ambos comienza a crear una contradicción dentro de estas categorizaciones excluyentes.

Myrta Silva es recordada más que nada como guarachera aunque también interpretó boleros. De hecho, la mayor parte de sus composiciones pertenecen a este último género. Si bien a Hernández y a Flores se les consideran compositores románticos, a pesar de su vasta producción de guarachas -algunas de ellas trabajadas en el primer capítulo- a Silva, quien interpretó canciones de ambos artistas y géneros, se le suele asociar con lo negativo de la guaracha como música con doble sentido y de cabaret. En palabras de su sobrina, Lydia Morán:

> Esa es ella. Ella se atrevió a hacer eso cuando nadie lo hacía. "La bombonera", "Mis dos novios", y "¡Ay, qué bueno!" [las primeras, guarachas de Rafael Hernández y la última de Pedro Flores] eran canciones de doble sentido pero muy fuertes. Ella era guarachera [….] Todo el mundo la conoció así pero por dentro era romántica, con excepción de dos o tres guarachas, los boleros que escribió eran 'corta venas'. ("Myrta Silva, más allá…")

Parte del estilo de operar en una sociedad patriarcal es limitar la experiencia humana a los modelos de género dominantes que se supone deben ser seguidos. Así que aquello que se desvía de lo que se considera "'correcto"' resulta indescifrable, y por lo tanto, controversial. La versatilidad de Silva provocaba que se la percibiera como un sujeto polémico: su estilo de interpretación, timbre de voz y sagacidad la encasillaron dentro de los parámetros delimitados para una artista guarachera. No obstante, es preciso reconocerle su complejidad como sujeto para poder entender que, bolerista o guarachera, ambos eran géneros musicales que esta dominaba y que sus interpretaciones eran representaciones en diálogo con los discursos impuestos a partir de

éstos. Silva fue mucho más de lo que sus interpretaciones dejaban percibir a simple vista. Verla como un producto que se limitó a repetir los estereotipos de la sociedad patriarcal invisibiliza su carácter y las gestiones que tomó en pos de su futuro. Ella fue una adolescente excepcional que se convirtió en una "mujer" brillante con una carrera envidiable gracias a su persistencia y carácter: este imaginario impregnará las canciones que interpreta.

Si nos acercamos a sus interpretaciones, es importante tomar en consideración que, tal como se mencionó en el primer capítulo, bolero o guaracha, los sujetos femeninos dentro de las canciones de Hernández y de Flores eran siempre presentados como seres fluctuantes entre extremos: muy malvadas, objetos del deseo sexual o virginales, objetos de devoción. Ante ese panorama pretendo analizar la importancia de que, como ha planteado Iris Zavala, el bolero –e incluyo la guaracha– sea un género que permite ser interpretado y reinterpretado de múltiples formas. Según Zavala, los significados de un bolero variarán según el modo en que el o la artista los interprete. En el capítulo "La copulación de la mirada: metafísica del bolero con la conscupiscencia de los ojos", Zavala analiza la canción "De mujer a mujer" escrita por el puertorriqueño Esteban Taronjí e interpretada y popularizada por la mexicana Toña la Negra (RCA Víctor, 1960). Zavala plantea que la canción "proyecta la 'fantasía' masculina de los celos femeninos" (85), pero resalta que al ser interpretada por Toña la Negra "proyecta también una concepción distinta y activa de la mujer; sirve como dispositivo para […] la desalienación del discurso sobre el propio cuerpo que imponen los poderes religiosos y jurídicos" (85). Según su análisis, el discurso del bolero se convierte en herramienta para ser ejercida sobre unos sujetos. También el género, como todo, es susceptible a ser reapropiado por otros y de ese modo convertirse en "punto de resistencia" (85). En sus palabras:

> los intérpretes cambian en su totalidad las letras, o el género sexual de los pronombres, o los tiempos verbales para actualizar la fábula. En cierta realidad, estas transmutaciones sexuales y líricas ponen al descubierto que el texto del bolero (letra y música) es obra abierta al tiempo, al espacio y los sujetos actores del drama. (91)

Así como Zavala señala la posibilidad de trasformación del discurso del bolero, argumento que a partir también de la interpretación de las guarachas se produce esa resignificación de las letras que está siendo agenciada desde la actividad creativa de la intérprete.

De vuelta a Silva, tomemos por ejemplo "Mis tres novios" (RCA Víctor, 1939-1940), guaracha escrita por Rafael Hernández y Ramón Rodríguez, e interpretada por Silva junto al Cuarteto Victoria. En esta canción se presenta a un sujeto femenino que dice tener tres novios, pero da la impresión de estar en el rol pasivo de la relación pues, aunque tiene a esos tres novios –el fotógrafo, el saxofonista y el aviador– todos le piden que haga diversas actividades como estar en "poses ridículas", "tocar", "volar" y que ella, además, "no [sabe o quiere] hacer". Todas esas posiciones, a su vez, insinúan el acto sexual. En cambio, más adelante hay una reconsideración de este sujeto lírico femenino pues deja establecido que con su "vacilón" lo[s] tiene "amarra'o[s]". Los verbos que se relacionan a este sujeto femenino, a partir de ese momento, son todos agenciadores o de control: "digo", "tengo", "engaño", "toco" y "pongo". En la letra escrita por sujetos masculinos que, como se mencionó en el primer capítulo, adoptan la voz lírica femenina, vemos lo que para estos es el imaginario de un sujeto femenino coqueto. Sin embargo, cuando Myrta Silva la interpreta, según señala Fiol-Matta, el *performance* "brilliantly re-created the deceptive nature of romantic and sexual talk […] The Young Silva played the male fantasy to perfection, cleverly performing traditional signs of female vulnerability and

enticement: little girl voice, giggle, and nervous flounce" (27). Es ese mismo juego con el imaginario creado por la mirada masculina lo que, planteo, la lleva a exagerar la feminización al punto de la burla del constructo en sí mismo. Esto implica que Silva se apropia de la letra y la resignifica. La joven de la canción, en su voz, no es ingenua, exagera el discurso infantilizado de éstos sobre la coquetería y lo ironiza.

Así también, la afectación de la voz le permite presentar una ingenuidad exagerada que sirve para esconder su astucia. Esta da pie a dejar establecido que el sujeto femenino reconoce que el sujeto masculino le adjudica cierta ingenuidad. Ahí surge la oportunidad de abrirse espacio dentro del juego de poder al aprovecharse de esa presumida inocencia atribuida a ella a partir de lo que la sociedad patriarcal asume es característico de las "mujeres" jóvenes. La interpretación de Silva devela que mientras más ingenua el otro la supone, más posibilidades de agenciarse control dentro de la relación tiene. También deja manifiesto que esa percepción del sujeto femenino como joven coqueta, pero ingenua es risible y que en la exageración de esta supuesta ingenuidad es posible, entonces, mantener el control. En palabras de Fiol-Matta:

> She affects innocence by cooing and babbling so words are blurred or lost, progressively substituting semantics for the materiality of sound. The sonic elements of Silva's voice, her modulations, choice of words, incorporation of spoken word and sonic engagement of a complicit listener cannot capture by the written lyrics or the song's sheets music, only by listening to the recording. (27)

Es la interpretación de Silva lo que permite esta relación-encuentro entre las supuestas formas de accionar del sujeto femenino según el discurso heteropatriarcal y las formas de actuar desde la percepción y agencia del mismo sujeto femenino.

Esto también ocurre en “La bombonera” (RCA Víctor, 1939-41), escrita por Rafael Hernández e interpretada por Silva junto al Cuarteto Victoria. En esta podemos ver que Silva utiliza su voz como herramienta resignificadora dentro de la interpretación de la canción más allá de la letra. Este son pregón presenta a una joven que le vende bombones a diversos “hombres” en San Juan y cuya reputación le precede hasta Arecibo. En ella, utiliza con sagacidad la ingenuidad que le es atribuida por la voz masculina para, en su proceso de negociación, mantener el control y tomar ventaja. No obstante, en la interpretación de Silva, la ingenuidad se intensifica y se matiza con las risas: es todo un juego. En sus risas va el juego con el deseo del sujeto masculino. Justo cuando parecería que quienes pretenden comprar el “bombón” están a punto de ganar bajo sus términos comprándolo por un vellón, Silva deja de cantar y dice dejando a un lado la voz coquetamente infantilizada: “¡qué barato, papá!”. Si bien en la letra no entra en discusión el no venderlo, Silva al final deja establecido que esto sí es una opción. Para ello nuevamente, en medio de la canción, menciona hablando “oigan esto, oigan esto…” y procede a cantar “yo tengo un bombón muy bueno, un súper bombón” para luego hacer una pausa y volver a cantar “y no crean que yo lo digo como vacilón”. Finalmente termina cantando “no lo fio, no lo vendo, ni por un millón” y añade un “ja, ja” que podría resultar visceral tomando en consideración que es la constatación de que no está dispuesta a actuar bajo los términos de ellos a pesar de que creyeran lo contrario. “La bombonera”, interpretada por Silva, se convierte en el sujeto femenino que le devuelve la mirada al “hombre” y “la modifica y desafía el lugar, la autoridad de la posición masculina” (Butler 36). Si bien parecería que son ellos quienes la miran e intentan enmarcarla en un espacio de dominación predeterminado por su supuesta “ingenuidad”, es ella quien reconoce el juego y con astucia establece las reglas de este. Cuando Silva interpreta las guarachas de Hernández nos presenta a una joven sagaz. La voz poética que su interpretación visibiliza es

precisamente a la joven deseable que la letra de Hernández recrea a partir de la apropiación de la voz lírica femenina. No obstante, ocurre un cambio dentro de esta pues Silva matiza la letra al presentar una voz lírica femenina que se reconoce prejuzgada como ingenua por lo que lo utiliza a su favor para esconder su ingenio y aprovecharse o burlarse de ese mismo discurso que le es impuesto.

Por otro lado, al interpretar guarachas de Pedro Flores ella sigue manteniendo el control pero la dinámica cambia. En la guaracha de Flores titulada "Ay, ¡qué bueno!", la "mujer" es imaginada como sujeto pasivo de los deseos y miradas masculinas. Esta es la historia del "hombre" que ve a la "mujer", la desea y la consigue al pedirle la mano al padre de ella. En menos de una semana, se comprometen, se casan, llegan a la fiesta, beben, se van a la cama y es allí en el único momento en el que ella aparece, mas no de manera activa, sino pasiva pues realmente está siendo citada por este: se convierte en la figura que valida la virilidad masculina. Según él, ella "henchida de placer" le dice "ay, ¡qué bueno!" y es el único momento en que tiene voz. Si bien es la voz de ella la que le da título a la canción, como se mencionó anteriormente, es una pensada para validarlo a él. Es él quien, a través del supuesto disfrute, goce, de ella, se constituye como todo un conquistador. No empero, el hecho de que Silva la interprete en *Puerto Rico canta y baila* (Musicor Record, 1966) produce un nuevo sentido de los significados de la canción. Esta crea una ruptura con los modelos habituales sobre lo que debía ser el comportamiento "correcto" del sujeto femenino y, a su vez, el masculino. Con el cambio de pronombres, Silva como intérprete, altera la relación de géneros de la ecuación lingüística y se convierte en sujeto activo mientras que el sujeto masculino es objeto de consumo y deseo sexual. Es desde la mirada de ella que se confirma que "el lunes conoci[ó] a un jovencito…" y como le gustó "el miércoles…conoci[ó] a su papá…" y ya para "el domingo" se habían casado por lo que

“no hici[eron] más que llegar de la iglesia y la fiesta se formó” y “a eso de las nueve de la noche [ella se fue] con su querer…”. Ella se convierte en el sujeto activo dentro de la relación y conquista, mientras él permanece pasivo ante las acciones y deseos de ella. No obstante, aunque en ese cambio de pronombres, sigue siendo el sujeto femenino quien “henchida de placer” dice “ay, ¡qué bueno!” es ella quien altera los roles de género al sexualizar el cuerpo del sujeto masculino. Esta se limita a hablar de él –y no a cantar– solo como consecuencia de su goce sexual: “qué sabroso está ese guiso”, “ay, tan bueno yo no quería”, “qué bueno ese paseo en carro con cauchos nuevos”, “unos trabajan de más y otros de menos”. A partir de esos comentarios que realiza mientras interpreta la canción, la comienza a resignificar. Si bien sigue siendo el “Ay, ¡qué bueno!” que confirma la masculinidad a partir del goce de esta, ya no es el “Ay, ¡qué bueno!” que nace del sujeto masculino que supuestamente la cita, sino de ella misma y del reconocimiento de su goce. Así también, aunque es parte de esas dinámicas heteropatriarcales, está la afirmación de que es ella con su voz quien valida esa masculinidad. El goce y disfrute de ella es central en la medida en que es ella quien enjuicia la ejecución sexual del sujeto masculino. Esto también se aprecia cuando interpreta “La bombonera” y sentencia que “[a] los viejitos que no tienen dientes pa’ mascar [ella les tiene] un bomboncito de crema especial” y a los jóvenes “que no saben chuparse un bombón, [ella] pon[e] su bombonera a disposición”. Del mismo modo, es preciso oír su voz mientras realiza sus comentarios porque es a partir del tono desenfadado que utiliza, y sus afectaciones al incluir risas o al alargar ciertas letras en las palabras, que deja establecido la presencia de un sujeto femenino decidido, en control de la situación sexual, que a su vez resuelve validar al sujeto masculino solo en la medida en que este es capaz de satisfacerla a ella y no viceversa. Esto pone de relieve las contradicciones propias de la sociedad heteropatriarcal en la cual el sujeto femenino es visto como objeto de

deseo sexual, a su vez que la masculinidad se valida a partir de la capacidad de este para producir goce en ella. Si bien el sujeto masculino asume un control sobre el sujeto femenino al verlo como un objeto de deseo sexual, en esta interpretación se deja al descubierto que la voz lírica femenina, por su parte, es quien, al final, validará o no la masculinidad. El entramado de relaciones y encuentros que esto visibiliza permite percibir las relaciones entre sujetos masculinos y femeninos bajo el crisol de la complejidad y no de la unicidad que asume la visión heteropatriarcal del control masculino y la sumisión femenina.

Con su voz la intérprete construye imaginarios alternos de relaciones de género. Desde el cambio de la letra, el juego con la voz a partir de las interjecciones y fluctuaciones en el tono, Silva ocasiona una ruptura con los modelos e imaginarios heteropatriarcales que se concebían sobre el sujeto femenino. La joven Myrta Silva ridiculiza el modelo de sujeto femenino coqueto que nace de los compositores que se apropian de la voz lírica femenina. Así también la joven que parecería estar el servicio y disfrute del sujeto masculino se apodera de ese discurso para tomar el control.

Pulseo y poder

El pulseo y el control por el poder en las relaciones amorosas son temas presentes en las canciones de la música popular afrocaribeña. Ser enunciado como sujeto femenino o masculino, según Zavala, “designa dos situaciones culturales y sociales diferentes que inciden sobre el mensaje" (65). Lo que se espera como actuación aceptada de un sujeto masculino no es lo mismo que se esperará de uno femenino. Aun interpretando una misma canción, las realidades sociales que se le haya adjudicado al género de quien la interpreta, será lo que moldeará los significantes que se vayan creando. En el LP *Myrta Silva y Daniel Santos en T.V.* (Reyes Records, 1967) se

percibe este pulseo por el control dentro de la relación. En la producción, tanto Daniel Santos –quien en ese entonces era considerado un ícono de la masculinidad latinoamericana–como Myrta Silva, interpretan canciones icónicas compuestas por Rafael Hernández y Pedro Flores, entre otros. Al oírlos interpretar estas canciones esperaríamos encontrar al sujeto masculino que ejerce poder –erótico, discursivo, físico– sobre el sujeto femenino quien, pasiva, se mantiene receptiva ante los mensajes o acercamientos de aquél. En cambio, cuando Myrta Silva interpreta las canciones junto a Daniel Santos surge una fricción que nos lleva a considerar la pregunta que Zavala plantea: "¿quién es más poderoso de los dos? ¿qué revela en realidad sobre las relaciones sexuales?" "(70). En este LP se percibe que:

> El tema del amor –central en el bolero– es sobre todo social: es decir, las relaciones sexuales/eróticas tal y cual estas se perciben dentro de una comunidad específica. Cada bolero las individualiza y la inscribe nuevamente mediante el/la intérprete, que dota de una entonación especial los ideales, sueños y conflictos de su grupo sexual. (Zavala 66)

Así pues, las cuatro canciones en el LP que son interpretadas por ambos, se convierten –ya sean boleros o plenas– en controversias[120]. El significante, en las canciones de este LP, para percibir las dinámicas de fricción y roce lo tienen los comentarios y vocalizaciones que ambos realizan al interpretarlas.

Richard Burton propone que la división reputación –"hombres", respetabilidad–"mujeres", no opera en los extremos binomiales en que Wilson la propone. Esto resulta esencial

[120] La controversia, también conocida como contrapunteo, hace referencia a cantar versos improvisado usualmente de tú a tú contra otro intérprete.

pues Silva –como figura pública y como artista– suele responder al extremo que Wilson llama reputación. Este LP y el modo en que Silva se mide frente a Santos sirve para ejemplificarlo. Si bien el análisis de Wilson está enmarcado en la relación entre sujetos masculinos, la producción de Silva y Santos evidencia el supuesto choque entre los dos intérpretes: la lucha irreconciliable por el poder de uno sobre el otro. No obstante las actitudes de Silva y de Santos, durante las interpretaciones, pueden ser vistas a partir de la problematización que realiza Burton cuando señala que:

> The key words in Wilson account is the word "playfully" this is a word of stylized, not actual aggression, and while on the surface the men are affirming, or attempting to affirm, their superiority as individuals, deep down what they are acting out in the form of a competitive verbal ritual is their equality as a group. (159)

En el caso de Silva y Santos, la supuesta batalla que se va desarrollando parecería representar lo que Burton percibe dentro de estos grupos: el reconocimiento de la igualdad entre ambos en términos de ingenio, ocurrencia y capacidad interpretativa.

Por otro lado, al estudiar los asuntos de raza en las vocalizaciones, Eidsheim plantea que "In short, when voices seem to exemplify racial vocal norms it is because the act out a choreography that gives rise to these sounds; it is not because their bodies are limited, able to emit only these sounds" (19). Planteo que del mismo modo ocurre con los asuntos de género, pues este, como performativo, es caracterizado según los modelos de lo que socialmente "es" una voz femenina o masculina. En el caso de los asuntos de género, la exageración de la feminidad o masculinidad, como vimos anteriormente en la interpretación de Silva, sirven para producir

discursos alternativos. Monsiváis, al hablar del estereotipo del sujeto masculino que interpreta boleros, sentencia que "como ninguno, el arquetipo es Daniel Santos que combina la fama personal (mujeriego, bebedor, insomne) con el conocimiento irreprochable de las expectativas del público" (20). Si bien Daniel Santos es el emblema del macho latinoamericano, Myrta Silva –en los 1960– es, a su vez, el de una figura que resiste las caracterizaciones androcéntricas de lo que debe ser una "mujer". Si bien ha sido exitosa, reconocida y premiada en el Caribe, América Latina y Estados Unidos, su modo de actuar no responde a la perspectiva heteronormativa del género.

Este LP ofrece un despliegue de subjetividades diversas de los sujetos masculinos y femeninos según quien interpreta la canción. En general, la producción cuenta con doce canciones en las que Santos y Silva cantan juntos cuatro. Ella interpreta cuatro –dos compuestas por ella–. Daniel Santos tres, aunque se presume que también canta la canción "Lo peor de la vida", de la cual no se encuentra grabación. Es posible que dicha canción sea interpretada por él si se toma en consideración la participación a razón de cuatro cada uno y cuatro en conjunto. Lamentablemente, de las canciones interpretadas por Santos solo queda constancia de dos: la guaracha de M. Recio "Las trompetas" y el bolero de Rafael Hernández "Ausencia". La primera es una oda a las "trompetas de [su] tierra tropical". La segunda, muestra la voz lírica masculina que se enfrenta a ese momento en que "se apartan los corazones, cuando se dice adiós para olvidar". Si bien es el sujeto masculino apesadumbrado ante la pérdida del sujeto amado, es también quien transforma ese sufrimiento en reclamo hacia la ausencia porque "[le ha] engañado" pues "aunque lleg[ó] a poner alivio a [su] pena […] por lo mucho que h[a] llorado, no [la] pued[e] olvidar".

La dinámica en sí misma cambia en las canciones que cantan juntos y que –precisamente por eso– terminan convertidas en controversias: "No hay que hablar" (R. Hernández), "Obsesión" (P. Flores), "Noche de ronda" (A. Lara) y "Tanta vanidad" (Canario). Vale la pena resaltar que en estas se percibe la "playful battle" que Burton resalta del análisis de Wilson. Esa búsqueda de autoafirmación que surge en las controversias no es más que el reconocimiento de igualdad entre ambos. El hecho de que esta dinámica se vea en Silva muestra que también los sujetos femeninos entraban en los escenarios considerados masculinos y se medían bajo los mismos términos que parecían ser establecidos por y para ellos.

En esta dinámica que termina siendo un "toma y dame", se puede oír a Silva interpretar la canción "Obsesión" con un tono de voz suave que por su dulzura coreografía el imaginario de una "mujer" enamorada. Sin embargo, es preciso recordar que esta es considerada una "mujer" que "irreverentemente se enfrentaba a la imagen particular de hembra sentimental (irreverently contested the particular image of the sentimental female)" (Aparicio 177, traducción propia). Por lo tanto, al acercarnos a ese imaginario de sujeto femenino delicado que construye con su voz, debe hacerse con cautela y sospecha. Para problematizar la canción es preciso prestar detallada atención a las cortas intervenciones –a manera de interrupción– que tanto Silva como Santos hacen, pero que no son parte de la letra del bolero. Por ejemplo, al cantar, "yo estoy obsesionada contigo, y el mundo es testigo de mi frenesí", se escucha en el fondo a un Daniel Santos que performea[121], utilizando el término de Butler sobre los géneros como performativos, la

[121] Cuando se afirma que Daniel Santos performea un modelo de masculinidad se reconoce que el género como performativo no es algo que se geste, necesariamente, de manera consciente por quien repite esos modelos sino que es un asunto naturalizado. Sin embargo, también se reconoce que ya hay varios constructos socialmente definidos sobre cómo debería ser y actuar un sujeto femenino y uno masculino de manera normativa.

masculinidad como un sinónimo de potencia y poder mientras hace alarde de conocer el interés que ella tenía por él y le ordena, en repetidas ocasiones, que se doblegue diciéndole: "hínquese". La ruptura con esos modelos de obediencia y sumisión ocurre luego de cantar el coro cuando Silva, ante las risas de él, le dice "el que se hinca eres tú, desgraciado… por veinte años te llevo sentado en el baúl". Mientras él le cuestiona y amenaza con agredirla, ella le contesta "tú habrás da'o galletas, pero aquí la que da las galletas soy yo". Del mismo modo, cuando él comienza a interpretar que está "obsesionado con [ella]" se escucha a Silva en el fondo decir "eso lo sabe el mundo, mi vida. Desde que me robaste los cincuenta chavos en Brooklyn, ¿sabes?" y añade "arrodíllate, ¡vamos!". En su interpretación tanto Silva como Santos construyen nuevas voces líricas que se entrelazan durante la canción. A partir de esta interpretación nace una voz lírica que va tras "el amado" mientras permanece la del sujeto masculino heroico que vas tras ella. No obstante, el contrapunteo que ambos intérpretes añaden da pie a la construcción de una voz lírica femenina que no permanece pasiva ante los comentarios y acercamientos de la voz lírica masculina, más bien los encara. Ya al final, la representación de la masculinidad que Daniel Santos había realizado en toda la canción termina siendo una doble representación: primero, porque al interpretar, en sí mismo está gestando una voz lírica masculina y, segundo, porque esa masculinidad violenta que discursivamente construyó, se desvanece al final cuando este con voz infantilizada le ofrece a Silva "un besito en la nariz" para que no vaya a desafinar y, entre risas, culminan la canción.

Hay varios planos importantes en esta canción. Para comenzar, es importante el hecho de que tanto Silva como Santos en representación de los sujetos femeninos y masculinos, se posicionen como sujetos activos en su intento de vencer los obstáculos que le impiden estar con el sujeto amado. Sin embargo, también es importante el "juego" de poder y las discusiones que

iban surgiendo en la medida en que el/la "otro" interpretaba la canción pues desmitifican el mismo amor romántico que propone la canción. Finalmente, resulta importante cómo se presenta la masculinidad y la feminidad. Para comenzar, Daniel Santos actúa según las características dominantes socialmente identificadas como masculinas. Del mismo modo Silva reproduce las características atribuidas a los sujetos femeninos convencionales. Sin embargo hay una ruptura con esos modelos cuando ella interrumpe su canto para enfrentarlo o cuando él, en tono infantil, le coquetea.

Lo mismo ocurre en "No hay que hablar" de Rafael Hernández. Esta canción, originalmente una controversia, presenta a Myrta Silva y a Daniel Santos midiéndose en una guerra de poder que va mostrando el ingenio y la capacidad interpretativa y de improvisación de ambos, pues lo único que se les ofrece, para que improvisen, es el estribillo "Quisiera tener poder…". Para hacer el cambio de ronda se les dan las siguientes líneas: "¿y entonces qué harías después? No puedo decirte ahora. ¿Se puede saber por qué? Porque eso a usted no le importa" Finalmente terminan ambos cantando en sintonía "entonces ya no hay que hablar, no hay que hablar". Para entender la pugna entre ambos es preciso ver sus interpretaciones. Santos interpreta la voz lírica del "hombre" violento que fantasea con la idea del poder para tener control sobre las "mujeres": "quisiera tener poder para coger las mujeres/ matarlas como hay que hacer por sus malos procederes", "quisiera tener poder y ser un rey absoluto para coger las mujeres y darles palos en bruto".

Por su parte, en las entradas de Silva, si bien hay un reconocimiento de parte de la voz lírica femenina de las tareas que se le han asignado a los sujetos femeninos bajo el régimen de la heteronorma, también hay un proceso de encararlo y dejar establecido que reconoce la violencia ejercida por los sujetos masculinos hacia los femeninos: "quisiera tener poder, llegar de noche

borracha y no darte que comer pa' ver cómo te gustaba", "quisiera tener poder y a los "hombres" como ustedes matarlos de hambre y de sed por maltratar a las mujeres". El asunto de la sexualidad y el juego de poder que surge de este también queda al descubierto. En su parte Santos establece: "quisiera tener poder para tocarte este tema de tanto que te las echas y tu marimba no suena" Mientras Silva canta: "quisiera tener poder para contestarse esa cosa, si mi marimba no suena es porque tú no la tocas". Las líneas sobre la sexualidad y la responsabilidad del goce terminan con la canción y con la pretendida discusión entre ambos:

MS: ¿Que no hay que hablar? Ahora es que vamos a empezar a hablar tú y yo, sabes. Desgraciado. Lo que te pasa a ti es que tú no soplas ya.

DS: ¡Muchacha cállate la boca! ¡Ave María purísima!

MS: ¡Tú lo que ya pasaste de moda!

DS: Tú te estas buscando, ya tienes 14 panderetas, 14 panderetas pa' las galletas que te voy a dar. Cállese la boca.

MS: ¿A quién? ¿A quién? Desgracia'o, sin vergüenza, mal hombre, mal hombre.

En esta canción que inicia el LP, Daniel Santos interpreta la voz lírica de un sujeto masculino que se asume superior al sujeto femenino y, por tanto, en la autoridad de corregir "sus malos procederes" a partir de la violencia. No obstante, también reconoce que la autoridad para ejecutar esa violencia es un poder que no tiene, pues el punto de partida es "quisiera tener poder". Por su parte, Silva interpreta la voz lírica de un sujeto femenino que está cansada de seguir los roles de género mientras deja de manifiesto que lo que se espera de esta es que alimenten y se ocupen del cuidado de sus parejas. Por tanto, su deseo es "poder" llegar borracha, como se asume lo hacen

ellos, y no darles de comer. Por otro lado, esta establece que al igual que Santos quisiera "matarlos", pero propone hacerlo dejándolos morir de "sed y de hambre" en contraposición a este que plantea la opción de "darles palos en bruto". Finalmente, su contestación a la última ronda que gira en torno a su vida sexual, es revertida por esta para responsabilizarlo a él de que su "marimba no suen[e]" pues es él quien "no la toca". Esta controversia muestra las relaciones heteropatriarcales como violentas mientras, a su vez, le permite a Silva presentar a un sujeto femenino que se mide con igual destreza ante un sujeto masculino. El poder que Santos repite que quisiera tener sobre ellas, no lo tiene sobre Silva.

Por otro lado, preciso analizar dos canciones que si bien exceden los límites de la tesis en cuando a compositores se trata, presenta muy bien el asunto de las fricciones dentro de las relaciones heteronormativas: el bolero "Noche de ronda" del veracruzano Agustín Lara y la plena atribuida a Manuel "Canario" Jiménez, "Tanta vanidad". En la canción "Noche de ronda", las dos voces líricas desean que vuelva el sujeto amado. En la parte que se convierte en controversia, Santos mezcla la canción "Noche de ronda" con "Fumando espero" y comienza la interacción entre ellos en donde Silva deja establecido el vicio de Santos por el tabaco y aprovecha la confusión de este para decirle "animal". Inmediatamente se posiciona al mando del asunto, marca el tiempo para que él la siga y lo dirige. Ya de vuelta a la letra original, ella pregunta "¿Dónde se habrá metido este desgraciado?" y Santos contesta "por el boulevard, por el boulevard". Ella canta, "dime si esta noche tú te vas de ronda, como él se me fue" y Santos le responde "No, yo me voy solito, y escondidito por una callecita". Finalmente él canta "Dile que la quiero, dile que me muero" mientras ella interrumpe diciendo "No le digo na', ¿seré yo correo?". Es la dinámica de lo que en un inicio parece ser pelea, pero que realmente es un modo

de jugar con estos roles de autoridad y respeto a partir de las fricciones y el roce: la relación "hombre-mujer" como una continua pugna.

Por último, en "Tanta vanidad", se repite el estribillo "Tanta vanidad, tanta hipocresía si tu cuerpo después de muerto pertenece a la tumba fría" mientras cada uno añade versos desde sus perspectivas sobre el mundo y las relaciones amorosas. Así las intervenciones de Daniel Santos son sobre cómo se desea que el sujeto amado ponga "una pálida flor, allá donde [su] cuerpo reposa, que descanse en esa fosa el recuerdo de [s]u amor", mientras resalta que sufrió por ella "este mundo traidor", "por no traicionar [s]u amor" y a pesar de eso la perdió y "ahora llor[a] de dolor". Es decir, sufre porque no la traicionó y a pesar de ello ya no están juntos: se siente burlado.

En cambio, Silva se posiciona desde el inicio como víctima de un sufrimiento al decir "el cielo será testigo de mi horrible padecer". A diferencia de Santos, con quien el sufrimiento queda establecido desde el inicio –el desengaño amoroso– en el caso de Silva es ambiguo. Al inicio señala que "¡Ay de mí que soy mujer en este mundo perdido!", pero al final sentencia "adiós mi lindo querer, solo por favor te pido, no olvides a esta mujer que por ti tanto ha sufrido tan horrible padecer". Sin embargo, el "horrible padecer" nunca queda establecido, lo que suele ser usual en esta producción cuando son composiciones de Silva vertidas al asunto amatorio pues estas se inclinan hacia la ambigüedad.

En general, estas canciones convertidas en controversia presentan, de manera jocosa, las dinámicas de relación entre sujetos masculinos y femeninos que son matizadas, a su vez, por las particularidades de cada cual y no como un "todo" generalizador y abarcador de las realidades de vida de estos sujetos. En estas canciones hay una pugna entre la voz lírica del sujeto masculino

versus la del femenino, pero es precisamente por esa relación, en ese encuentro, que se visibilizan nuevos paradigmas para abordar dichas relaciones. Silva utilizará la ironía para enjuiciar pero también para sacar risas. El amor heteronormativo en estas interpretaciones es percibido como un espacio de dinámicas complejas que trascienden los roles de género. En ellas el poder de cada individuo sobre sí mismo y sobre el otro se convierte en un espacio en el que los sujetos femeninos también pueden adentrarse. Por su parte, la ternura y el juego se presentan como características también de los sujetos masculinos. Además, como artistas, confirman que tanto los sujetos masculinos como femeninos se pueden medir en el terreno de lo que Wilson llama la "reputación".

Antes de concluir con las canciones de este LP, se estudiarán las canciones que Silva canta sola: "Negra" (M. Silva), "¿Qué sabes tú?" (M. Silva), "Yo quiero un besito" (A. Fernández) y "Yo tengo una cosa" (B. Soler). Las primeras dos canciones son boleros de su autoría y las últimas dos son guarachas. "Negra" es un bolero de duelo en el que la ambigüedad no permite que sepamos de quién es la muerte que lamenta. En la mayor parte de la canción se presenta la voz lírica femenina que llora por otra "mujer". Esto se mantiene así hasta que ella interviene hablando para dejar establecido que Negra, el sujeto femenino por el que se lamenta, es su sobrina: es la canción que presenta el dolor ante la pérdida de un ser amado. Por su parte, "¿Qué sabes tú?" es una pieza significativa porque fue escrita por Silva y en ella se desarrolla el asunto amatorio. Allí se presenta una voz lírica femenina que está sufriendo el desamor mientras enjuicia a otro sujeto, cuyo género no se precisa, a quien considera "ave a la deriva/ que va por el mundo sin razón". La ambigüedad en esta canción se percibe desde el instante en que este sujeto lírico femenino le reclama al "otro" "¿qué sabes tú, lo que es estar enamorad**a**?, ¿Qué sabes tú, lo

que es estar ilusionad**a**?"[122] pues se presupone que si el "otro" a quien encara es un sujeto masculino, los adverbios enamorada e ilusionada tendrían marcadores de género masculinos y no femeninos. Esta canción es importante porque abre espacio a ser interpretada como una canción que trasluce al amor cuir. Al introducirla, antes de cantar, Silva dice que esta "nació de [su] vida, de [sus] penas" y que es "tal vez [su] mejor canción". En ella la voz lírica femenina equipara la experiencia amatoria, en todas sus fases, con "saber de la vida". Por eso, cuestionarle insistentemente a ese sujeto "otro" "¿qué sabes tú?" si no has estado "enamorada", "ilusionada", si no has "sufrido por cariño", "llora[do] como un niño", "pasa[do] la noche en vela", "quer[ido] sin que [le] quieran", ni "ten[ido] la fe perdida, es decirle que no sabe qué es vivir porque la experiencia se adquiere de ese proceso de amor y desamor. La ambigüedad en esta canción abre espacio a la posibilidad de relaciones no heteronormativas y deja al manifiesto un nuevo espectro de posibilidades romántico-amorosas.

Finalmente, es importante ver la composición de Baserva Soler[123], "Yo tengo una cosa" bajo la perspectiva que Silva presenta al apropiarse de esta añadiéndole versos de su autoría. Aunque la letra originalmente le confiere un imaginario prestablecido a quien la canta, indistintamente de su género, Silva, al interpretarla, se apropia de ella y la utiliza para crear un imaginario de sí misma pensado y construido por ella como sujeto femenino. Al igual que hizo al cantar las canciones de Hernández y Flores, esta interpreta la letra añadiéndole significado a partir del juego con su voz alargando letras en algunas palabras para acentuar las características

---

[122] Negrilla añadida.

[123] "Catalog of Copyright Entries: Third Series." *Music: Current and Renewal Registrations*, Copyright Office, 1968.

que resaltan su atractiva sensualidad y al dejar de cantar para hablar ciertas frases. Además, es una Silva madura, consciente del valor y la importancia de su voz y las pausas al interpretar como herramientas que consignan que se comprende el desafío que se le presenta o el reescribir y adaptar las letras desde su perspectiva. La canción original dice: "A mí me dicen candela, a mí me llaman sabrosa, porque yo enciendo en mi cuerpo el amor con una cosa. Y es que yo tengo una cosa, que todo el mundo me llora". Sin embargo, Silva le añade los siguientes versos: "Yo fui la reina en Borinquen. Yo he sido reina en La Habana. Yo soy la reina de reinas, porque a mí me da la gana" / "A mí me llamaron Chencha, otros me dijeron gorda, pero yo sé lo que tengo, que soy boricua y sabrosa" / "Yo soy cantante de altura, también soy compositora, que bailo y toco maracas y en amor castigadora". Así pues, Silva, se concibe como "reina porque a [ella] le da la gana" y se describe como "boricua", "sabrosa", "en el amor castigadora" mientras deja establecido que es "cantante de altura, también compositora". Silva no repite el discurso de otro compositor sino que se apropia de este, lo atempera a ella. En el proceso, se convierte en una "mujer" que toma un rol activo: ella gestiona la acción.

¿Una "mujer" en control de la imagen?

Por último, me acerco a la actuación de Myrta Silva en pantalla. Diana Taylor plantea que el *performance* tiene la capacidad de prohibir, transgredir, dar espacio a la individualidad, construir mandatos sociales, gestar mandatos económicos además de ser político y auténtico (14-15). En otras palabras, el *performance* es una práctica socioeconómica, política y cultural que produce significados. Para entender la capacidad resignificadora de Silva como intérprete es preciso tomar en consideración su *performance* de alguna de estas canciones. En 1965 Silva aparece en el homenaje del Banco Popular de Puerto Rico a Rafael Hernández llamado *La música de Rafael Hernández* e interpreta dos canciones: "Nada" y "Buche y pluma na' más".

Para comenzar me interesa prestarle particular atención a esta última canción. En la versión original interpretada por El cuartero Matamoros (1931, RCA Víctor) se presenta a un sujeto masculino que señala al sujeto femenino pues ha intentado acercarse a ella con motivos ulteriores a los que plantea desde el inicio, pero esta no le corresponde. Como se ha limitado a bailar, bañarse en la playa y pasear en la popa con él sin ir más allá de eso, este la describe como "buche y pluma na' más". Del mismo modo, señala que quien le ve la cintura sin duda desea casarse con ella, pero él, reconociendo lo que implica el matrimonio, no tiene esa intención. Es el sujeto masculino quien desea acercase en un plano sexual al sujeto femenino que corteja, pero al esta no acceder la presenta como "buche y pluma na' más" a modo de reto para ver si ella termina accediendo.

En el 1965, cuando Silva interpreta algunas secciones de la canción, un tiro de cámara la presenta solo del pecho hacia arriba frente a un escenario vacío. Tan pronto la orquesta comienza a sonar, Silva apunta hacia adelante y empieza a cantar, señalando al espectador: "buche y pluma na' más eso eres tú, buche y pluma na' más" (imagen 11). Mientras repite lo que es el coro de la canción, sus gestos muestran incredulidad y desaprobación (imagen 12) y termina el "buche y pluma na' más eso eres tú" con un silábico "ja, ja, ja" (imagen 13). Sus gestos constantemente enjuician y burlan (imagen 14) al que ella señala como "buche y pluma". De hecho, estos se convierten en una confrontación directa a este. A medida en que trascurre la canción esta comienza a cantarla como si fuera un chisme que le cuenta al público. En la medida en que menciona el "tú", enjuiciador, su pronunciación se acentúa mientras su dedo apunta hacia adelante, y, a la vez, su rostro muestra absoluta desaprobación. El entrelíneas de la canción interpretada por Silva presenta a un sujeto femenino que evalúa las actitudes del sujeto

masculino tomando en como punto de partida la generalización heteropatriarcal de las características de un sujeto masculino.

Imagen 11 Myrta Silva interpretando "Buche y pluma na' más" (Banco Popular, 1965)

Imagen 12 ibid

Imagen 13 ibid

Imagen 14 ibid

Joseph Roach establece que al hacer un análisis de un *performance* es importante no pasar por alto:

> …the intercultural communications that certain *performance*s enabled at specific times and places; and second, the internal cultural self-definition that these and other *performance*s produced by making visible the play of difference and identity within the larger ensemble of relations. (4)

Por lo tanto, me parece pertinente contrastar su *performance* de la canción "Nada" en el primer Especial del Banco Popular, *La música de Rafael Hernández* (1965) con el de Olga Tañón en el Especial del Banco Popular llamado *Romance del Cumbanchero* (1998). La interpretación que realizó Myrta Silva de "Nada" en ese primer especial del Banco Popular (1965), fue un *performance* que resultó altamente confrontativo. En el 1965 tenemos un tiro de cámara que capta a Silva con un set de camisa y falda, un pendiente en el pecho, el cabello recogido y unos

grandes aretes. Justo detrás de ella, una orquesta compuesta de “hombres” a quienes ella está dirigiendo.

Imagen 15 Myrta Silva interpretando "Nada” (Banco Popular, 1965)

Imagen 16 ibid

Imagen 17 ibid

Según Frances Aparicio, su figura “although matronly… was not at all a maternal figure but rather more of an androgynous image on television, her body and voice a social space of conflicting gender expectations” (177). Si bien es un sujeto sexuado como femenino lo que se presenta en pantalla, no es la figura sexualizada de su adolescencia, sino un sujeto femenino listo para tomar el rol activo y dirigir hasta la orquesta. Luego de marcar el tiempo, mira a la cámara, se señala el pecho y moviendo sus manos hacia afuera, aun levantadas, procede a decir en actitud confrontativa “¿qué es lo que pasa aquí? No, no, no, no, que yo soy Myrta Silva aquí o en China, ¿oíste?” (imagen 16). Desde el inicio, a partir de la enunciación de su nombre, esta se posiciona como un sujeto en control de lo que está sucediendo. Ella marca el tiempo y pone el orden. Además, inmediatamente se establece en una posición de autoridad, procede a sonreír y moviendo el pecho de lado a lado dice “y, conmigo, mira conmigo, de aquello, nada” (imagen 17). De ahí entonces procede a cantar la canción cuyo significado cobrará relevancia de la mano de su interpretación y los rostros de hastío que va mostrando a medida que sentencia: “nada”. Este

sujeto femenino que se presenta en la canción está cansado de "la vida de casada", se quiere "divorciar" y no está dispuesta a que más nadie elija por ella. La figura de Silva que se constituye como un ente complejo difícil de encajar en roles androcéntricos pues toma el escenario y desde él habla: con su voz, con la letra y con su *performance*.

Por su parte, en "Nada", de Rafael Hernández, tal como menciona Fiol-Matta, "even if [Silva] did not directly collaborate on the lyrics, the song was written for her, and the signifier can only do its work due to Silva's prior labor and act of self-creation" (33). La letra de dicha canción gira en torno a Silva, y el poder que ese sujeto lírico femenino presenta responde a su carácter. Es decir, el poder subversivo de la canción lo construye Silva. Este hecho queda constatado cuando Olga Tañón, tres décadas después, +interpreta la canción en *Romance del cumbanchero* (BPPR, 1998). Si bien esta interpreta la misma canción de Hernández, el sujeto femenino que presenta Olga Tañón es el socialmente esperado y fomentado. El especial muestra a Olga Tañón con vestido azul brillante, ceñido a su cuerpo mientras una toma desde arriba se acerca al escenario –una sala de baile– y va enfocando a la cantante de arriba hacia abajo hasta mantener el tiro de cámara de la cintura hacia arriba (imagen 18). Allí, antes de comenzar la canción, Tañón dice: "Nada, a mí que ni me hablen que vengo prendía. Yo lo que pensaba es que esto era un bolerito, de esos que se bailan en una losetita, tú y yo, yo y tú, pero mira lo que me ponen, esta rumba que yo ni sé lo que va a pasar conmigo. ¿Qué va a decir mi hija cuando sea grande?". Desde el inicio, la voz lírica femenina que Tañón representa se posiciona como sujeto que, ante todo, es madre y le preocupa lo que se pueda decir sobre ella luego de que interprete una rumba. Curiosamente, Tañón había sido reconocida desde los 1980 como "una de las mejores voces femeninas del

Imagen 18 Olga Tañón interpretando "Nada", (Banco Popular, 1998)

merengue”[124] (FNCP), ritmo tropical caracterizado por ser movido y tener raíces altamente vinculadas a las zonas marginales tal como la rumba. Sobre el merengue sus orígenes decimonónicos, en *El merengue: música y baile de la República Dominicana* (CODETEL, 2003) se dice que

> Se sabe con certeza que lo bailaban parejas individuales y corporalmente estrechadas, las cuales manifestaban una libertad gestual hasta entonces desconocida. En Santo Domingo el merengue fue atacado literariamente, por «indecente»; por la misma razón, sufrió en Puerto Rico la prohibición oficial del Gobernador de la isla. Ambos vetos resultaron inútiles, porque la danza se popularizó y se propagó entre la juventud. (Pérez, 147)

Por lo que esa introducción que hace Tañón antes de comenzar la canción resulta confusa, a menos que se piense matizada por decisiones corporativas de la producción. Pues si bien un año antes (1996) había grabado su primera producción como baladista, lo que le había adjudicado el éxito a la llamada “mujer de fuego” habían sido sus interpretaciones de merengue y “su energía contagiosa” (FNCP). No obstante, en el caso de la interpretación realizada por Tañón, la voz poética femenina de “Nada” adquiere el matiz inicial que esta le crea con respecto a la maternidad, y aunque es una voz activa, esta encarna al sujeto femenino que insiste en que la rumba no es lo suyo y afirma que hasta clases tuvo que tomar para, como menciona, “poder sonear” (BPPR 1998). En otras palabras, se transicionó de una voz

Imagen 19 ibid

[124] “Olga Tañón.” *Fundación Nacional para la Cultura Popular*, 12 nov. 2020, https://prpop.org/biografias/olga-tanon/.

lírica que se apropia de la canción y los contextos sociales que su discurso presenta a una voz lírica que se disculpa, desde el inicio, por entrar a un terreno que siente que no le corresponde.

A partir de esta interpretación que realiza Tañón de una canción previamente interpretada por Silva, deseo regresar a la dicotomía de la bolerista *versus* la guarachera. Cuando Aparicio y Fiol-Matta estudian la figura de Myrta Silva, ambas se detienen en el análisis que se hace de esta o como bolerista o como guarachera. Aparicio cuestiona que a Silva se le describiera como una artista que "interpreted guarachas and composed boleros", a pesar de que se cree que compuso "more than one thousand songs" (177). Para ella, "this emphasis signifies a naturalized dichotomy between the genre of the guaracha as a nonfemale text and the bolero as the quintessential expression of sentimentality and thus femaleness" (177), pues Silva "irreverently contested the particular image of the sentimental female" (177). De hecho, esta visión es cónsona con el comentario de Fiol-Matta en el que establece que "Silva was accepted into the guaracha and marginalized in the bolero" (19) y añade que "incredibly, as a song writer of intimate, reflective music, Silva was constantly under suspicion of a fake or, worse, a thief" (19). Además, le adjudica este dilema a que:

> The gritty, hypersexualized and harsh delivery that later listeners reflexively came to associate with Myrta Silva's personality grew out of an intersection between her naturally subversive temperament and the spaces she first worked in, where sentimentality and romanticisms were completely out of place. (20)

Es decir, la artista que interpretaba dichos géneros musicales solía, a su vez representar los imaginarios sociales que se creaban, a partir de estos, sobre los modos de experimentar la

experiencia del sujeto femenino. Esto confirma la dificultad que presentaba la figura de Silva cuando se trataba de analizarla fuera de los roles prestablecidos del género.

Los comentarios de Tañón en su interpretación parecen constatar la aseveración de que la guaracha constituye un imaginario negativo para los sujetos femeninos mientras que el bolero sí era un terreno socialmente aceptable para la interpretación femenina según concebida por los estereotipos heteropatriarcales. La letra de la canción también fue modificada en esta interpretación de Tañón: las referencias al divorcio, la vida de casada como angustiosa y las insinuaciones de corte sexual son omitidas en su *performance*. Sus gestos están enmarcados en interactuar con el público, el baile y la negación de la "rumba" como género que ella domine. El imaginario que se presenta es el de la intérprete sobre una plataforma que sirve de escenario, bailando casi en vueltas, como bailarina en cofre. Sus manos y su cuerpo, se suelen mantener en la misma área, con excepción de los pequeños pasos que da por el escenario, siempre sin tomar mucho espacio. La imagen presentada treinta años antes por Silva parecería estar siendo domesticada mediante esta nueva presentación que hace Tañón a finales del siglo XX bajo la producción, nuevamente, del Banco Popular de Puerto Rico.

Apuntes para concluir

Myrta Silva, la intérprete, fue una artista y una persona compleja. Si bien, como artista, nunca representó el imaginario normativo de la "mujer" femenina, al inicio de su carrera su imagen sí cumplía con algunos de los estándares aceptados para la "mujer". No obstante, su trayectoria artística demuestra que esta fue capaz de trascender las normas impuestas para constituirse una estrella dentro de un espacio que había sido pensado y diseñado para los sujetos masculinos y sus deseos. Su carrera artística se gestó en el terreno de la *reputación:* el espacio en

el que, según Wilson, los “hombres” afrocaribeños se abren espacio dentro de la sociedad. Esto hizo que Silva se posicionara como una “mujer” con autoridad y agencia, lo que a su vez, se tradujo en una resignificación significativa de las voces líricas femeninas de las canciones que interpretaba.

Como mencioné en el primer capítulo la representación de la relación amorosa que se percibe en las canciones de Rafael Hernández y Pedro Flores giran en torno a la posesión absoluto del otro, femenino, que se constituye como un ser amado. Del mismo modo afirmé que en la letra de Hernández la relación amorosa se gesta en los extremos (idilio o desamor) mientras que la de Flores toma forma dentro de esos mismos extremos pero de manera onírica, platónica e intangible. Sin embargo, cuando Silva reinterpreta las canciones de Hernández y de Flores visibilizan modelos otros de vivir la experiencia femenina. Las relaciones amorosas que estos compositores presentan, cuando es Silva quien las interpreta, se convierten en espacios de disputa constante. La relación amorosa cuando Myrta Silva canta es terreno de lucha, un tú a tú con el sujeto amado o deseado. La voz lírica femenina, encarnada en su voz, *performance*, interpretación y trayectoria artística es una “mujer” sagaz que reconoce los juegos de los sujetos líricos masculinos y, fingiendo ingenuidad, de manera irónica les sigue la corriente para, al final, siempre dejar establecido que es ella quien tiene el control y que no está dispuesta a cederlo. La voz, y la exageración de lo que se considera un tono de voz femenino será una de las herramientas que Silva utilizará para ironizar el discurso masculino de los compositores sobre la supuesta ingenuidad de las “mujeres" a partir de las voces líricas femeninas que construyen. Silva hiperfeminiza las voces líricas que ellos construyen hasta llevarlas al punto de la exageración. Del mismo modo, los silencio o las interjecciones que incluye al cantar resignifican los mensajes originales: usualmente señalan que se no se está de acuerdo con lo que se dice o

anuncian la ironía. Finalmente, su *performance* visibiliza a una interprete que dirige orquestas musicales mientras que la voz lírica femenina que representa al cantar se posiciona como ente actuante que se enfrenta tú a tú, discursivamente, con el sujeto masculino. Ante las dinámicas de control y poder, las interpretaciones de Silva presentan a una voz lírica femenina activa y actuante: contestaria. Los límites de los roles de género, a partir de sus interpretaciones, son vistos como constructos sociales maleables. Cuando Silva canta, los sujetos femeninos actúan según lo que el rol social les exige para burlase o confrontar esos mismos imaginarios que los compositores les crean. Cuando Silva se para en un escenario, sus gestos y dominio musical dejan establecido que es ella quien tiene el control. Cuando Silva interpreta composiciones de otros autores lo hace desde el reconocimiento de su capacidad de agencia y resignifica las letras de manera tal que las voces líricas femeninas que se visibilizan son "mujeres" se miden directamente, en el terreno de la *reputación*, con cualquier otro ser humano.

Capítulo 3. Una pugna discursiva: La Lupe interpreta a Catalino Curet Alonso

En el capítulo anterior presenté el modo en que Myrta Silva resignificó, mediante la ironía, las letras de las canciones compuestas por Rafael Hernández y Pedro Flores. Allí comenzamos a ver las relaciones de contacto y fricción que surgen cuando una cantante utiliza su voz y su cuerpo para dotar de más significados los discursos que le han sido impuestos. En esta ocasión, La Lupe será el centro de mi análisis. Al igual que hice con Myrta Silva, me acercaré a la trayectoria artística de Lupe Yolí Raymond, su voz y *performance* para afirmar que esta reformula los discursos heteropatriarcales que, como se ha repetido hasta el momento, permean en la música popular. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurrió con la mayor parte de las canciones que Myrta Silva interpretó de otros compositores, presentaré la relación La Lupe – Catalino Curet desde los vínculos que nacen de una relación simbiótica. Es decir, planteo verla reconociendo el ingenio creativo del compositor que toma en consideración la personalidad de la intérprete.

En "Que sepa escribir/que sepa narrar/ que ponga/ la pluma/ en su mismo lugar…", María M. Solá afirma que "es posible que un buen escritor o escritora imite la escritura femenina o la masculina, si se empeña en hacerlo. Después de todo, el arte literario consiste en hacer con el lenguaje lo que uno quiere" (19). Si bien es cierto que la experiencia femenina dista de ser semejante a la masculina, no es menos cierto que hay voces masculinas que pueden empatizar con las situaciones femeninas y utilizar sus espacios de enunciación para crear fisuras dentro de las posturas hegemónicas. Si se vierten las palabras de Solá al campo de la música popular, diríamos que un/a buen/a compositor/a, poeta o autor/a, hace con el lenguaje lo que quiere. En este capítulo reitero las conclusiones establecidas en el primer capítulo en donde mi argumentación gira en torno al hecho de que Catalino Curet Alonso fue un compositor con

ingenio sin igual capaz de gestar el imaginario de una de las múltiples voces líricas femeninas que se pueden construir: la del sujeto femenino activo y contestario. Del mismo modo los sujetos masculinos en sus composiciones presentan modos alternos de vivir la masculinidad. Esto, a su vez, permite que estas canciones, al estar en manos de La Lupe, potencien los imaginarios alternativos creados pues se reconoce que "el texto del bolero es obra abierta, ambigua, andrógina, que se transforma de acuerdo a las innovaciones de los cantantes y del género sexual de los intérpretes […] El mundo nombrado por metáforas hace que el yo masculino del autor se transforme en un yo femenino de la intérprete..." (Zavala 33). Por lo tanto, en el contexto de Catalino Curet Alonso y La Lupe, la relación poeta (compositor) e intérprete, opera de manera tangible en la relación significado-significante dentro de la canción. En esta sección apoyo la relación entre intérprete y compositor según la teoriza María de la Peza cuando afirma que la importancia del intérprete radica en su capacidad de representar lo que ya ha quedado plasmado en la letra. En sus palabras:

> En la actualidad, el autor compone sobre pedido para el cantante de moda. En la *performance* la función del intérprete implica una serie de competencias, entre otras un "saber cantar" que incluye el manejo musical de la voz y un "saber actuar", que requiere un desempeño del cuerpo en el escenario. Voz y cuerpo se despliegan simultáneamente en el tiempo y en el espacio, ya sea en un bar o un teatro. El intérprete es el centro del espectáculo por su calidad vocal y por su capacidad histriónica. (de la Peza, "El bolero como espectáculo…", 74)

A partir de estos planteamientos, este capítulo estudiará la resignificación que ocurre del junte entre La Lupe y Curet Alonso. Si bien Catalino Curet plasma en sus canciones sujetos líricos dimensionales, los sujetos masculinos en las canciones que La Lupe canta se convierten en seres

malévolos y engañosos. Para poder comprender la resignificación de dicha simbiosis, es preciso presentar tanto a La Lupe como a Curet Alonso como visibilizadores de conocimientos y formas de interactuar alternativas a las occidentalizadas. Por eso, me acerco a ellos a partir de lo que Ramón Grosfoguel llama "pensamiento decolonial afro-caribeño". Según establece Grosfoguel haciéndose eco de los postulados esgrimidos por Nelson Maldonado:

> Mientras el pensamiento latinoamericano privilegia el pensamiento continental como geografía de la razón, el pensamiento caribeño privilegia el pensamiento desde la figura de Calibán, desde el humano esclavizado que se enfrenta al amo Próspero, desde el sujeto inferiorizado racialmente, desde el pensamiento crítico que se produce en la zona del no ser fanoniana enfrentando a la zona del ser, desde el lado subalterno de la dominación colonial/racial. (Lamming, 1960, 1971; Césaire, 1969; Fernández Retamar, 1971)

Tanto La Lupe como Curet Alonso son Calibanes que gestan sus discursos desde la zona del dominado: no son figuras que refuercen los modelos eurocéntricos aunque utilicen sus herramientas para visibilizarlos, por lo que los conocimientos que se desarrollan en la interacción componer-interpretar divulgan discursos alternativos sobre el amor, los "hombres", las "mujeres" y sus relaciones. Este discurso contestario, producto de la reafirmación del «yo» no impidió que lograran abrirse espacio dentro de la industria musical. Sin embargo, antes de profundizar en la resignificación que hace La Lupe de las canciones compuestas por Catalino Curet Alonso, es necesario comprender lo que fue la carrera artística de La Lupe. La intención es reconocer que a través del *performance* y estilo de La Lupe hay una red de conocimientos y saberes relevantes y que, por no responder a los saberes eurocéntricos, han sido subestimados.

La mirada que se le suele dar a La Lupe, cuando es enjuiciadora, nace del choque entre su manera de actuar y los modelos eurocéntricos del buen comportamiento que ya se han planteado en el capítulo anterior sobre Myrta Silva. En el caso de La Lupe, le añado la importancia del contexto sociohistórico en el que le tocó vivir y los asuntos raciales que se articularon alrededor de su figura: fue una mujer negra cubana que emigró a Estados Unidos luego del triunfo de la revolución cubana. Encuentro pertinente el acercamiento a La Lupe a partir de asunto raciales pues como establece Kristina Writz: "Blackness is neither a straightforward natural category nor a straightforward historical category. It is, rather, a complex series of cultural constructions whose various, overlapping histories encompass several continents and oceans over half a millennium" (Wirtz 5). Por lo tanto, la resignificación de las canciones a través de la interpretación de La Lupe requiere que esta sea vista como un agente significador que opera desde la zona subalterna, desde el rol de Calibán, en la amplitud del contexto histórico en el que nace y gesta su obra artística pero para eso hay que conocerlo.

La Lupe: la complejidad de una artista

La vida e historia de Lupe Victoria Yolí Raymond, "La Lupe", pasó de boca en boca hasta convertirla en un icono. Cincuenta y seis años le bastaron para llevar a su máximo potencial todo lo que podía ser su *performance* artístico como una "mujer" afro-caribeña, al punto de constituirse como una reina de la música popular. Lupe Victoria Yolí Raymond nació en el 1936 en Santiago de Cuba, específicamente en San Pedrito: "una barriada periférica, habitada por gente de extracción humilde, con calles sin asfaltar – entonces y ahora –. Un sitio donde se acude al llamado de los tambores, se concentra la mulatez y los problemas suelen arreglarse allí mismo" (Cedeño, "La Lupe: legendaria…"). Desde su nacimiento, La Lupe responde a otro sistema de relaciones que se desarrolla al margen de la episteme occidental. En

La Lupe: esta es mi vida (ADN Films) Tony Pinelli establece que en la vida de la artista "no había normas de urbanidad aprendidas de un colegio fino sino el ambiente de San Pedrito". En otras palabras, La Lupe es aprendiz y gestora de los conocimientos que surgen desde el lado de lo subalterno y por ordinario, vulgar. Esto es pertinente para revisar el análisis que se hace de su obra y figura pues, como ya se mencionó, este suele partir de la mirada occidentalizada de sus críticos. La Lupe no se educa en los contextos aburguesados de la cultura cubana sino que crece en los espacios suburbanos de su país. Para alcanzar el sitial que alcanzó, aun con todo el tumulto que se creó a partir de su figura, Lupe Victoria Yolí Raymond nadó contra corriente y resignificó el imaginario de la "mujer" pasiva dentro y fuera de sus canciones.

Entre los aspectos que se reseñan de su vida, al igual que con Myrta Silva, resalta el hecho de sus triunfos como artista desde temprana edad. A sus quince años, en el 1954, gana el primer lugar en una competencia de imitación a Olga Guillot como parte de un programa radial. No obstante, por la insistencia de su papá, en el 1955, en La Habana, comienza sus estudios para ser maestra. A finales de los años cincuenta, La Lupe se casa con Eulogio 'Yoyo' Reyes, con quien formó el trío *Tropicuba*. El matrimonio y por ende, su presencia en el trío, no duró mucho y entre las razones que quedan registradas en la prensa se señala que Lupe le fue infiel a Yoyo por lo que éste la despidió del trío. No obstante, en diversas entrevistas que le hacen a personas cercanas a ella, la historia toma otro giro. Tal y como se ve en *La Lupe: Queen of Latin Soul* y analiza Christina Abreu,

> Her sister, Norma… charged that Yoyo beat La Lupe to the point that twice she lost pregnancies during their marriage… La Lupe recounted a story that hinted at jealousy and competitiveness between the pair but did not acknowledge physical

> violence: 'I was the one that got the most attention. Finally, he threw me out because I didn't want to live with him anymore' (336).

Sea por las razones que sean, prima en el recuento histórico desde los comienzos de la vida de la Lupe los juicios que la responsabilizan por todas sus desavenencias. Sin embargo, el final de la historia con Yoyo Reyes termina con una Lupe que decide cantar como solista y se impone como fuerza musical sin precedentes en un local llamado *La Red.* Allí, llegaron a verla figuras como "Tennessee Williams, Simone de Beauvoir, J.P. Sartre, Hemingway y Picasso" (Pérez en *La Lupe: The Queen of Latin Soul*). El contexto bohemio, la música, el vínculo entre la música popular y el pensamiento académico que se gestaba en La Habana es la base contextual en la que surge su imagen como solista.

La Habana entre 1957 y 1960 tenía mucha vida social y vida nocturna: "mezclaba música de otros países (EE.UU., flamenco, rumba, música de la calle) y también es la Habana de la revolución y del 'boom' económico" (Orovio en *La Lupe: The Queen of Latin Soul)*. Si por un lado el ambiente cultural de Cuba tenía espacios aptos para el desarrollo de la carrera de La Lupe, por otro, en el ambiente político de la Isla el aire era otro: el 1 de enero de 1959 La Revolución Cubana derrota al gobierno de Fulgencio Batista lo que a su vez dio paso a la reconfiguración político económica del país. En el 1960, vértice de la revolución cubana y la

figura de Fidel Castro como caudillo, sale al mercado el primer disco de La Lupe, *La Lupe: con el diablo en el cuerpo* (Hits Cuba).

Imagen 20 La Lupe: con el diablo en el cuerpo (Hits Cuba 1960)

Imagen 21 ibid

La carátula del LP (imagen 20) destaca la fuerza que la interpretación de La Lupe transmitía. En la parte frontal se ve, su rostro tenso de perfil, mientras mueve cerca de él su mano derecha. Al contrario de lo que hemos visto hasta el momento con Myrta Silva, su pelo está despeinado porque ambas imágenes la capturan en plena faena interpretativa: la enfocan las luces del escenario. En la contraportada (imagen 21), se ve la figura de La Lupe a contraluz, el pelo despeinado mientras, de perfil, se ve cómo interpreta con tal potencia que podría ser confundido con un grito. La figura de La Lupe, como artista apasionada e impetuosa, distaba en gran medida de la visión eurocéntrica de la "buena" "mujer", abnegada y pasiva que el discurso heteropatriarcal solía promulgar. Dos años después de esta producción, por la fama que alcanzó y los supuestos roces que ese reconocimiento le creó con Fidel Castro, se exilia en México para luego pasar a Estados Unidos.

A pesar de su trayectoria como solista en Cuba, sus éxitos musicales fueron atribuidos en mayor medida a la figura de "hombres" dentro de la música. Esto, en sí mismo, no es atípico en la industria musical. Según Christina Abreu,

> what plays out in contemporary reporting and subsequent historical assessment is the multilayered marginalization of performers who were women of color. Emphasis on their dependence on men –Graciela's on Machito and Mario Bauzá; Celia's on Tito Puente, Johnny Pacheco, and Jerry Masucci; and La Lupe's on Mongo Santamaría and Puente– yields an interesting consequence: this narratives and discursive moves elevates the status and contributions of Afro-Cuban and Afro-Latino men [while] … women of color face a double erasure on the basis of both their race and gender (338)

Como afirma Abreu, a La Lupe se le construye una historia que parecería apostarlo todo a los "hombres" en su vida y muy poco a su capacidad de agencia. Sin embargo, es preciso resaltar que esa relación con los colegas varones dentro de la música popular no estuvo exenta de juegos de poder e intentos de silenciamiento como mecanismo de control hacia su persona.

En el 1962 en Nueva York, La Lupe grabó junto a Mongo Santamaría el LP *Mongo introduces La Lupe* (Riverside). La carátula de este LP (imagen 22) presenta a La Lupe en el primer plano, con un traje turquesa, gesticulando con sus manos abiertas mientras parece cantar o reírse. Es posible encontrar vínculos entre la imagen de su primer LP y este, aunque valdría resaltar que ya no aparece la furia que se percibía en el primero: de la esencia de su imagen en el primer LP solo se recupera el dejo de improvisación escénica que pretenden las fotos. Atrás de ella aparece un sonriente Mongo Santamaría mientras simula tocar la conga. Este LP marca un hito en la carrera musical de La Lupe pues fue mediante la unión con Mongo Santamaría que logra adentrarse en la industria discográfica de

Imagen 22 Mongo introduces La Lupe (Riverside, 1962)

Estados Unidos. Es usual leer estudios sobre la trayectoria artística de La Lupe en los que se haga referencia a Mongo Santamaría como la persona que logra el despunte de La Lupe en EE.UU: "La Lupe arrived in NYC [and] as one writer phrase it, [Mongo] came to her rescue and they recorded *Mongo Introduces La Lupe*" (Abreu 340). No obstante, esa asunción, no contempla que la participación de La Lupe junto a Mongo Santamaría fue un asunto que también lo benefició a él pues fueron ambos los que adquirieron más visibilidad y popularidad. Es decir, la manera en la que se reseñan los eventos tiene un gran peso en el modo en que se configuran los imaginarios de estas artistas. Reiterar que Mongo Santamaría fue a su "rescate" minimiza, casi al punto de invisibilizar, la gesta de La Lupe. Por otro lado, "[m]otherhood played a role in her transition between Mongo and Tito (Puente), for as she tells it, two weeks after giving birth to her son, she was already working on musical arrangements with René Hernández for a concert with Puente" (Abreu 340-341). Si ser "mujer" era un asunto que levantaba barreras que La Lupe había roto para poder adquirir un sitial dentro de la música popular, el ser madre constituyó para algunos otra barrera más que, sin embargo, superó. Si bien Mongo Santamaría no le permitió ser parte de su gira por su estado de embarazo, su capacidad de agencia le permitió continuar con su carrera artística.

En el 1965, luego de su ruptura con Mongo Santamaria, comienza su relación laboral con Tito Puente. Ese mismo año, bajo el sello discográfico de Tico Records, Tito Puente y La Lupe graban el LP *La excitante Lupe canta con el maestro Tito Puente* (imagen ###). En esta carátula, se ve un cambio radical con la imagen que había creado en sus inicios. En él se ve cómo un sonriente y engabanado Tito Puente la señala con su pulgar mientras ella está

Imagen 23 La excitante Lupe canta con el maestro Tito Puente (Tico Records, 1965)

sentada, mirando hacia al lado de él, luciendo unas grandes pestañas, un moño alto y un atuendo formal que deja al descubierto sus hombros. La impetuosidad que la caracterizaba en las carátulas anteriores deja de ser el enfoque central, ahora es presentada como una cantante moderada que controla sus gestos y a duras penas ocupa espacio en la imagen. El nombre del LP le otorga a Puente el título de maestro mientras despacha la figura de La Lupe con el epíteto de excitante. Curiosamente, pasamos de una Lupe que parece gritar, "con el diablo en el cuerpo", a una que posa alegre sobre una silla frente a Mongo Santamaría y sus congas hasta en la que su pose está tan controlada que evoca a la figura de una "mujer" sosegada: muy poco excitante, en comparación con las demás.

El éxito alcanzado en la relación Tito Puente y La Lupe les llevó a ambos a nuevos sitiales de popularidad. No obstante, los beneficios económicos que surgían de ese éxito no les impactaron a ambos de la misma manera. "The result was 'Qué te pedí', a commercial and critical success for the pair that the financial rewards of the arrangement fell mainly to Puente…" (Abreu 341). Las razones para su separación, después de varias producciones juntos, varían. Aunque la mayor parte de los artículos que reseñan ese momento hacen referencia a la personalidad de La Lupe, hay otros que matizan las razones. Como si fuera un agravio, hay quienes señalan que el problema estuvo en pedirle la misma paga a Puente: "La fama de La Lupe fue tal que Puente se vio obligado a despedirla cuando ella exigió la misma paga que el propio líder de la

Imagen 24 The King and I (Tico Records, 1967)

Imagen 25 Homenaje a Rafael Hernández (Tico Records, 1966)

Imagen 26 La pareja (Tico Records, 1978)

banda" (Viera, "La Lupe…"). Resulta importante, no obstante, que esa misma reseña reconozca que ésta alcanzó una fama sin precedentes pues esto permite analizar dentro del conflicto otras razones que trascienden su personalidad. Si bien se dice que fueron los "hombres" con los que se vinculó artísticamente quienes le dieron notoriedad, su trayectoria evidencia que fue ella por sí misma quien la fue alcanzando y que, a la postre, en todo caso, fue un asunto simbiótico. No obstante, es menos frecuente leer el hecho de que sí fueron algunos "hombres" dentro de su carrera quienes tuvieron la posibilidad de silenciarla y lo hicieron: "A lull in press coverage between the pair's split in 1968 suggest that the break up did, at very least, create a bump on the road to commercial success for La Lupe" (Abreu 342). Ahora bien, esta ruptura tampoco implicó una separación absoluta pues el 1978, luego de unas disputas que constan en los libros y videos que hablan sobre la vida de La Lupe, esta y Tito Puente grabaron lo que sería su último disco juntos *La pareja* (1978) (imagen 26).

Más allá de esa ruptura, La Lupe grabó más de una decena de LPs con Tico Records. Por mencionar algunos en donde se manifiesta la diversidad de La Lupe en las carátulas: *They call me La Lupe* (1966) (imagen 27), *Reina de la canción latina* (1967) (imagen 29), *Dos lados de La Lupe* (1968) (imagen 30), *La Lupe is the Queen* (1969) (imagen 31), y *Definitely la Yiyiyi* (1969) (imagen 32).

Imagen 27 They call me La Lupe (Tico Records, 1966)

Imagen 28 ibid

Imagen 29 Reina de la canción latina (Tico Records 1967)

Imagen 30 Dos lados de La Lupe (Tico Records, 1968)

Imagen 31 La Lupe is the Queen (Tico Records, 1969)

Imagen 32 Definitely la Yiyiyi (Tico Records, 1969)

La complejidad de La Lupe se percibe a través de las carátulas de sus LP. En todas, aunque ninguna como la de su primera producción, se percibe su potencia escénica y, al verlas en conjunto, no queda duda del sincretismo que esta encarna. En *They Call me La Lupe* (imagen 27) se presenta su rostro con un marcado delineado negro alrededor de sus ojos, sombra blanca y el pelo recogido hacia atrás con una diadema blanca. En su pecho descubierto parecería tener una medalla con alguna figura judeocristiana. Esto compara con la contraportada (imagen 28) en la que aparece una joven La Lupe arrodillada en un púlpito con el rosario en la mano. Esta representación en sí misma alude, por el imaginario judiocristiano que adopta, al ámbito de la "respetabilidad" que las imágenes junto a Tito Puente presentaban. Sin embargo, esto no implica que su imagen respondiera del todo a los valores de "respetabilidad" en la medida en que su imagen sigue retando los valores eurocéntricos del recato y la prudencia. A diferencia de esa etapa y acercándose un poco más a lo que había sido su origen, en *La Lupe: Queen of Latin Soul* (imagen 29) esta aparece frente a un fondo blanco vestida de un traje para la lluvia en tela de vinil que emula al oro y botas hasta las rodillas del mismo color, referente de la moda muy característico de los finales de los sesenta y principios de los setenta. Allí, parada con las piernas

abiertas como quien acapara todo el espacio que puede, sus manos sobre los bolsillos inferiores del traje, mira directamente a la cámara con seriedad. En *Dos lados de la Lupe* (imagen 30) se percibe el vínculo con las comunidades afroestadounidenses de la época y el llamado estilo " motown". El título, de la mano de la portada, remite a los dos posibles extremos de La Lupe, uno tranquilo, en donde aparece vestida con pantalón y blusa blanca, el pelo corto y su usual maquillaje cargado y otro más sensual en donde viste un traje escotado de piel de leopardo mientras se inclina hacia el espaldar de la silla, las rodillas puestas sobre el asiento. En *La Lupe: The Queen* (imagen 31) aparece con un largo vestido blanco y un pañuelo del mismo color, sentada sobre sus piernas en el piso mientras se posiciona frente a un escenario completamente azul. En contraposición a la imagen 28, en esta ocasión su indumentaria hace referencia a la religión Palo Monte que más adelante se discutirá. Finalmente en *La yiyiyi* (imagen 32) se percibe nuevamente la influencia afro al presentar a una Lupe con mucho maquillaje, la cejas delineadas y un traje blanco largo que remite, nuevamente a la influencia del llamado estilo motown. Si bien parece que la imagen de La Lupe es cambiante, esta transita entre el sincretismo y la marginalidad. Con excepción de las carátulas de los LP junto a Tito Puente y la de *They call me La Lupe* (imagen 27), en donde su imagen intenta remitir más a lo formal, controlado, aburguesado, las demás carátulas presentan, con mayor atino, a una intérprete que resalta los elementos afro y la fuerza de su personalidad desde el ámbito de lo marginalizado.

Luego de esas producciones ocurre el otro giro en su carrera musical del que responsabilizan a su personalidad: el que surgió cuando la casa disquera la Fania compró a Tico Records.

> A pesar de pertenecer a Tico, adquirido por Fania Records en 1975, la cantante cubana no encajaba en la visión salsera que contemplaba Jerry Masucci para su

> grupo, y por tanto fue excluida de la nómina como caso curioso, ya que en su momento de mayor gloria había sido una de las intérpretes más populares de la empresa[...] Masucci[...] prefería hacer compilaciones de sus éxitos pasados a promocionar su producción posterior. (Marceles, "Celia Cruz …")

En la página de internet oficial de la Fania se trasciende el asunto de "la visión salsera" de Jerry Masucci y se deja establecido en un artículo que pretende sentar las bases de una especie de homenaje a la artista que: "El hecho de que ella fuera su propia gerente y una persona difícil de manejar tuvo efectos devastadores en su carrera. Su *actitud y mal genio* no le permitieron quedarse con Tito Puente por mucho tiempo, y mucho menos ser invitada a actuar con Fania All Stars" (Viera, "La Lupe…")[125]. Esta cita contrasta en gran medida con la siguiente que señala que: "La Lupe was the darling of Tico Records, but when Fania bought the label in 1974, Masucci 'chose to promote the more controlled, and conventional Celia Cruz over her'. She charged that the lack of publicity ruined her chances of continuing to remain relevant and successful" (Abreu 345). El problema fue, más bien, que La Lupe era una "mujer" cuya forma de relacionarse con su entorno no era socialmente aceptable y que, si ya su participación dentro de la palestra pública parecía un reto a estas normas, el hecho de que no se dejara someter era tomado como una afrenta que un ambiente heteropatriarcal no le podía permitir: para ellos, lo mejor era silenciarla. Así pues, sus últimos tres discos, *Un encuentro con la Lupe* (1974) junto a Tite Curet*; La pareja* (1978) junto a Tito Puente y *Algo nuevo* (1980) "pasaron sin pena ni gloria con mínima promoción comercial" (Marceles, "Celia Cruz…"). Por lo tanto, si en EE.UU. llega a la cúspide de su carrera y se convierte en "la primera cantante latina que actuó en el Carnegie

[125] Énfasis propio.

Hall y en el Madison Square Garden" (Posada, "La Lupe: víctima…") es también allí donde, antes de la venta de Tico Records, en el pico de su carrera, comienza su abismal descenso.

En el 1972 fue parte de la obra de Broadway, *Los dos caballeros de Verona,* y en plena tarima se le cayó una piedra que llevaba en la cintura en honor a Changó, produciendo un sonido de explosión que hizo que la despidieran de la pieza y los periódicos reseñaran que "La Lupe practice Black Magic" (Pérez en *La Lupe: The Queen of Latin Soul).* La mención a este evento, que por ejemplo se hace en *La Lupe: The Queen of Latin Soul,* remite a la figura de La Lupe como una "mujer" explosiva e incontrolable repitiendo la misma mirada distante y occidentalizada que le dieron los periódicos estadounidenses al hacer énfasis en la bisutería que, desde la desinformación, les remitía a la "magia negra". Ante el desconocimiento del contexto del que venía, se opta por emitir un juicio que la señala y la define como "otra". El análisis que se hace de esa noche no toma en consideración su participación como actriz. Este simplemente se limita a vilipendiar el hecho de que Lupe Yolí Raymond subió al escenario afianzándose en sus creencias no occidentales.

El intento de juzgar la imagen de La Lupe dentro de los moldes occidentalizados sobre el buen comportamiento y la virtud la hacen foco de la admiración de unos y de la crítica de otros. En 1980, con solo 41 años, Lupe Yolí Raymond anuncia su retiro. No obstante, es en el 1984 cuando se presenta en su último concierto "The Last Concert" . Es también en ese mismo año cuando sufre una caída que termina paralizándole el cuerpo. En el 1985 se "entrega al evangelio hasta ser nombrada sacerdotisa evangélica" (*La Lupe: The Queen of Latin Soul*) y se aleja de los medios. Sin embargo, en el 1988 hay un resurgir en el interés hacia su persona luego de haber sido parte de la banda sonora de la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* de Pedro

Almodóvar con la canción "Puro Teatro". En el 1992, muere la "mujer", sin embargo permanece el icono.

El despertar de un icono

La biografía de La Lupe es mucho más compleja de lo que los apuntes anteriores muestran. No obstante, estos sirven para tener un contexto bastante amplio de lo que fue su vida como artista: los detalles deben ser analizados de la mano de otros asuntos como la raza, el género, el contexto histórico en que surge su figura escénica y el modo en que los artistas se constituyen como iconos. En su caso, cada uno de los detalles de su biografía remiten a una misma realidad: La Lupe, sin obedecer límites ni reglas, prevaleció.

Una estrella o ícono es aquel artista que logra crear "significados culturales" ("cultural meaning") (5) y que "funciona como un constructo mítico que opera más allá de la producción de un cuerpo de trabajo sustancial y reinterpreta o reafirma géneros y estilos de la música popular" (Loy, Stephen, Rickwood et al. 9, traducción propia)[126]. En el caso de La Lupe, "Genre and style differences earned [her an] unique royal title that, according to the gimmick, best characterized [her] dominion within the larger Latin American music sphere" (Abreu 322). El imaginario de una Lupe rebelde se creó por su destreza artística, su fortaleza interpretativa y el choque e impacto que implicaba su estilo para la sociedad heteropatriarcal del momento. En palabras de su hermana Norma Yolí, "La Lupe es un mito" (*La Lupe: Esta es mi vida*). El modo en que colegas y críticos suelen acercarse a su imagen la dota de características que la convierten en un tipo de deidad, algo más allá de lo humano. En palabras del periodista Reinaldo Cedeño, "Lupe Victoria Yolí Raymond [es] irreverente, marginal, hiriente, trepidante, teatral, visceral,

[126] "'functions as mythic construct' that operate beyond the production of a substantial body of work, and reinterpret or reaffirm popular music styles and genres"

impúdica, salvaje, ciclónica, agresiva, demente, sensual, escandalosa, excitante, única, irrepetible… sobre todo eso: legendaria, irrepetible" (Cedeño, "La Lupe: legendaria…"). Estos adjetivos serán repetidos por muchas otras personas y al final no hacen más que remitir a lo intangiblemente extremo. Se menciona que

> issues of auteurship [sic], *performance* and the presentation of the self have long driven discussions, among fans critic alike, regarding what distinguishes those considered 'authentic' artist form those perceived as industry constructions. The attribution of star status is often reserved within discourses on popular music for artist considered to fulfil one or more of the criteria of authenticity as popular music artist. (Loy, Stephen, Rickwood et al. 9).

Es precisamente la autenticidad una de las características que destaca a La Lupe. Ésta, según Tony Pinelli, "tenía la virtud de desinhibirse" (*La Lupe: Esta es mi vida*). Y fue ese espíritu desinhibido lo que la puso en el ojo de la controversial. En sus palabras, 'encajar' con la norma no era lo de ella: "óiganme, a mí siempre me están botando la gente de los lugares, mi esposo de me botó del trío, Fidel Castro me botó de Cuba…" (*La Lupe cuenta su vida*). Fue su implacable presencia lo que caracterizó las descripciones que hacían de ella. De ese modo, será presentada como una "furia sexual [cuyos] explosivos gestos de su discurso escénico la convierten en un animal musical…" además de resaltar su "autenticidad sin reglas … solo vio las reglas como un invento para tontos. [Fue quien] conquistó con dolor su añorada libertad. La mujer que burló sin límites cualquier regla" (*La Lupe: The Queen of Latin Soul*). Así también, colegas como Catalino Curet Alonso dirán que "ella es el arte barroco: dinamismo, distorsión y decoración… era extravagante" (*La Lupe: The Queen of Latin Soul*). Mientras el musicólogo cubano Cristóbal Díaz Ayala mencionará que "La Lupe fue siempre un colapso nervioso vestido de mujer" (*La*

Lupe: The Queen of Latin Soul). Ya sea como "Queen of Latin Soul, Queen of Spanish Soul Music, Queen of Latin American Song, Queen of Latin Song, Latin Music Queen, Queen of Sabor, Queen of Salsa" (Abreu 332), al final, si en algo coinciden sus críticos es que fue el estilo confrontativo de La Lupe lo que la convirtió en "La Reina". Todo esto impactará el imaginario que se construye de las voces líricas que encarnará de Catalino Curet Alonso.

Las presentaciones artísticas no quedan exentas de las normativas sociales. "Existen distintas reglas de comportamiento ritual socialmente prescritas para cada espectáculo. Ellas dependen del marco específico en que se despliega el espectáculo, los condicionamientos espacio-temporales y los tipos de sujetos que participan en él" (de la Peza 74). Como se mencionó anteriormente, el contexto en el que surge la figura de La Lupe es el de la plena efervescencia de La Revolución cubana.

> En Sierra Maestra las guerrillas que amenazan y en la Habana la rumba, la tumba, el danzón y el bolero… En ese ambiente… el bolero se acurruca en la voz de la Yiyiyi y será ese mestizo sospechoso, que aglutina desde géneros literarios hasta derivaciones de ritmos afro, el que encarnará su figura (Ascanio 70).

La figura de La Lupe era, según Ascanio, la imagen misma del sincretismo y yo añadiría que también de la rebeldía ante los saberes occidentales normativos. Sin embargo, esa rebelión en nada se relacionaba con la de la revolución ni con las posturas que estos tomaban sobre el cuerpo de las "mujeres", sus luchas y espacios dentro del país. Como se mencionó en el inicio del capítulo, La Lupe crece en un lugar cuyos modelos de vida construían saberes *otros* eso a lo que Ascanio llamó "mestizo sospechoso". Su estilo performático contrastaba con los valores occidentales que pregonaban la civilización, el progreso y la modernidad. "La Lupe's stage show

was marked by her aggressive performative style which was excessive in both vocal technique and bodily display, and highly erotically suggestive breaking with social norms of decorum and passivity for women in Cuba in the 1950s" (Knights 482). De hecho, según Abreu, para algunos el comportamiento de la Lupe sobre el escenario señalaba un tipo de salvajismo e hiper sexualidad que confligía con la imagen de civilización y modernidad que proyectaban los líderes revolucionarios (338)[127]. El espacio de la Cuba revolucionaria seguía siendo heteropatriacal y la conducta que se esperaba de la "mujer" permanecía mediada por los paradigmas sociales señalados por Peter Wilson en *Crab Antics:* "respectability" para la "mujer" y "reputation" para el "hombre", según analizados en el capítulo anterior. Sin embargo, como estudia Lisa Boucher y como vimos que sucede con Myrta Silva, "Women also participate in both value systems and many examples demonstrate their competition for reputation. Two ways that they do this is through land-ownership and in their occupations" (86). En el caso de La Lupe, como Myrta Silva, al comenzar su carrera como intérprete de música popular en un ambiente mayoritariamente masculino entra en el terreno de la "reputación". El hecho de lograr posicionarse dentro de ese espacio y ser considerada una exponente trascendental a partir de lo que otros catalogaban como excesos, actitudes agresivas y falta de pudor hace que tenga roces con Fidel Castro. Según ella sentencia, Castro le quitaba todo (Abreu 337-338) pero su hermana Norma "admitted that her sister was admonished for the gestures she often made during her *performance*s, that the spectacle of her hitting herself and removing her shoes and jewelry, for example, was not good for television, but she insisted that no one told her she had to leave" (338). Su estilo y manera de ser, ese desvestirse no para el goce masculino sino como un

[127] "to some, La Lupe's behavior on stage signaled a mode of savagery and hyper sexuality that conflicted with the image of civilization and modernity projected by proponents of the revolution"

ejercicio de poder absoluto sobre su cuerpo y su ser, el desprenderse de todo lo que le es impuesto, la lleva al exilio. “One reporter simply explained in Cuba there was no room for both Castro and La Lupe: she was ‘Cuba’s big star’. He was a revolution, but she was a cult”. (Abreu, 337).

El haberse convertido en todo un icono la hace centro, a su vez, de un sinfín de especulaciones. Cuando se habla de La Lupe y de sus relaciones amorosas se hace referencia a un derroche y desenfreno de amor. Su vida completa, no solo la amorosa, es vista a partir de una mirada cargada de prejuicios en donde se le suele culpabilizar por todas sus derrotas sin ningún intento de matizar los porqués. El reclamo es por su personalidad: el llamado es a doblegarse ante las figuras a quienes se les consideraba como autoridad o, en su defecto, a que se le pongan riendas. Por eso no sorprende leer líneas donde se enjuicia que no siguiera ningún tipo de autoridad: “un espíritu como aquel, sin embargo, no se doblegó ni a la autoridad paterna” o aquellas que hacen referencia al inicio de su carrera y la incapacidad de su esposo de ponerle riendas a su carácter “… ni el trío ni el matrimonio podrán ponerle riendas a una Lupe incontrolable” (Cedeño, “La Lupe: legendaria…”). En un contexto social mediado por la mirada occidentalizada del otro, la figura de La Lupe se convierte en icono por gestar significado cultural a partir de su modo de ser, de interpretar y de relacionarse con el público. Desde los conocimientos *otros* que provienen de los márgenes, expuestos a los demás desde los medios que reproducen constructos normativos, La Lupe cautiva a un público diverso. El hecho de que siempre la “botaran” y el énfasis que hace en ese detalle no hace más que reafianzarla como una artista que se mantuvo leal a quien fue. De hecho, como se mencionó anteriormente, las presentaciones artísticas también tienen reglas, sin embargo ella no las siguió. Ese no seguir las reglas y ser constantemente auténtica en su interpretación la convierte en una figura contestaria

incluso ante las fuerzas revolucionarias de un país dictatorial. En La Lupe vemos cómo ante los valores promulgados por la modernidad, esos que Wilson llama "respetabilidad" y que bien relaciona con la clase burguesa, aparecen los valores asociados a la "reputación", aquellos que delimitan las relaciones que se dan desde los espacios marginados y marginales. La popularidad que La Lupe adquirió, la logró luchando, no solo en el ámbito público sino en el privado, contra la violencia patriarcal y el discurso que nace de la colonización de los saberes.

Especulación y estilo: la imposición de imaginarios otros

Así como sucedió con las especulaciones con respecto a su vida amorosa, los discursos que rodean su figura artística y la definen como problemática parten de los prejuicios con respecto al modo en que debía comportarse una "mujer". Si bien Olga Guillot fue capaz de diferenciar a La Lupe que se presentaba ante un público versus la "mujer" privada al decir: "Había dos Lupe – la del escenario y la privada. Lupe era dulce, dulce, dulce" (*La Lupe: The Queen of Latin Soul)*, esto no fue la norma. La Lupe, fue siempre vista a contraluz de su figura pública. Ella encarnaba todo aquello que se consideraba *no aceptable* para una "mujer". Sin importar si su estilo, su música o su ejecución tenían sentido dentro del ambiente del que ella venía, la mirada occidental sobre cómo debe comportarse una "mujer" medió en el modo en que se presentó su imagen.

Para contextualizar el panorama en el que La Lupe se movía, es preciso establecer que para los sesenta, década en la que La Lupe llega a EE.UU.

> nearly 250,000 Cubans arrived in South Florida (…) in the wake of Fidel Castro's Cuban Revolution and most of these exiles were whites of the middle and upper classes. A popular image son developed that characterized the Cuban exile

> experience as 'white' and 'elite' and, in the process, obscured the visibility of and, to a certain degree, denied the existence of Cubans of color in both symbolic and lived spaces. It was on the terrain of popular culture that Cuban of color… confronted this erasure… (Abreu, 334)

En otras palabras, La Lupe sale de su natal Cuba siendo un icono que no responde, si no que más bien reta, los valores promulgados por la revolución para llegar al exilio en Estados Unidos en donde también constituía una oposición al imaginario de cubanidad que se establecía. Para comenzar, su color, el lugar de donde viene y su forma de actuar desinhibida colisionan con el imaginario que se iba esgrimiendo sobre la cubanidad. Según Delia Poey, estudiosa de la carrera de La Lupe y de otras artistas cubanas, "La Lupe re-territorializes the scripting of la mulata garnered form Cuba iconography and re-articulates it through her corporeal staging and hybridized rhythms as well as through her singular voice that projects excessive affect and marginalized class affiliations" (71). Así pues, su estilo y forma de proyectarse a la hora de interpretar fueron vistos con desdén pues "her voice, commonly described as 'screaming, disorderly, and disrespectful', was often associated with chusmería, or low class (Rondón, 1980: 46; Muñoz 1999:182)" (Poey, 76). Del mismo modo, La Lupe no solo visibilizaba ritmos, voces y formas de relacionarse fuera de la normatividad burguesa sino que "personified the brash sound of the barrio identified with salsa dura or 'hard salsa'" (80) género musical que estaba limitado al mundo de lo masculino. Lo mismo sucede con su interpretación del bolero pues este "no solo fue expresión y campo de las luchas de poder entre los sexos, sino también un campo de batalla entre las clases, motivo de escándalo y de diferenciación o identificación social" (de la Peza, "El bolero y la educación…", 300). El espacio en el que La Lupe habita es absolutamente marginal: raza, género y clase se interponen entre quien es y lo que se espera que sea.

De la misma manera en que los silencios dentro de su carrera fueron causas para la especulación, su poder escénico también lo fue. "Su particularísimo modo de presentarse en escena, el desenfreno, los gritos, los golpes a los músicos, además de sus declaraciones espontáneas y sin tapujos, alimentaron las especulaciones acerca del uso del alcohol y drogas" (Ascanio 67). De hecho, su supuesto uso de sustancias controladas toma un giro más problemático aún cuando se toman en consideración las siguientes palabras de Curet Alonso: "Era bueno que ella estuviera en las drogas, para los managers. Para poderla dominar. Para que ella tuviera un adictivo sentimental o físico que la dominara" (*La Lupe: The Queen of the Latin Soul*). El hecho de que "para dominarla" fuera necesario el uso de sustancias controladas evidencia otro modo más de nadar contra la corriente: el asunto era doblegar a una persona que no cedía ante controles externos. Sin embargo, el uso de sustancias controladas es algo que no consta de manera oficial. De hecho, ella desmintió esos rumores "and attributed her behavior on stage to the fact that she was 'free'" (Abreu 346). Además de su "libertad" vale resaltar que algunos de los movimientos y la rapidez que pedía para sus canciones –asuntos que otros atribuían a un estado alterado de la consciencia – están relacionados con sonidos y bailes característicos de la zona de San Pedrito.

Otra de las maneras con las que se intentó explicar la personalidad escénica de La Lupe fue con la religión de Palo Monte o, a partir de una mirada occidentalizada, la santería. "Many observers hypothesized that La Lupe's onstage antics were caused by her association with santería, that she would become possessed by the saints and would enter a trance – like state during her musical *performance*s…" (Abreu 345). Sin embargo su asistente, Mercedita Rojas, afirmaba que "las cosas que hacía eran parte de su show" (*La Lupe: Queen of Latin Soul*). El hecho de que se le adjudicara un poder sobre natural a su presentación parte, también, de la

visión que *el otro* le daba. De hecho, según ella misma cuenta, Tito Puente afirmaba que ella estaba "montada" por Changó y Mongo Santamaría señalaba que era por Oshún (*La Lupe cuenta su vida*). Si bien Changó y Oshún son deidades dentro de la regla Palo Monte, es preciso señalar que ambos representan personalidades muy características. Esto a su vez podría evidenciar que el hecho de que para Puente fuera Changó quien la había "montado" versus Oshún, según Santamaría, habla más de la visión que ellos tenían sobre ella. Por ejemplo, si se toma en consideración a Changó, se debe resaltar su fuerza y masculinidad. Además se sentencia que "una mujer de voz delgada, por ejemplo, hablará recio, adoptará actitudes varoniles, arrogantes, retadoras, si es Changó algún Orisha de los llamados guerreros quien la posee" (Cabrera 41). El hecho de que La Lupe se rigiera bajo los valores de la "reputación" para alcanzar un sitial en la música y mantenerse en él implica que esta entró en los terrenos consignados como masculinos y prevaleció. El vínculo que establece Puente entre La Lupe y Changó parecería responder a esta realidad. Por otro lado, de Oshún se dice que es "la quintaescencia de la coquetería, de la gracia, de la zalamería insinuante y cautivadora" (44). Del mismo modo se señala que es "alegre y retrechera, pero con la arrogancia, el tronío y las ínfulas de una orgullosa soberana… su poder no tiene límites" (44). Esto, a su vez, se relaciona con el imaginario de una Lupe cuyo vínculo con su cuerpo aduce al erotismo y la sensualidad. Ambas representaciones, tanto Changó como Oshún, bien responden a las miradas que se le daba a La Lupe pero, nuevamente, dejan más al descubierto cómo ellos la veían que cómo ella era.

A pesar de la visión construida por ellos, La Lupe y su ímpetu respondían más bien a su lugar de origen y las influencias que la marcaron. Más que estar "poseída" o drogada La Lupe dramatizaba sus canciones: las vivía, las sentía y las interpretaba con toda la pasión necesaria. Este modelo no surge de la nada. Así como se ha hablado sobre el impacto de Olga Guillot

dentro de la carrera de La Lupe, es preciso hacer notar la influencia que también tuvo Lola Flores, figura que impactó a La Lupe pues según la misma Lupe narra, "yo cantaba […] canciones de Lola Flores" (*La Lupe cuenta su vida*). Flores fue modelo para La Lupe con la diferencia de que la primera fue más sutil en su transgresión a los roles de género impuestos y, por tanto, el éxito de su carrera hasta el final de sus días.

Según Cristóbal Díaz Ayala, la influencia de La Lupe lo fue Lola Flores pues esta última "montaba cada canción como una pequeña escena dramática … se halaba los pelos (…) agitaba violentamente la cabellera [y eso le dio a La Lupe] parámetros no convencionales, distintos" (*La Lupe: The Queen of the Latin Soul*). Así también, Lola Flores fue una "mujer" que jugó con los parámetros de urbanidad femenina impuestos por la sociedad del momento y logró que su nombre se popularizara en los tiempos de la dictadura de Francisco Franco (Pielacińska 104). Al igual que luego sucedió con La Lupe, una de las características que más resaltaban de Flores era su forma de ser: "Lola es uno de los personajes de más arrolladora espontaneidad, más intuitivos… un fenómeno abierto a todos los excesos… la artista que escapa a las definiciones" (Juan Ignacio García Garzón, citado en Pielacińska 104). Así también se mencionaba que ésta era "una presencia singular y única en los escenarios, muchos decían de ella que no sabía cantar, ni bailar, ni puñetera falta que le hacía, puesto que salía a escena y acababa con todo…" (Ayanta Barili, citada en Pielacińska 107). Lo que más cautivaba de Flores era su presencia escénica, su modo de interpretar las canciones y su capacidad interpretativa. La figura de Flores y su "erótica zambra", "permiti[ó] visibilizar una realidad no reconocida por la moral oficial" (Encabo y Polo 11). No obstante, esto se limita solo a su faceta pública. A diferencia de La Lupe – y lo que probablemente le garantizó el éxito a Lola Flores – ésta "en la vida privada … se parecía más a una mujer perfecta, con un marido extraordinario y tres hijos, según ella, ideales… Lola

promovía la imagen de esposa querida, excelente cocinera, buena madre…" (Pielacińska 107). Lola Flores fue una influencia importante en la carrera de La Lupe, no obstante la diferencia radicó en que la espontaneidad, los llamados excesos, el carácter incontrolable y los modos *otros* en que esta última se relacionaba con su entorno rigieron su estilo de vida dentro y fuera de los escenarios.

Si del *performance* de La Lupe se decía que era producto de un impulso, de consumo de sustancias controladas o de su vínculo con la regla de palo monte también había quienes afirmaban que su *performance* era eso: un acto en el que se encarnaban sentimiento, conocimientos e ideas al público que la veía. Uno de los asuntos que más chocaba con los elementos de urbanidad que se esperaban dentro del escenario era el modo en que esta se desprendía de su joyería, ropa y zapatos. Sin embargo, resulta pertinente acercarnos a algunos de estos *performance*s que fueron grabados y que permiten ofrecerle una mirada distinta. En la década de los sesentas está aparece en *El Show de Myrta Silva* interpretando la guaracha "El Carbonero" (imagen 33). Su proceso de quitarse o jugar con sus prendas y zapatos no hace más que reafirmar el modo en que esta se compenetraba con la canción y con el baile. Así mismo los gestos que realizaba, si bien podían parecer bruscos, terminaban representando segmentos de lo que cantaba como cuando habla de las "planchadoras" y raspa una parte de su blusa con la otra (imagen 37) o su manera de hacerse parte de la canción, como cuando aplaude al ritmo de los tambores (imágenes 34-36).

Imagen 33 La Lupe en el Show de Myrta Silva

Imagen 34 ibid

Imagen 35 ibid

Imagen 35 ibid

Imagen 36 ibid

Imagen 37 ibid

Imagen 38 ibid

En el 1973 se presentó en *The Dick Cavett Show* y comenzó interpretando su versión de "Afro Blue" (1959) de Mongo Santamaría. Si el espectador se encuentra con la interpretación de La Lupe sin saber el vínculo que tiene con esa canción, probablemente toda su participación

parecerá un balbuceo incomprensible sin comprender que La Lupe lo que está haciendo es reproducir con su voz diversos instrumentos que aparecen en “Afro Blue”. Si a eso se le añade que en el proceso esta iba desprendiéndose de diversas prendas de ropa, queda un *performance* que fascina, pero repele a quien no puede entender el modo de ella relacionarse con su cuerpo y con la música.

Imagen 39 La Lupe en The Dick Cavett Show

Imagen 40 ibid

Imagen 41 ibid

Imagen 42 ibid

Imagen 43 ibid

Imagen 44 ibid

Esa forma en que se relacionaba con su cuerpo a la hora de interpretar las canciones era otro asunto que resultaba problemático ante la mirada de las personas que veían en los valores burgueses del recato y la moderación el ejemplo a seguir. Haciéndose eco de las palabras de José Piedra y Judith Bettelheim, Poey señala que “rather than assuming the role of victim, some African and African-American women have asserted their sexuality in *performance* as oppositional practice. They manipulate a colonial or racist or patriarchal authority by means of

that which is often used to subjugate them: their sexuality" (77). El modo en que La Lupe se relacionaba con su propio cuerpo era una manera distinta al striptease tradicional que tiene como foco la satisfacción del espectador. En su caso, la manera en que se desprende de su joyería y ropa es una interacción entre la canción y su forma de adentrarse en ella: ese striptease se relaciona con ella misma y no con el otro que la ve. Para Poey, "[h]er erotization of herself gave her power, and unlike the sex appeal of la mulata which is predicated on her exploitation, La Lupe stages her offensive display as transgression and resistance" (79). Ese ir desprendiéndose de la ropa, tal como se vio en el *Dick Cavett Show*, más que tener la intención de ser tentador o seductor, se convierte en un desprenderse de la ropa agresivo, confrontativo: un aquí estoy y así soy, ¿y qué? También es un *performance* de despojo, un acto seductor y de libertad, por tanto, un gesto de empoderamiento. Es su actitud y estilo lo que hace de la entrevista con Dick Cavett un terreno en el que es ella quien domina. Ante el panorama esperado del "hombre" blanco que está entrevistando al talento y que, por tanto, lleva el control, surge la imagen de La Lupe que acapara todo el espacio con sus gestos al hablar y el modo de llevar la conversación al punto de casi no permitirle a Cavett hablar y arrebatarle el control de la entrevista. Nuevamente, es utilizar los recursos mediáticos del poder para afianzar su discurso: reafirmarse.

Finalmente, el algún momento de su carrera artística se presentó en el programa del mediodía de la cadena televisiva puertorriqueña llamada WAPA en donde interpretó el bolero "Cualquiera". Allí, una Lupe que comienza mucho más recatada y tranquila de lo usual, va cantando el bolero de manera tal que su *performance* escenifica no solo lo que la letra de la canción narra sino que este encarna el sentimiento que se transmite. Cada uno de los gestos que realiza matizan la canción. La letra, escrita por la cantautora Lolita de la Colina, presenta a una voz lírica que teme el final de la relación y le sentencia al ente amado que si bien "Cualquiera

puede darte / las cosas que ambicionas. / Cualquiera puede amarte / si ahora me abandonas". Ese "Cualquiera" está condicionado a que "consiga llegar a tus entrañas/ aunque tu voz le diga / lo mucho que me extrañas. / Cualquiera que abandone/ sus manos en tu pecho/ y después te perdone/ el volver a mi lecho". Por tanto, la canción en sí misma es una pugna de la que ella se augura vencedora y cada uno de los gestos de La Lupe así lo transmite En la medida que la letra de la canción va adquiriendo más tensión, con más gestos marcados esta la interpreta (imágenes 45-51).

Imagen 45 La Lupe en el Show de medio día en WAPA TV

Imagen 46 ibid

Imagen 47 ibid

Imagen 48 ibid

Imagen 49 ibid

Imagen 50 ibid

Imagen 51 ibid

Según Diana Taylor, "social actors may be assigned roles deemed static and inflexible by some. Nonetheless, the irreconcilable friction between the social actors and the roles allows for degrees of critical detachment and cultural agency" (29). La manera en que La Lupe se relacionaba públicamente con esos roles que ya están socialmente preestablecidos le ganó la crítica pública, aunque le permitió, a su vez, visibilizar modos y epistemes otras de relacionarse con su cuerpo y la música. En La Lupe, la voz y el cuerpo se convierten, también, en instrumentos capaces de reproducir su manera de acercarse a las canciones: es una "mujer" que se resiste a ser objeto y se posiciona como sujeto actuante de principio a fin. Este estilo desenfadado provocó juicios y le ganó la comparación con figuras como Celia Cruz, que actuaba y era vista como una artista socialmente aceptable. Aunque "in different ways, [tanto Celia como la Lupe] constructed stage personas that simultaneously evoked and resisted gender and racial stereotypes" (Poey 71) el carácter era el punto de inflexión para la representación y aceptación pública de ambas. En palabras de Eduardo Marceles Daconte, "ambas cubanas [Celia y Lupe] eran grandes talentos para la interpretación, con la diferencia de carácter; flexible y disciplinado en el caso de Celia, volcánico e irreductible en el de Lupe Yolí" ("Celia Cruz…"). El actuar sin pudor fuera de los paradigmas sociales preestablecidos sobre la conducta adecuada de la "mujer" hacen de La Lupe una artista siempre al vilo de la crítica. El asunto deja de ser un tanto qué se hace sino quién percibe y divulga lo que se hace. Al final, sus presentaciones y modos de relacionarse con la música visibilizan ritmos, tonos y experiencias de zonas marginales. La Lupe entra en los medios de comunicación masivos y los utiliza para reafirmar quién es. Ese estilo que definían como impulsivo es lo que la hace llegar a los programas de televisión como todo un espectáculo para que otro vea, sin embargo, es ese mismo estilo lo que acapara el escenario y le impide a los que se supone que lleven el control, llevarlo: un arma de resistencia que la afianza.

La genialidad de La Lupe surge de su capacidad de reafirmarse en sus saberes y procederes a pesar de lo que estos implicaban dentro del discurso conservador que se hacía de su figura. Desde el lado de lo subalterno, el pueblito de San Pedrito, la experiencia afro femenina y las creencias afrocaribeñas, La Lupe visibiliza esos saberes no solo dentro de la Cuba revolucionaria, las zonas de intercambio cultural y académico sino ante la prensa internacional. Su actitud escénica, fuerza interpretativa, impudicia y desenfreno constataban modos *otros* de *ser* y actuar, siempre en confrontación directa con los valores occidentalizados del *buen comportamiento*.

De *performance* e identidades impuestas: Catalino Curet y La Lupe cantan a la "mujer"

Licia Fiol-Matta señala que "[i]n a music industry practice… singers functioned as the placeholders for someone else's genius. Furthermore, that genius was invariably male, whether the songwriter's, musician's, or bandleader's" (2). Sin duda alguna, el campo de la música popular es uno predominantemente masculino. No obstante, dentro de ese mundo patriarcal, hubo voces disidentes que lograron crear fracturas por donde se abría espacio a imaginarios y discursos contra-hegemónicos. En "Singing Gender, Desire and Conflict", Frances Aparicio afirma que "[s]alsa's repertoire is clearly marked by male voices that systematically privilege a masculinist perspective, a patriarchal ideology, and thus a phallocentric discourse"(23), sin embargo, y a pesar de coincidir con lo que afirma, propongo explorar cómo el ingenio creativo de Catalino 'Tite' Curet Alonso se cierne como voz alternativa dentro del contexto de vida de La Lupe hasta potenciar, mediante ese vínculo Curet-Yolí, imaginarios sociales alternativos. Del mismo modo, pretendo evidenciar cómo la interpretación de La Lupe nutre el imaginario social que Curet Alonso plasmaba en sus canciones.

Para comenzar, Fiol-Matta señala que "Curet was a genius at writing for singers whom he regarded as unique, matching songs specifically to their temperament" (218). Ese fue el caso con La Lupe. Curet Alonso menciona en una entrevista que el proceso de escribir canciones para otras personas era experimentar un "desdoblamiento de la personalidad" implicando la necesidad de "ponerse en el lugar" de la persona a quien le escribe las canciones. Lo mismo afirma Cheo Feliciano en *Sonó, Sonó* (BPPR, 2011) al señalar que Curet Alonso, al componer canciones, tenía la capacidad de empatizar y hacerse uno con el intérprete. Hasta donde hay constancia, la primera canción que Catalino Curet escribió –en este caso, reescribió– específicamente para La Lupe fue "La Tirana" (*Reina de la canción latina,* 1968). No obstante, desde el 1967 (*The King And I / El Rey Y Yo*) ya La Lupe cantaba la canción de Curet titulada "El Amo". Con respecto a las canciones que escribió específicamente para La Lupe, Curet Alonso señala en un documental de *E! Historias* que tomó en consideración la personalidad explosiva de La Lupe y precisa que: "por eso hice La Tirana así, La Tirana es como una agresión". En otras palabras, Curet Alonso escribió algunas canciones para La Lupe pensando el imaginario de fiereza que esta se había construido desde su primera producción *La Lupe: Con el diablo en el cuerpo* (1961). Por su parte, esta al interpretar las canciones, visibiliza el imaginario de las relaciones amorosas como pugnas, roces y rumores: discurso que tanto Curet Alonso como ella, de manera individual, ya habían construido en sus canciones previas. Sin embargo, La Lupe al interpretar estas canciones resignifica los modelos de feminidad y masculinidad que Curet Alonso construyó.

Como mencioné en el primer capítulo, Catalino Curet Alonso presenta en sus canciones sujetos líricos masculinos complejos y dimensionales. Estos sujetos líricos tienen la potestad de construirse como capaces de defender su honra y crear los imaginarios con los que quieren ser percibidos. Lo alternativo dentro de las canciones de Curet versus la de los demás compositores

es que esa misma capacidad de agencia se la garantiza a los sujetos líricos femeninos. Los "hombres" y las "mujeres" dentro de sus canciones hablan sobre sus experiencias, muestran cómo se sienten ante las situaciones que los rodean e intentan mantenerse firmes en sus decisiones amorosas. En sus canciones se materializan los sujetos que quieren y desean pero que en algún momento llegan a sufrir el fracaso del amor. En sus canciones, el amor, novela, cuento o teatro durará lo que tenga que durar.

Por su parte, La Lupe desde el 1961 se destaca por la sensualidad que arroja en sus interpretaciones. En *La Lupe: con el diablo en el cuerpo* (Discuba,1961) La Lupe le da voz, a partir de la letra, a un sujeto femenino que de manera directa y sin apologías gesta su capacidad de agencia entendida como la capacidad de articular su propia libertad que expone Simone de Beauvoir. Desde la canción que lleva el mismo título de la producción, la voz lírica manifiesta su deseo erótico por el otro y lo define como: "[h]oy tengo el diablo en cuerpo. Apúrate vente. Delirio de amarte, deseo constante de ti, lujuria de versos sin fin. Hoy tengo el diablo, si tengo el diablo. Hoy tengo el diablo, ¡ay!". Así pues, en el resto de la producción desarrolla el imaginario de una voz poética femenina con agencia que desea, cuestiona, extraña y sufre como ente activo. Por lo tanto veremos desde versos como "horas felices, muy junto a ti […] dulces caricias, besos sin fin"[128] hasta versos como "tú fuiste falso y me engañaste, la gran mentira fue tu amor"[129]. Por otro lado, a su llegada a Estados Unidos La Lupe también le dio vida a voces líricas femeninas activas, que sin embargo se destacan en todo caso por la coquetería. Sirven de ejemplo las canciones que interpretó en *Mongo Introduces La Lupe* (Riverside, 1963). En esa producción la representación que hace de las voces líricas femenina surge, particularmente, de una voz más

[128] "I mis you"
[129] "La mentira"

baja, sin los llamados gritos, característicos de sus comienzos y que luego sin duda alguna retomaría. En la producción junto a Mongo Santamaría interpreta la voz lírica femenina que dice, entre risas juguetonas y "ay, ay, ay" coquetos frases como "kiss me", "oh boy, you' crazy? Don't do that" y que halaga ese "beautiful mustache". Esta etapa de La Lupe es el momento en el que, para poder comenzar a conquistar un mercado que no es el suyo, se adapta –aunque jamás del todo– al discurso normativo de lo que deben ser los sujetos femeninos activos. El poder de agencia de las voces líricas femeninas dentro de esa producción se limita al plano sexual, al goce y disfrute que la visión eurocentrista le ha adjudicado a los cuerpos afro. Esta voz femenina, si bien tiene capacidad de agencia, está pensada para el disfrute del otro. Este asunto, como vimos anteriormente en la sección dedicada a su *performance*, es uno que eventualmente trasciende: La Lupe deja de jugar bajo las reglas impuestas, no es el ser coqueto que se viste y desviste para él, es el despojo de todo eso. Ya junto a Tito Puente a partir del 1965, y al contrario de lo que mostraban las imágenes forzadas de las carátulas, la fuerza interpretativa de La Lupe vuelve, por completo, a sus orígenes e interpreta canciones de gran envergadura como "¿Qué te pedí?" (*La excitante Lupe canta con el maestro Tito Puente*, Tico Records, 1965), "El amo" (*The King and I*, Tico Records, 1967) "Si vuelves tú" (*Dos lados de La Lupe,* Tico Records, 1968) en donde el sujeto lírico femenino se posiciona en un tú a tú directo con el sujeto lírico masculino. La Lupe a partir de su junte con Tito Puente vuelve a interpretar, como en sus orígenes, voces líricas femeninas contestarias que no se limitan al plano del "ay, ay, ay" erotizado para el otro sino que se mueven por el "ay, ay, ay" de reclamo o de placer para sí misma. Este es el terreno de la "reputación" que se aleja del de la "respetabilidad" asociada a los valores eurocéntricos de la iglesia, la burguesía y las imposiciones coloniales.

Ahora bien, saber que Curet Alonso compuso canciones tomando en consideración la presencia escénica de La Lupe matiza las canciones que él compuso y ella interpretó. Sobre todo, cuando "La Lupe represents, (…) the most feminist and radical as a performer of Afro-Caribbean music" (Aparicio 177). Por lo tanto, a partir de intérpretes como las que están bajo estudio en esta tesis es posible concebir la existencia de discursos otros dentro de la música popular. Así como La Lupe es vista como un modelo de presencia contrahegemónica, Curet Alonso también es celebrado por los "valores de la cultura alternativa -contrahegemónica- que su música de *salsa* representa" (Quintero 312). El vínculo significado-significante constituido y construido en complicidad por Catalino 'Tite' Curet Alonso (como compositor) y La Lupe (como cantante), visibiliza a través de sus canciones un pulseo "hombre"-"mujer" que posibilita la exposición de la figura femenina como un ente con raciocinio, autoridad y firmeza.

Al trabajar con las canciones que Curet Alonso escribió y La Lupe cantó pretendo hacerlo desde el entramado de significados que ambos le ofrecen al texto. En el vínculo Curet- La Lupe percibo la batalla dentro del terreno de la "reputación" en donde la voz lírica femenina que La Lupe encarna entra en un tú a tú con el sujeto amado y con la industria musical y el público que la enjuician. Las letras y la interpretación reproducen la relación erótica como una pugna discursiva sobre quién tiene la razón: al final todo es discurso, pura palabra. Si bien Burton señala que "[e]ven the street woman per excellence -who in the West Indies is not the prostitute but the huggler - is regarded with ambivalence by the wider society: admired for her 'manlike' autonomy and assertiveness [but] she is also derided…" (164), la voz lírica que Curet Alonso construye y que La Lupe interpreta está consciente de que será juzgada y, sin embargo, decide utilizar su poder de agencia en pos de lo que reconoce como su bienestar. Por lo que aun cuando Aparicio apunta que "[i]n spite of the fact that women sing invert the object of sexism as they

sing patriarchal love songs… it is clear that female desire and female subjectivity are ultimately repressed in salsa intertextuality…" (124), es preciso señalar que en las letras escritas por Curet Alonso que La Lupe interpretó, es el sujeto femenino quien adquiere un rol protagónico al adoptar una postura de poder. Curet Alonso visualiza la figura femenina desde un plano diferente, ya no es la que llora la pérdida de un amor, o la que espera sumisa el regreso de este, sino que es la que señala y enjuicia las actitudes patriarcales de los "hombres". El mensaje contrahegemónico surge del ingenio de Catalino Curet, mientras que "la voz del intérprete - como mediador/a en este caso - le confiere todo el contenido potencial al mensaje" (Zavala 66). Si bien la letra ya está escrita, es el "writing 'sous rature'- under erasure" (Eidsheim 210) formulado por Derridá, y discutido por Nina Eidsheim, lo que va resignificando la canción. Según este "[a]t each step I was obligated to proceed by ellipses, corrections and corrections of corrections, letting go of each concept at the very moment that I needed to use it (Derrida, 1976: xviii)" (Eidsheim 210). Por lo tanto, al imaginario que La Lupe ya había creado sobre sí misma se le añaden los silencios, quejidos, risas y golpes para resignificar la canción. Del mismo modo, se ve el escenario como espacio "for refusing the interpellation of her as a victim and for asserting her mobility and her superior authority" (Goldman 450). Es en el escenario donde

> La Lupe viene a cuestionar las artimañas caballerescas y a desenmascarar, con las mismas armas musicales, el amor romántico produciendo una ruptura marcada por el erotismo que 'aunque exhibe, explora y teatraliza el cuerpo … no deja de acercarse a este como 'oscuro objeto de deseo; que dispone a tratar, atravesar, desmontar y explorar todos los medios imaginables' (Dadoun, 2006, p23). Así La Lupe canta el final del 'encanto'… se despoja de sus maneras de dama… encara la farsa, la denuncia… El bolero reafirma su rebelión y libertad… (Ascanio 74)

Por ese ímpetu, estilo y caracterización, cuando La Lupe canta a Catalino Curet, se abre el espectro de posibilidades que presentan la experiencia femenina. La relación Curet – Yolí evidencia la capacidad heteroglósica que puede tener una composición musical que es interpretada. Las interpretaciones se convierten en ese espacio en donde surge "[a] plurality of independent and unmerged voices and consciousness, a genuine polyphony of fully valid voices […]" (Bajtín, 22). Las voces líricas bajo estudio en las canciones compuestas por Catalino Curet e interpretadas por La Lupe, hayan sido pensadas para ella o no, mantienen una relación polifónica basada en lo que dice o ha dicho "el otro".

La mayor parte de las canciones que tomo en consideración dentro de este estudio, de algún modo remiten a las zonas de creación dramática y se ubican en la actuación el engaño y la falsedad, aunque lo asuman con ironía. En "Puro teatro" (1969) y "Más teatro, ¡oh, no!" (1974), se hace constante referencia al "escenario", al "simulacro" y, tal como lo señalan los títulos, al "teatro". Por otro lado, "La tirana" (1968) hace referencia a los espacios de la "novela" o el "cuento". "La mala de la película" (1974), como lo anticipa su título, hace referencia a la "película" mientras que "Fíjense" (1969) remite al "programa" que bien podría ser artístico. Este espacio común en donde se gestan las representaciones poéticas -a través de las voces líricas- es el lugar en el que Curet Alonso ubica sus canciones. Cuando La Lupe interpreta estas canciones las relaciones amorosas son vistas como el resultado de un acto performático, ejecutado por el "hombre" que se constituye como interés amoroso. Nombrar teatro, película, programa, cuento, novela a la falsedad del amor presentado -en mayor medida- por el "hombre": es enjuiciar la falta de sinceridad en el proceso de cortejo. El amor, parecería decir, es pura actuación.

En las letras de Curet Alonso que La Lupe interpreta, el sujeto lírico masculino es un desvirtuado "hombre" que - cual actor - finge e intenta engañar a la "mujer". No obstante, su

performance es fallido. La "mujer" en estas letras está consciente de quién es el "hombre" que se acerca a ella y, a pesar de los intentos de este por mantenerla sometida, ella siempre termina desenmascarándolo. A la hora de acercarnos al modo en que se constituye la figura del sujeto masculino en estas canciones, resulta necesario analizar las siguientes: "Eres malo y te amo" (1974), "Pa'lante y pa'tras" (1974), "Puro teatro" (1969) y "Más teatro, ¡oh, no!" (1974). En cada una de ellas se señala a un "hombre" que intenta ser percibido de un modo que no corresponde con lo que en realidad es o siente. Por lo tanto, se podría asumir que este interactúa con ella según lo que desea conseguir. Analizo al sujeto masculino que se presenta en la canción tomando en cuenta lo que Butler llama "performatividad" para poder entender qué imaginarios reproducen. Para Butler "gender *performance*s in non-theatrical contexts are governed by more clearly punitive and regulatory social conventions" (537). En otras palabras, el género, como actuación performática, está mediado por prácticas sociales que definen y establecen lo que debe *ser* y lo que *no.* Los "hombres" de estas cuatro canciones hacen sufrir a la "mujer", violentan las relaciones o cumplen con el estereotipo del mujeriego: actitudes y acciones excusadas dentro de sociedades patriarcales. Sin embargo, como se vio en el primer capítulo, en el discurso amoroso que Curet Alonso construye, se enjuician. Ya que el modo de actuar del sujeto masculino cumple con lo que socialmente se espera de su género, se convierte en un guion que la intérprete conoce. Por lo tanto, este deja de ser efectivo pues ella prevé lo que sucederá. Lo especial de estas canciones radica en la actitud que adopta la voz lírica femenina ante ellos: decide desenmascararlos y el modo en que La Lupe lo encarna.

Si bien "Pa'lante y pa'tras" no necesariamente gira en torno al vínculo amoroso, esta canción reconoce la brecha que suele existir entre la palabra enunciada y la acción. Al igual que se verá en las siguientes canciones, el rechazo es a la actuación, al "hay quien dice que va pa'

encima/ luego no va na'". Resulta significativo oír en la voz de una "mujer" una letra que le permite reconocer conductas dirigidas a engañarla. Además, no solo no logran engañarla si no que esta exhorta a alejarse de quienes exhiban dichas conductas: "nunca deje que se le arrime/ no puede caminar". En esta canción, ella se posiciona en la delantera siendo quien puede "dar la mano", mas opta por no hacerlo al identificar que "cada vez que te me arrimas no puedo adelantar". La "mujer" ya no es agente pasivo ni del deseo, ni del amor, ni de la violencia masculina sino que se convierte en agente activo que enjuicia y se posiciona ante lo que sucede a su alrededor. Ante la ambigüedad decisiva del "pa'trás y pa'lante, pa'lante y pa'trás", tanto el compositor como la intérprete optan por alejarse. Esto, en sí mismo, presenta al sujeto femenino como ente activo que toma decisiones más allá de las socialmente preestablecidas. La voz como grito que le caracterizaban a La Lupe le da mayor fuerza al reclamo.

"Eres malo y te amo" es una de las canciones más importantes dentro de esta sección pues parecería ser una canción de corte tradicional en el que la "mujer" le canta a un "hombre" que ama aunque este cumpla con el estereotipo del "hombre" machista que no se preocupa por ella y la hace sufrir. El juego interpretativo de significados se gesta cuando se oye, dentro de la interpretación de la letra, las interjecciones, la voz alzada al punto del grito y las risas de La Lupe matizan el mensaje. Si bien parece la típica canción de la "mujer" abnegada que espera por su marido, cobra particular relevancia el hecho de que ella sabe cómo y quién es él: "eres malo", "soporto que tengas una en cada esquina/ que le eches piropos hasta a tu madrina", "soporto que vivas en tu mala ley", "soporto que vengas ya de madrugada/ que si te pregunto no respondas nada". El verbo "soportar" en sí mismo reconoce que hay una práctica social que valida que esto suceda y sin embargo, a su vez, le permite reconocer que ella sabe que él la engaña. En otras palabras, el intento de engaño es fatuo. El "hombre", como sujeto, es construido a través de

adjetivos y verbos que resaltan sus infidelidades. Él no solo es "malo" porque los demás lo comentan sino porque ella lo reconoce como tal. Lo curioso de la canción radica en el juego discursivo entre el "te amo, te amo, pero no te amo". Tenemos entonces una "mujer" que reconoce las infidelidades de su pareja más parece persistir en quedarse con él "porque tú mi vida, eres como un rey"/ "porque a tu lado me siento mujer". Valdría la pena entonces preguntarse qué es ser "mujer" dentro de esa letra pues es solo cuando ella "soporta" que "se siente mujer": es decir, cuando cede su capacidad de agencia. Frente a esa dinámica presentada en la letra analizo el vínculo de significantes construido tanto por el compositor como por la intérprete. En la canción ni el tono, ni el ritmo, ni las modulaciones o formas interpretativas de La Lupe aluden a la pérdida o el sufrimiento por amor. Según Barthes:

> …vocal music (is) the very precise space (genre) of the encounter between a language and a voice. It shall straight-away five a name to this signifier at the level of which, I believe, the temptation of ethos can be liquidated (and thus the adjective banished): the grain of the voice when the latter is in a dual posture, a dual production of language and music. (181)

De ese "grain of the voice", que también tiene la capacidad de significar, se desprende que las ambigüedades de la letra adquieren otros matices. El "te amo, te amo, pero no te amo" lejos de parecer un lamento se convierte en un pulseo permeado de incertidumbre irónica. La voz e interpretación de La Lupe le da a la letra un matiz irónico donde se pone en duda la veracidad de los sentimientos de ella hacia él. Si se piensa en que de ella se decía que "se iba metiendo en la canción". (Pinelli, "La Lupe: esta es mi vida"), oír esta canción es entender que esa voz lírica realmente no lo sufre. Su voz utiliza el "te amo pero no te amo" con desenfado, como un juego de poder que al final presenta cierto desdén hacia el sujeto amado. En su voz, la palabra de la voz

lírica femenina deja de significar lo que alude: es, como la de él, engañosa. El interés de la canción ya no gira en torno a la figura del "hombre" si no alrededor de ella: ¿lo ama o no lo ama? Luego de enjuiciar toda la conducta que se "soporta", es la voz de la intérprete quien decide cuál será el final de la canción -y de paso, de la historia- al repetir enfáticamente "pero no te amo, pero no te amo" para rematar con un silábico "pero - no - te - a - mo". De una letra que podría parecer una oda a la "mujer" que "soporta" al sujeto masculino, pasamos a un vínculo de complicidad compositor-intérprete: todo aquello que la "mujer" soporta es interpretado en un tono marcadamente irónico y desdeñoso, hay dejadez en su interpretación. Sin embargo, el tono cambia de manera radical en la repetición final de la frase "no te amo". Ya no es solo un "hombre" cuya actuación fallida es reconocida por su pareja sino que vemos a una "mujer" que toma las riendas y deja establecido que en efecto, no lo ama.

En el caso de las canciones "Puro teatro y Más teatro, ¡oh, no!", se destaca la presencia de un "yo" femenino que ha sido engañada por un "tú". En "Puro teatro" se menciona: "yo confiaba ciegamente/ en la fiebre de tus besos". No obstante, ya es capaz de reconocer el engaño y sentencia: "mentiste serenamente/ y el telón cayó por eso" para luego añadir que "tu drama no es necesario, ya conozco ese teatro". Es desde esta perspectiva de la actuación fallida que se comienza a construir al "otro". Se destacan los verbos y adverbios que aluden a las representaciones fallidas: "finges tu dolor barato", "que bien te queda el papel/ después de todo parece/ que esa es tu forma de ser". Además, canta líneas como "lo tuyo es puro teatro/ falsedad bien ensayada/ estudiado simulacro". No obstante, aun cuando es la falsedad lo que la letra destaca de la identidad de ese "otro", la actuación fallida cobra doble relevancia pues no solo falla al actuar ya que esta se da cuenta del engaño sino que luego de su "mejor actuación" la de "destrozar [su] corazón" se enreda en su propio juego y se enamora: "y hoy que me lloras de

veras/ recuerdo tu simulacro". El "hombre" engaña, mas cuando es demasiado tarde, se arrepiente. "Más teatro, ¡oh, no!" sigue en la misma línea de "Puro teatro" al repetir la metáfora del teatro como engaño. No obstante, a diferencia de "Puro teatro" el "yo" también se reconoce como sujeto actuante y se convierte en la actriz que no está dispuesta a hacer su representación para él pues "yo no sé hacer teatro/ para un público barato/ que se compone de ti". En esta ocasión el "yo" reconoce que ese "otro" "finge[s] como ayer" y que "solo es deseo" lo que siente por ella. Uno de los momentos más importantes es el instante en que ella se posiciona frente al "hombre" para explicarle su error: "te equivocas, ¡oh, sí!/ Mi pasión ya no es tan loca". La "mujer" reconoce que "salí de mi confusión", "en tu beso hay puñalada" y más importante aún, es capaz de posicionarse frente a ese otro y sentencia "te digo a puerta cerrada/ que tu amor no vale nada/ comparado con mi amor". De ese modo se presenta la "mujer" que ante la pérdida de un amor y el desengaño causado por la falsedad de este, es capaz de señalarlo, enjuiciarlo y, antes de cantar versos de lamentación, toma el control. A pesar de que existe la visión de que las intérpretes solo repiten el discurso hegemónico masculino, en La Lupe también podemos apreciar, cómo según dice Halberstam en referencia a Big Mama Thornton: "her voice, her rhythm, her moves are all interpreted as effects of the music handed to her by white authors rather than as the origins of a genre, a genre or a mode of expressive embodiment" (188). Es decir, como se vio anteriormente en el análisis de las interpretaciones televisadas de La Lupe, su presencia escénica, su actitud contestaria a través de las gesticulaciones definidas como volátiles y explosivas, la potencia de su voz al punto de permanecer cantando en un tono de voz que raya en el grito contrasta con la visión tradicional y normativa de la "mujer" como sujeto que solo repite discursos: La Lupe redefine los imaginarios y discursos al apropiarse de ellos. Ésta, al

interpretar, encarna su modo particular de expresarse lo que convierte a la voz lírica un sujeto contestario y explosivo.

El "hombre" presentado a través de estas canciones intenta engañar (o ha engañado) a la "mujer". Contrasta con la visión del "hombre" dimensional que compone Curet para otros cantantes. El sujeto lírico masculino en las letras que interpreta La Lupe es engañoso, egoísta y manipulador. Sin embargo, esta descubre todo su juego, la ficción del amor que este le construye y decide desenmascararlo. Lo realmente extraordinario de este vínculo entre La Lupe y Curet Alonso es la oportunidad que nos da de ver a una artista con un carácter controversial y volátil, cantarle a los sujetos masculinos en un espacio esencialmente masculino, que no confía en ellos y que los reconoce "falsos". En su caso da la impresión de que se unen artista y voz lírica hasta hacerse una, cual actriz de una obra teatral.

Los sujetos masculinos se han tomado la atribución de pensar y construir discursivamente la identidad femenina. Estos han gestado lo que una "mujer" *es* o *debe ser* según sus necesidades. Si bien las teorizaciones en cuanto al género y sus manifestaciones han ido evolucionando, la mirada binomial constituida por Platón sigue siendo rectora en la mentalidad de una sociedad patriarcal de la segunda mitad del siglo veinte.

> La lógica binaria aplicada al par hombre/mujer justifica una concepción asimétrica de los sexos, que el varón (identificado con la Cultura) haya sido considerado superior a la mujer (asimilada a la Naturaleza) y que la mujer haya sido estimada como lo otro, pero lo otro en el sistema dicotómico occidental no accede propiamente al estatuto humano, a la racionalidad, ya que está íntimamente ligado al cuerpo, a la naturaleza, a lo irracional. (Mayobre)

La “mujer”, entonces, termina siendo pensada como un ente irracional que es incapaz de subsistir sin la guía de un “hombre”. Como he mencionado anteriormente, tanto Fiol-Matta como Aparicio reconocen que las canciones dentro de la música popular tropical fundamentan sus letras en una configuración heteronormativa y patriarcal de los géneros. No obstante, las letras de Curet Alonso traslucen una figura femenina racional, capaz de descifrar el entramado de relaciones de poder que desean imponerle. De hecho, según Aurora Flores, éste “pudo escribir sobre las “mujeres” con una sensibilidad y perspectiva femenina que cambiaron el tono de las canciones amorosas” (19). Esto en sí mismo es un asunto que trasluce el hecho de que si Curet fue capaz de “adoptar” esa “perspectiva femenina” probablemente sea porque no exista tal cosa como una “sensibilidad” particularmente masculina o femenina. En otras palabras, Curet Alonso evidencia que cuando un “hombre” ve como un igual a la “mujer”, reconoce que los sentimientos no tienen género.

> Whilst the bolero can contest patriarchal categories of gender by subverting the binary of masculine activity and feminine passivity, thereby allowing women to express sexual desire, passion and anger, traditionally masculine qualities, its convention also provide a sanctioned musical space within which men can cathartically express their emotions and sensitivity, traditionally feminine attributes. Big boys can and do cry. (Knights 481)

Las palabras de Knights se materializan en Curet Alonso, quien logra trascender, con sus letras, las perspectivas heteronormativas del género.

Una de las canciones más conocidas de La Lupe, compuestas por Curet Alonso, es “La tirana” (1968). En esta se reconoce la presencia de otra persona que intenta crear una imagen

negativa de quien canta al presentarla como: “la gran tirana”. No obstante, en el juego de creaciones identitarias, no solo él le construye una identidad a ella sino que ella misma se configura como un “yo” auténtico e individual al enfrentarse a él y a la construcción que este le crea. Como punto inicial, ella se distancia de las palabras del otro al señalar que “según tu punto de vista/ yo soy la mala/ vampiresa en tu novela/ la gran tirana”. Sin embargo, luego de hacer el recuento de razones por las que para él ella es “la mala”, se ocupa de construirse como ente independiente y con autoridad discursiva. En ese pulseo - construcción de identidad/ imposición de identidad- esta se constituye como ente independiente al señalar que “para mí es indiferente/ lo que sigas comentando”. Del mismo modo, establece que “cada cual… cuenta el cuento a su manera” y comienza entonces a cantar su parte de la historia: “desencadenas en mí/ venenosos comentarios/ después de hacerme sufrir/ el peor de los calvarios”. Ante la identidad construida por el “otro”, ella utiliza el mismo imaginario que se le ha impuesto para enjuiciarlo a él y finalizar sentenciando, a manera de victoria, “que el día en que te dejé/ fui yo quien salió ganando”. De ese modo no solo tiene el control de señalar las actitudes de él sino que deja establecido que fue ella quien tomó la decisión de dejarlo y, de paso, vencer. Esta canción devela relaciones de poder diferentes según el género del intérprete. Si bien desde la perspectiva masculina desde la cual fue compuesta se presenta a un hombre que asume la debilidad al reclamarle discursiva y públicamente a la mujer porque sus comentarios le hieren, desde la voz femenina que la interpretación de La Lupe le da, es una mujer que reclama voz ante el escarnio público que es de dominio masculino.

En *“*La mala de la película” (1974) quien le construye la identidad no es una persona sino un grupo: “Digan que yo fui, la misma que destruí/ digan que yo fui/ la mala de la película”. Aquí, como afirma Juan Otero Garabís, el rumor se convierte en un arma inmensurable, son las

voces del juicio público. De este modo, a partir del rumor, esta canción se enmarca dentro del terreno ya estudiado por Otero Garabís en donde el cuchicheo público implica un espacio de poder en sí mismo. Según afirma en "Esquinas y/o encrucijadas":

> Dos soneos sueltos al final de la canción ["Las esquinas son"] recuerdan que la esquina también puede ser lugar de poder o de autoridad. "El bochinche" y "el comentario" convierten a la esquina en un espacio cuya verbalidad origina rumores, historias y mitos que pueden ser represivos y autoritarios. … Las voces masculinas ejercen su autoridad y supresión desde la esquina, como si este espacio fuese su fortaleza, su palacio, su corteo su morada. Ancladas en su esquina, las autoridades de la marginalidad callejera reprimen y desplazan … (967)[130]

Ante este panorama que presenta al rumor como un espacio de juicio público divulgado de boca en boca, la voz poética que La Lupe encarna se enfrenta a esa sentencia y enumera las razones que dan para señalarla: "yo lo arruiné", "yo lo comprometí", "no puede ser feliz", "he profanado su amor", sin dejar a un lado la ironía al hiperbolizar "que la culpable de todo soy yo". Del mismo modo, mantiene la actitud contestataria al mencionar que ante los señalamientos de ellos "guardaré silencio/ prefiero no decir/ la parte mía" para luego dejar establecido que estar junto a él fue "[la] jugada cruel/ que fue para mí/ la infelicidad/ que fue para mí/ la infelicidad". Por lo que, al no señalar lo que él le hizo, deja la puerta abierta a la interpretación para que, del mismo modo, se enjuicie al "hombre" que la hizo sufrir.

[130] Otero Garabís, Juan. "Esquinas y/o Encrucijadas: Una Mirada Al Caribe Urbano En Música y Literatura." Revista Iberoamericana, vol. 75, no. 229, 2010, pp. 963–981., https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2009.6621.

Finalmente, “Fíjense” (1970), a diferencia de las demás canciones, apela al público receptor del mensaje en un claro intento de presentar las circunstancias en las que se encuentra. “Fíjense” es un llamado a prestar atención a quien la “difama”, sin dejar de enjuiciarlo, pero por primera vez, apelando de manera directa al sentimiento de quien la oye. En esta canción quien la difama es aquel que “ya de mí se aprovechó/ a mi lado se ganó/más del brillo que reclama”. En esta ocasión la intérprete lamenta el hecho de haberse enamorado y entregado a alguien que no la valoró: “¿quién fue que endulzó/ tu amargura de retama?”; “por sentir pena de ti/ hasta cariño te di/ y olvidé tu mala fama”. Lo interesante es que aun cuando se percibe el dolor de la intérprete, esta se aleja de la tradicional relación amorosa donde el “hombre” enamora a la “mujer” pues como bien señala, se enamoró de él “por sentir pena”. Como es usual, a pesar de los comentarios de él, la canción termina reivindicándola: “suerte que por donde voy/ nadie señala mi vida/ y el mundo sabe quién soy”. Al final, el termina siendo algo pasajero y sin importancia: “un pasatiempo de ayer/ la sombra de un mal querer que borré de mi programa”.

En estas canciones “la cantante no es solamente una intérprete, es también el cuerpo del bolero, aunque resignificado, porque si bien este ‘es una escritura mediante la cual el cuerpo deja su rastro en el lenguaje’ (Ascanio 106) en el caso de la Lupe, será el cuerpo el que vaya de la mano con un lenguaje que expresa pasión” (Ascanio 74). Es su pasión interpretativa y el modo de apoderarse de la canción lo que esta utiliza a su favor para constituir a la voz lírica en una “mujer” independiente. Sobre los prejuicios y normas sociales, las canciones de Curet Alonso que La Lupe interpreta parecerían replicar las palabras de Julia de Burgos en “A Julia de Burgos” cuando la voz poética afirma que “en mí manda mi solo corazón, mi sólo pensamiento, quién manda en mí soy yo”. El carácter con que se configura la figura de la “mujer” en estas canciones

deja establecido el rechazo a lo que los demás puedan decir: se reafirma la importancia de la autoafirmación del "yo".

The Last One Standing

Como se ha visto hasta el momento, en todas las canciones escritas por Catalino Curet Alonso e interpretadas por La Lupe, la "mujer" termina cantando en sus últimos versos un grito de victoria. Si bien es porque reconoce que no le importa lo que puedan decir de ella o la exaltación de que los demás reconozcan su valor y las ganancias de haberse alejado del "hombre", siempre termina las canciones con la autoridad de quien vence. La canción "Carcajada final" (1968) es la consumación de los finales de todas esas canciones: es la celebración de victoria en su máximo esplendor.

La canción comienza con ella reconociendo que "sé que guardaste/ tu carcajada más brutal/ para reírte de mí/ Para decirme, que por el suelo iba a rodar". No obstante hay un juego entre el pasado y el presente que nos permite comprender que la situación ha cambiado para él. Si bien el guardaba su "carcajada más brutal/ para anunciarle al mundo entero mi final", ahora ella le dice "veo tus ojos/ que a mi puerta son mendigos de perdón". Toda la canción gira en torno al enfrentamiento final entre ambos. Allí, al ella ofrecerle de todo "más con una condición, / que no te guardo rencor/ más por la misma razón/ tampoco te tengo amor", se posiciona con el ente que ha resultado victorioso en ese enfrentamiento. De hecho, aquí ya no se habla de engaños ni de actuaciones, sino de "el día en que termina su reinado cada rey". La "mujer" que acepta dialogar con este "hombre" no es la "mujer" sumisa que luego de que este se arrepiente de sus actos va a cuidarlo. Esta "mujer" reconoce en ese "hombre" que ahora llega rendido los vestigios

de aquel que en su momento le deseo el mal y, aun cuando dice no guardarle rencor, aprovecha el momento para afirmar con orgullo: “Mírate hoy/ ¿quién eres tú? / y ¡quién soy yo!”.

En estas canciones se ve cómo la voz lírica femenina sale victoriosa a pesar de que las probabilidades estaban en su contra. Al final, luego de las vicisitudes que tuvo que pasar se reconoce triunfante. Dentro de una comunidad musical predominantemente masculina, el junte entre Catalino Curet y La Lupe es una fuerte pugna tú a tú contra los discursos hegemónicos-patriarcales que moldean las maneras en que se deben configurar y pensar las relaciones “hombre” - “mujer”.

Las figuras de Catalino ‘Tite’ Curet y La Lupe trastocaron el *status quo* de la música popular. Este junte es uno particularmente subversivo pues surge de la complicidad de un compositor que no solo toma en consideración las actitudes que enjuiciaban de la intérprete sino que las cargara de agudeza contestataria. En el documental *Biografías*: *Catalino ‘Tite’ Curet Alonso*, Rubén Blades menciona que, en palabras de Curet Alonso, “los boleros se escriben cuando el amor comienza y cuando el amor termina”. Por lo tanto, cobra relevancia el hecho de que la mayor parte de las canciones que este escribió para La Lupe se enfocaban en la pérdida del amor y no en el inicio de este. Al parecer, la “mujer” capaz de ver más allá del engaño, de agenciarse un camino por su cuenta, no simboliza la personalidad que sí da pie a ese “comienzo amoroso”. Entender estas canciones e interpretaciones según el contexto socio-histórico en que se gestaron es reconocer la importancia radical que el junte propone: trascender el modelo pasivo de sumisión y aceptación que le ha sido impuesto a la “mujer”.

Apuntes para concluir

La Lupe, desde sus inicios, retó los paradigmas de urbanidad que le han sido impuestos a la "mujer". Su trayectoria artística la posicionó como una "mujer" que afianzó en su idiosincrasia y poder de agencia, de modo tal que logró ingresar en el campo de la industria musical que había sido diseñado para "hombres". Esto lo logró sin ser modelo de lo que se concebía como una "buena mujer": su voz era un grito que la obligaba a ser vista, su *performance* el modo en que establecía su capacidad de agencia y se apropiaba de los espacios de poder en que se presentaba. A partir de esto visibilizó otros modelos de feminidad dentro del discurso construido por Catalino Curet Alonso: encarnó esas voces líricas y las redefinió. A ella, nacida y criada en San Pedrito, "mujer" afrodescendiente que evidencia con su imagen el sincretismo cultural caribeño y que se aleja por completo de las normas burguesas y heteropatriarcales de la urbanidad, a ella, la coronan reina.

Esta batalla a lo Calibán, desde lo subalterno, le permite constituirse como un icono. Ante los valores occidentales del "buen vestir", "la buena mujer", "el buen comportamiento" y la "prudencia", se enfrenta una Lupe que se desviste de su ropa y de todos esos postulados, sin pudor, a gritos, mediante un "ay, ay, ay" – erotizado o violento, ya da igual – que la reafirma como "La yi-yi-yi" y la despoja de lo que le es impuesto. En La Lupe, la voz y el cuerpo son instrumentos musicales. En su *performance* se evidencia que para ella, interpretar una canción es actuarla, sentirla, reafirmase y encarnarla.

Esa es La Lupe, como figura artística confrontativa, quien, como Myrta Silva, entra en el terreno de la "reputación" con quien sea y crea todo un imaginario discursivo de su poder de agencia y capacidad de enfrentar a quien sea, desde los esposos, compañeros de trabajo y casas

disqueras hasta Fidel Castro. Esa personalidad es la que nutre y resignifica los modelos diversos y dimensionales que Curet Alonso construye. Como se vio en el primer capítulo y se reiteró en este, Catalino Curet Alonso, en general, presenta sujetos líricos femeninos que son activos, contestarios y dimensionales. A su vez, los sujetos líricos masculinos son también dimensionales y capaces de mostrar modelos alternativos de vivir la experiencia masculina. En cuanto al amor, el enfoque de Curet será el final de este. Sin embargo, en su junte con La Lupe, el tropo que definirá al amor es el de la ficción: el teatro, el cuento, la novela o película. El amor, entonces, en la voz de La Lupe y en palabras de Curet, se convierte en garata, pleito discursivo, un vente tú. Desde ahí comienza la resignificación pues la voz lírica femenina, en voz de La Lupe, se transforma en una agresiva, no la que rompe el corazón a lo *femme fatal* que ya se ha visto en los discursos que gestan los compositores en sus canciones, es la mujer que entabla una disputa pública frente al sujeto lírico masculino, le cuestiona, lo confronta, le dice ya basta. Por otro lado, el sujeto lírico masculino en voz de La Lupe cambia de manera radical. Si bien en el primer capítulo menciono que los hombres dentro de las canciones de Curet son dimensionales, cuando La Lupe los canta, son todos entes engañosos, pasionales e irracionales.

El junte entre La Lupe y Curet Alonso visibiliza una vasta variedad de modos en los que se vive y experimenta la feminidad y masculinidad. La relación amorosa es una pugna, nos dice este junte, pero las conductas que adoptan los sujetos envueltos en esta dependerán de sus personalidades y no de los géneros que se han atribuido. Si la letra de Catalino Curet establece que los sujetos simplemente son sujetos que experimentan diversas emociones, la interpretación de La Lupe señala que el sujeto lírico masculino sí es engañoso y manipulador. Las voces líricas a las que La Lupe le da vida le dicen a los sujetos masculinos que representan los imaginarios que compusieron Rafael Hernández, Pedro Flores y Guillermo Venegas Lloveras, que son ellos

los que rompen el corazón, los que manipulan y hieren. La Lupe es el Calibán que utiliza todo el discurso que le han enseñado como herramienta para, con su propia voz, identidad y agencia, enjuiciarlos.

Capítulo 4. La mensajero de Dios: Lucecita Benítez interpreta a Guillermo Venegas y Roberto Cole

En los capítulos anteriores analicé las maneras en que Myrta Silva y La Lupe, cada cual desde su contexto, resignificaron las canciones que interpretaron y las fricciones en el discurso androcéntrico que esto implicó. En el caso de Myrta Silva, la clave estuvo en el uso de la ironía como herramienta discursiva para burlarse de los constructos e imaginarios que Rafael Hernández y Pedro Flores desarrollaron en sus canciones. Con La Lupe, por su parte, el elemento central radicó en la potencia de su voz y su *performance* como herramienta para alcanzar una relación dialógica con las canciones compuestas por Catalino Curet Alonso. En esta ocasión, el centro del estudio lo es Lucecita Benítez (1942) quien, al igual que las otras dos intérpretes, a través de su voz, *performance* e imagen pública logró resignificar canciones que presentaban sujetos femeninos e identidades alternas casi invisibilizados en las letras de Guillermo Venegas Lloveras y Roberto Cole. Myrta Silva y La Lupe redefinen los imaginarios que las canciones bajo estudio habían creado sobre la experiencia femenina: son voces líricas femeninas que se burlan o se imponen ante el discurso del otro. En el caso de Lucecita Benítez, el asunto se hace más complejo pues la resignificación trasciende los asuntos del binario "hombre" / "mujer", masculino/femenino. La figura artística de Lucecita Benítez logra visibilizar un *gender deviance*[131], es decir, una desviación de los modos normativos de representar los géneros. Esto, a su vez, índice en las construcciones de los significados de las canciones. En este capítulo afirmo que Lucecita Benítez visibiliza el tipo de masculinidad que se gesta desde el cuerpo de la mujer[132] lo que simboliza su capacidad de agencia y autonomía y, a su vez, impactará el

[131] Término teorizado por J. Halberstam en *Female Masculinity* (Duke University Press, 1998).
[132] En inglés, J. Halberstam le llama *female masculinity* (ibid.).

imaginario de las voces líricas a las que le da voz. Si en las composiciones de Guillermo Venegas Lloveras la figura de la "mujer" era un mero accesorio al servicio del discurso poético, en la voz de Lucecita Benítez esas mismas composiciones logran hacer del sujeto femenino una voz lírica palpable, activa, que reta las normas que el mismo Venegas Lloveras desarrolla sobre lo que es o debe ser una "mujer". Por su parte, ese *gender deviance* matiza también las canciones compuestas por Roberto Cole en donde el sujeto femenino lírico era una voz pasiva que se limitaba a esperar por el amado y su cuerpo, al igual que la tierra, era visto como terreno de conquista. Cuando Benítez interpreta estas canciones, desde el neutro enunciativo, la gravedad de la voz hasta el imaginario público que se había construido, permite una multiplicidad de acercamientos al asunto amatorio y las representaciones de lo femenino y lo masculino. Este capítulo presenta cómo Lucecita Benítez evidencia la fragilidad de los constructos sociales sobre el género (o lo que Judith Butler llamaría la performatividad del género) mientras deja expuesto el peso que implica asumirlos o aceptarlos como propios y el modo en que esto influye en las canciones que interpreta.

A partir de la reafirmación transitiva del neutro enunciativo, la voz, *performance* y proyección pública Lucecita Benítez moldea un sujeto lírico y performativo que se resiste a ser categorizado dentro de las estructuras normativas del género. Al igual que con las demás intérpretes, el recorrido por su trayectoria resulta imperativo para poder comprender como este imaginario que se va trazando aporta a la resignificación de las canciones. Acercarnos a Lucecita Benítez es explorar una carrera cuya evolución ha sido ampliamente cubierta y divulgada. Sus posturas políticas, sociales y culturales han estado bajo el ojo del escrutinio público: su figura artística se mantiene, como sucedió con Myrta Silva y La Lupe, al nadar contra corriente.

En el documental *Lucecita Siempre, Cartas de amor a una ícona* (2018) dirigido por Gisela Rosario, sus fanáticos afirman que se puede hablar de tres etapas en la carrera de Lucecita. La primera etapa que suelen señalar es la etapa de la nueva ola. Luego mencionan una etapa de "transición" hasta llegar a la Lucecita de las Grabaciones Lobo, lo cual implica que lo ocurrido en la década de los 1960, es parte del imaginario que se construyó de ella dentro la nueva ola. La década de los 1970 es considerada su época de transición y transformación hasta llegar finalmente a la década de los 1980 cuando se consagra como una artista que construye su propio "yo" y crea su casa disquera. Por mi parte, trazo la trayectoria de Lucecita Benítez dividida en dos aspectos centrales: sus inicios, bajo el manejo de otras personas, y su "despertar" o el comienzo del camino hasta llegar a tener el control de su carrera. Luz Esther Benítez nació en Bayamón y comenzó su carrera artística desde adolescente cuando se presentó al público con el nombre artístico de Luz Esther. Según recuerda en la entrevista "Yo no canto tonterías" (2013), su primera participación ante un público fue en el programa radial "Buscando estrellas" manejado por Quiñones Vidal. Luego participó en diversos eventos bajo el manejo artístico de Víctor Lanz, quien mercadeó su imagen como la "española". No obstante, esta reconoce como su debut el día en que interpretó varias canciones en el Teatro Puerto Rico en el Bronx. Allí, con tan solo quince años, se presentó entre artistas ampliamente reconocidos en ese entonces como Celia Cruz, Rolando Laserie, Marco Antonio Muñiz y Armando Manzanero.

El despunte de su carrera se le suele atribuir a Alfred D. Herger, "…productor de discos […que] emp[ezó] a juntar un grupito que se llamó 'Canta la juventud'" ("Lucecita Benítez: Yo no…") y quien manejaba su carrera cuando se convirtió en todo un ícono de la música popular de sus tiempos. Licia Fiol-Matta analiza el fenómeno de 'Canta la juventud' y, particularmente la figura de Lucecita Benítez dentro de él, explicando que "Along with everything else that was

dazzling and new, Puerto Rico consumed a new object for sale, the celebrity pop music star" (172). En este grupo, Lucecita Benítez se convirtió en una estrella pop, "reina de la juventud". Sin embargo, este título de reina era distinto al que había alcanzado La Lupe a fuerza de apropiarse de su estilo y de los escenarios en los que se presentaba o del que se había adjudicado Myrta Silva, como se discutió en el capítulo dos, en la canción "Yo tengo una cosa". Benítez era llamada la reina y el modo en que mercadeaban su imagen hacía eco de las exigencias preestablecidas para tamaño título. En ese entonces era un producto del mercado lo que implicaba la intervención de los medios, productores y manejadores. La carrera de Benítez, en los años sesenta – tiempo en que comienza a ser parte de "Canta la juventud" – estaba en manos de todos menos de sí misma. Mientras su imagen se mercadeaba como reina de la juventud, la manera en que se presentaba su personalidad artística remite a la joven recatada y tímida.

Imagen 52 Lucecita (Hit Parade, 1963)

Imagen 53 ibid.

Imagen 54 Olé Lucecita! (sic.) (Hit Parade, 1963)

Imagen 55 ibid.

Imagen 56 Esta es Lucecita (Hit Parade, 1964)

Imagen 57 ibid.

Imagen 58 Lucecita ¡en escena! (Hit Parade, 1965)

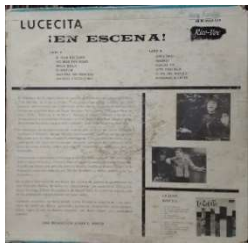


Imagen 59 ibid.

Estos LP[133], que van desde el 1963 hasta el 1965, son todos producciones de Alfred D. Herger que presentan en sus carátulas el rostro de una joven Lucecita Benítez. En *Lucecita* (Hit Parade, 1963) hay siete rectángulos de color azul, amarillo y rojo en donde, dentro, se presentan imágenes del rosto de Lucecita o a ella tocando guitarra (imagen 52). Allí, en las tres que son de cuerpo entero, esta sale con un traje corto: en una tocando el cuello del traje y en otra tocando guitarra y mostrando parte de sus muslos descubiertos. Atrás, en mismo LP (imagen 53), presenta una fotografía de Benítez mirando sobre el hombro: una mirada directa, seria pero que a su vez denota ternura. En *Olé Lucecita!* (sic.) (Hit Parade, 1963) aparece una pintura de su rostro detrás de un torero (imagen 54). Esta portada del LP recuerda a la época en que, bajo el manejo de Víctor Lanz era presentada como "la españolita". La contraportada presenta tres imágenes de Lucecita (imagen 55). En ellas aparece con un corte en paje, un vestido corto y en todas con una tímida sonrisa. La apuesta hasta ese entonces es al imaginario de a una joven "mujer" de veintiún años que irradia la ternura propia de una tímida adolescente. En *Esta es Lucecita* (Hit Parade, 1964) la portada presenta a una Lucecita más sonriente con un maquillaje sencillo de sombras y colorete sutil y unos aretes de esferas blancas (imagen 56). En la parte de atrás presentan tres imágenes en las que en las primeras dos aparece con un pijama de dos piezas, de manga larga, que resaltan, a partir de las poses y la mirada de la artista, el lado juvenil –y en gran medida infantil– que se estaba mercadeando de su imagen (imagen 57). En la primera foto, además, aparece abrazada a una muñeca de juguete, lo que acentúa el tono pueril que le estaban dando a su figura. En la última foto, aparece su rostro de perfil, con una sonrisa que acentúa una imagen inocente y nuevamente infantil. Finalmente, en *Lucecita en escena* (Hit Parade, 1965) se presenta

[133] *Lucecita* (Hit Parade, 1963), *Olé Lucecita!* (sic.) (Hit Parade, 1963), *Esta es Lucecita* (Hit Parade, 1964), *Lucecita ¡en escena!* (Hit Parade, 1965).

la imagen de la artista vestida con un atuendo rosado con volantes al final de las mangas largas y el cuello que cubre todo su pecho (imagen 58). Además, esta sale cantando, sonriente, sobre un fondo azul celeste que sienta las bases de un cielo. La figura de Lucecita durante todo este periodo remitía al estereotipo de la "mujer" delicada, dulce, tierna, adulta pero aniñada, tímida y recatada que no habíamos visto de manera tan contundente en las dos intérpretes estudiadas. Esas imágenes representan el imaginario del sujeto femenino que cumple a cabalidad con las normas del género sobre lo que debe ser una "buena mujer" según la sociedad del momento. En ellas, se establece la llamada *performatividad* del género que Judith Butler define como una "repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo (…) una duración temporal sostenida culturalmente" (7). A diferencia de Myrta Silva y La Lupe, Benítez en esta etapa tiene un cuerpo definido como femenino en el que se cumplen a cabalidad las normas preestablecidas del género. Sin embargo, no somos solo cuerpos y, como Butler señala, nuestras maneras de relacionarnos con quienes somos ponen de relieve –como lo hicieron Myrta Silva y La Lupe– una multiplicidad de formas de acercarnos a las diversas experiencias de la "mujer" más allá de la feminidad normativa. Más adelante en su carrera, ocurrirá lo mismo con Benítez.

En variadas entrevistas postreras a esta etapa es usual notar el modo en que Benítez señala que la manera en que se le representaba estaba mediada por otras personas. En "Una pregunta más… a Lucecita Benítez", esta le dice al entrevistador Luis Echevarría que los temas que comenzó cantando eran temas que:

> Alfred … traducía y los cantábamos en el programa. Yo no escogía, Alfred se encargaba. Luego, el productor Paquito Cordero le compra los derechos de "Canta la Juventud" a Alfred. Paquito decidía los temas a cantar o si no RCA en España

> decidían los temas. Era un ejército de gente que se encargaba de mí por instrucciones de Paquito Cordero.

Resulta revelador el modo en que Benítez sentía que se estaba llevando su carrera –y en mayor o menor medida, su vida– cuando habla de estos tiempos en las entrevistas pues resalta en todas el hecho de sentir que estaba fuera de su control.

En "Lucecita Benítez: Yo no canto tonterías", entrevista realizada para el periódico argentino *Clarín*, esta recuerda que las primeras condiciones sobre cómo se iba a llevar su carrera las impuso su papá. Como una reafirmación de los valores que promueve y sostiene a una sociedad heteropatriarcal, el padre de Lucecita Benítez, según esta narra en entrevista, le dijo a Herger: "Mi hija es virgen, mi hija es seria, mi hija es una niña de la casa. Yo te firmo esto, pero si las reglas del juego difieren de mis intereses yo te arranco la cabeza". Las 'virtudes' que destaca el padre de Benítez son aquellas que la convierten, ante los ojos de una sociedad conservadora, en una buena representación de lo que debe ser el sujeto femenino. De hecho, sus palabras bien se asocian con el modo en que los compositores bajo estudio concebían a las "buenas mujeres": virginales, dulces, recatadas. En la misma entrevista señala que "tenía un chofer, [la] llevaban y [la] traían. Era la gallinita de los huevos de oro". Ese ambiente conservador y opresivo desde diversos frentes, constituyó para Benítez una especie de cárcel de la cual solo la rescataba el interpretar las canciones: "¡Me liberé cantando! Nada más salir para ir a cantar ya era sentirme libre por un montón de horas. Libre para cantar, no libre para hacer cualquier mierda. Esas eran las reglas del juego". Este ambiente de estar en manos de todos menos de sí misma se intensificó cuando Herger vende su contrato a Paquito Cordero. Al respecto, Benítez recuerda que Herger: "vende mi contrato a Paquito Cordero, un capo de allá de Puerto Rico … y ahí fue peor, me aislaron de todo el mundo. No tenía vida". De este tiempo, lo

más que resalta al hablar es que "Si […] no hubiese seguido la disciplina del juego no sería la Lucecita que soy ahora, me hubiese perdido a mitad del camino".

La manera en que manejaban la carrera de Benítez hacía eco del modo en que la sociedad heteropatriarcal define los roles de género. Según establece J. Halberstam, "[m]asculinity in this society inevitably conjures up notions of power and legitimacy and privilege" (*Female Masculinity* 2). El imaginario de la Lucecita Benítez pueril, angelical, delicada y femenina tenía cerrada las puertas a ese espacio de poder y legitimidad que tanto deseaba: ser femenina le restaba agencia. Para alcanzar esa agencia que nombra Simone de Beauvoir como *libertad* en *El segundo sexo*, Benítez opta por rechazar lo que J. Halberstam llama el "traditional softness of femininity" (*Female Masculinity* 38).

De la puerilidad a la heroicidad: Lucecita Benítez *es* mensajero de Dios

Según J. Halberstam –al estudiar la interpretación que hace Robin Johnson de Nicky, una joven tomboy "with attitude and smarts" en la película *Times* Square (1980)– una de las maneras en que se logra ser vista más allá de una "presexual woman" es ir tras "a rocky search for fame that takes on heroic proportions" (*Female Masculinity* 189). En la carrera de Lucecita Benítez es posible ver esa ruptura con la imagen que se presentaba de ella y el camino que esta optaba tomar para arrebatar de las manos de otros su capacidad de agencia. Si bien Myrta Silva y La Lupe lo hicieron como "mujeres" que rompieron con las convenciones heteronormativas del género y entraron al terreno, como ya hemos visto, de la "reputación" (Burton), Lucecita Benítez lo hará desde el espacio que Halberstam llama *female masculinity.*

A este proceso de ruptura, Benítez le llama despertar. El nacimiento de la Lucecita Benítez que conocemos hoy día, surge según sus palabras, en el momento en que estando en una

oficina que operaba para ella, “me encontré cantando una canción y me tropecé con mi conciencia” (“Lucecita Benítez: Yo no canto…”). Además, recuerda que “hubo algo en mí que me hizo preguntarme por qué estaba cantando esta tontería. Entonces le conté a mi productor lo que me había pasado y él me dijo: ‘estás creciendo’”. Ahí comienza el principio del fin de una era en su carrera artística. En sus palabras:

> Llegó un momento en que me empecé a dar cuenta de que mis intereses no concordaban con los de ellos, empecé a cobrar conciencia de lo que yo era y de cuál era la línea del mensaje por el que yo quería cabalgar. Me largué sola al camino. Mis cosas y mis pensamientos nunca respondieron al capitalismo. Descubrí que *yo era un mensajero de Dios*[134] y que tenía que tener mucho cuidado con lo que cantara. Yo quería ser yo y a través de la poesía encontré a Lucecita Benítez. Yo solo disparo al amor, la conciencia y a un futuro mejor y de eso me haré cargo toda la vida.

La ruta que decide seguir Benítez no es tan solo heroica, sino que toma matices mitológicos: ya no es la “Reina de la juventud”, se sabe Mensajero de Dios. Curiosamente, Benítez se nombra a sí misma como mensajero y no mensajera. Si bien esto es una entrevista realizada en el siglo XXI, es revelador el juego que hace con los pronombres para poder acceder a ese espacio de agencia y acción que le limitaron en los inicios de su carrera.

Este cambio de su forma de pensar y en el modo de apropiarse de su carrera comienza a percibirse antes, desde el 1969, cuando adquiere la canción de Guillermo Venegas Lloveras llamada “Génesis” con la que ganó el Primer Festival de la Canción Latina celebrado en México,

[134] Énfasis propio.

D.F. Al respecto comenta que este premio: "…marca un antes y un después. Ahí me di a conocer a nivel internacional y mi carrera despegó. Pude hacer el *Ed Sullivan Show*, hacer películas en México y establecerme en el mundo como la voz más importante en América"("Lucecita Benítez: Yo no canto...). Fiol-Matta hace referencia a este momento para puntualizar lo impactante que resultó que una artista considerada "Reina de la juventud" lograra interpretar con tal destreza y profundidad una canción cuyo trasfondo poético presenta las incertidumbres propias de la existencia humana. Al respecto señala que "Venegas Lloveras could not have foreseen the artist's eruption onto the world stage with his songs, since she had been a wondrous but inoffensive and 'feminine' youth star up until that moment" (Fiol-Matta 2). Lucecita Benítez, la artista, pasó de ser una estrella pop a constituirse como una de las voces conscientes más notables del país. Este instante comienza el cambio que lleva al receso en la carrera de Lucecita (1975-1980) para ir a estudiar a la Universidad de Puerto Rico en el Recinto de Rio Piedras y lo que luego llamarán su toma de consciencia. Es importante reiterar que Lucecita al recordar esos momentos de su vida se va construyendo su propio "yo" alejado del imaginario de la joven tierna, reina de juventud, españolita dulce que le habían construido sus manejadores: ella es Mensajero de Dios.

Desde ese entonces, comienza un proceso tumultuoso en su vida artística hasta que, como recoge Luis Echevarría en "Una última pregunta…", toma en sus manos el destino de su carrera y crea su propio sello discográfico llamado Grabaciones Lobo (1984). En sus palabras: "Cuando yo monto mi sello discográfico entonces empiezo a escoger mis trabajos musicales y hago un compromiso con la excelencia, escojo temas que van en acorde con mi forma de sentir y de pensar". No obstante, este cambio de su forma de pensar y en el modo de apropiarse de su carrera comienza a percibirse antes, desde el 1969, cuando adquiere la canción de Guillermo

Venegas Lloveras llamada “Génesis” con la que ganó el Primer Festival de la Canción Latina celebrado en México. Al respecto comenta que este premio: “…marca un antes y un después. Ahí me di a conocer a nivel internacional y mi carrera despegó. Pude hacer el Ed Sullivan Show, hacer películas en México y establecerme en el mundo como la voz más importante en América” (Echevarría). Fiol-Matta hace referencia a este momento para puntualizar lo impactante que resultó que una artista considerada “Reina de la juventud” lograra interpretar con tal destreza y profundidad una canción cuyo trasfondo poético presenta las incertidumbres propias de la existencia humana. Al respecto señala que “Venegas Lloveras could not have foreseen the artist’s eruption onto the world stage with his songs, since she had been a wondrous but inoffensive and ‘feminine’ youth star up until that moment” (Fiol-Matta 2). La visión que se tenía de Benítez evidenciaba que cuanto más femenina se presentaba más agencia le restaban. Lucecita Benítez, la artista, pasó de ser una estrella pop a constituirse como una de las voces conscientes más notables del país.

Lucecita Benítez, como artista, es un caso particularmente relevante para este estudio en la medida en que, como se señaló, al inicio de su carrera fue presentada como un sujeto que cumplía a cabalidad con las reglas sociales del género heteronormativo. No obstante, a partir del 1969, cuando se convierte en un ícono internacional al ganar el Primer Festival de la Canción (México, D.F.), sienta un precedente sobre las diversas formas en que se puede vivir la experiencia humana más allá de la heteronorma. Estudiar a Lucecita Benítez y su capacidad de crear significados socioculturales implica reconocer el rol que tienen los manejadores, los medios de comunicación, los estándares sociales y el mercado sobre la carrera de los artistas. De hecho, la reportera Helga García, para un reportaje conmemorativo en la revista Teve-Guía, señala que lo que permanecía a través de los años en cuanto al modo en que la imagen de

Lucecita era mercadeada era su vocación artística: "Lo que permanecía allí, cada día en progreso, era su vocación artística, su importante voz que conquistó a Don Rafael Quiñones Vidal, luego a Víctor Lanz y que más tarde conquistaría a Alfred D. Herger y a Paquito Cordero" (recuperado de *Helga García*). Su representación escénica dependió, hasta cierto grado, de los encargados de su carrera, no obstante, siempre en constante interacción con su personalidad, concientización y principios.

Génesis: la consolidación de una estrella

El domingo 23 de marzo de 1969 aparece en el Teatro Ferrocarrilero del Distrito Federal de México, la Lucecita Benítez que comienza a alejarse del imaginario que le habían construido como "Reina de la juventud". Como mencioné anteriormente, Benítez con tan solo veintiséis años, representó a Puerto Rico en el Primer Festival de la Canción Latina en donde ganó dos premios: el primer lugar interpretando la canción "Génesis" del compositor Guillermo Venegas Lloveras y el de la artista más elegante. La vestimenta de Benítez en este certamen resulta particularmente importante para consumar lo que será uno de los más radicales cambios en su imagen. La indumentaria que Benítez utilizó para interpretar dicha canción (ver imagen 62) por ser considerada "vestimenta masculina", comenzó a evidenciar el *gender deviance* que luego le será característico. La masculinidad gestada desde el cuerpo de una "mujer" fue celebrada a tal punto que, como se mencionó anteriormente, le mereció el premio de la artista más elegante. Además, en la reseña periodística "Génesis, canción de Puerto Rico, arriba en el Festival"[135], el periodista Ramón Inclán reseña la participación de Benítez haciendo referencia, desde el inicio, a su vestimenta y estilo: "La cancionista puertorriqueña, Lucecita, vistiendo ropa masculina y corte

[135] Inclán, Ramón. "'Génesis', canción de Puerto Rico, arriba en el Festival." *El heraldo de México* 11 Mayo 1969

de pelo a la usanza varonil pero con personalidad muy femenina, interpretó en forma impresionante la canción titulada “Génesis”, en representación de Puerto Rico”. Aunque haciendo la investigación de ese evento no queda del todo claro qué traje en específico utilizó, es preciso hacer referencia a las imágenes que se presentan a continuación pues muestran lo que se recuerda como la vestimenta de esa ocasión.

Imagen 60 Vestido de Lucecita Benítez en el Festival de la Canción Latina

Imagen 61 ibid

Génesis, Canción de Puerto Rico, Arriba en el Festival

Obtuvo 222 Puntos, Anteanoche ★ Italia, con Tony Renis, en Segundo Lugar ★ José Luis de Venezuela, en Tercero ★ Los Pianos Barrocos, con En una Orilla del Mundo: 143 Votos.

Por RAMON INCLAN

La cancionista puertorriqueña, Lucecita, vistiendo ropa masculina y corte de pelo a la usanza varonil pero con personalidad muy femenina, interpretó en puntuación que los antes anotados.

Hubo que lamentar la ausencia dentro del concurso de los representativos de Portugal, Haití y Chile, quienes quedaron fuera del certamen por no haber llegado sus arreglos musicales dentro del plazo fijado por los reglamentos del festival. No obstante, fuera de concurso, se tuvieron las actuaciones de Gina María, Clodi y Arturo Gatica.

Imagen 62 Vestido de Lucecita Benítez en el Festival de la Canción Latina según Ramón Inclán

Imagen 63 Vestido de Lucecita Benítez interpretando "Génesis" en El Show de Paquito Cordero

Los fanáticos y estudiosos de la carrera de la intérprete, Roberto Tirado e Hiram Morales, hacen referencia a la indumentaria de las primeras fotos (imágenes 60 y 61) cuando mencionan la vestimenta que esta utilizó en el Festival. No obstante, la nota periodística de Inclán utiliza una imagen que presenta a Benítez en la vestimenta del segundo par de fotos (imágenes 62 y 63). Del mismo modo, Fiol-Matta hace referencia a la vestimenta del segundo par de imágenes al hablar de la intérprete y su presentación en México, pero utiliza un corte de video en donde Benítez –con esa misma vestimenta –interpreta "Génesis" en *El Show de Paquito Cordero* (1969). Vale resaltar que Benítez participó en el Festival interpretando dos canciones por lo que ambas vestimentas pudieron haber sido utilizadas[136]. De cualquier forma, resulta revelador el cambio radical que ocurre en la figura escénica de Lucecita. De ser una figura considerada "reina", en todo el sentido heteronormativo de la palabra, se convierte en una artista cuyo *performance*:

> …struck a disquieting, dissonant chord. The public marveled at her bravura but was shocked by her masculinity; the Mexican press commented on her masculine wear and hairdo, and gossip about her sexuality soon followed in Puerto Rico … This icon clearly did not conform to the well-honed imaginary of the Caribbean woman either visually or sonically, as it had been drawn in campy stereotypes… (182)

En otras palabras, a partir de su participación, Benítez pasó de ser la imagen de la "mujer" inocente, epítome de la feminidad, a la de un sujeto que revela "the fragility of gender coding but

[136] "Génesis" de Guillermo Venegas Lloveras y "Energía de mis manos" de Miguel A. Merced y Carlos A. de Jesús.

also de oppressive weight of gender conformity" (Halberstam 210-11). De cantar canciones como la reina del pop, pasó a ser una figura que echó mano de su carrera e interpretó, vestida de manera masculina, dos canciones que hablan sobre el poder que tenemos como humanidad. De hecho, el interpretar "Génesis", por ser una canción con matiz religioso, constituyó una excelente oportunidad para que su cambio fuera aceptado: en principio por el esplendor de su voz y –ahora– por el de la canción.

El éxito del 1969, al ganar lo que hoy conocemos como el OTI, la convirtió en una figura imponente y polémica. Esto, a su vez, incidió en el modo en que fue presentada ante el público en los 1970. Si bien sigue apareciendo en las carátulas de los LP como una jovencita, en los 1970 comienza una etapa de desprendimiento: ya no hay vestidos largos, se despide del corte de cabello en paje hasta eventualmente dejarlo rizado y comienza el juego con el vestuario como manera simbólica de retar las normas heteronormativas del género.

Imagen 64 Génesis (1969, Hit Parade)

Imagen 65 Lucecita en acción..! (sic.) (1970, Hit Parade)

Imagen 66 Lucecita… en la intimidad (1970, Hit Parade)

Imagen 67 Gitanito (1971, Hit Parade)

Imagen 68 Internacional (1971, Hit Parade)

Imagen 69 Soy de una raza pura (1973, Hit Parade)

Tras el triunfo en el Primer Festival Mundial de la Canción Latina, sale a la venta el LP *Génesis* (1969, Hit Parade) (imagen 64). En este, aparece una joven Lucecita con un corte de cabello a lo *garçon*, pantalones *bell bottons* y gabán, mientras está recostada sobre una silla. Su rostro y pose, si bien remiten a la ternura que era la base de su representación pública en los años 1960, contrasta con el vestuario que socialmente es asociado con los sujetos masculinos. Lo mismo ocurre en el LP *Lucecita en acción..!* (sic.) (1970, Hit Parade) (imagen 65) en donde aparece con el cabello corto, un tuxedo verde con una camisa esmoquin de volantes justo en el centro de una tarima de un programa televisivo. En esta portada la imagen de Lucecita se aleja de la joven que proyecta una ternura inofensiva, casi necesitando ser protegida, y se percibe a un sujeto en control del escenario, con fuerza y seguridad. En *Lucecita… en la intimidad* (1970, Hit Parade) (imagen 66) esta aparece con el cabello ondulado, en un corte nuevamente a lo *garçon*, sentada en una silla sobre una tarima, con la luz enfocando su rostro maquillado, un pantalón de gabán, camisa de manga larga y un chaleco rojo mientras toca la guitarra. El cambio en esta imagen es mucho más contundente: es una figura que evidencia que “hombre y masculino pueden significar tanto un cuerpo de “mujer” como uno de hombre "(Butler 55). Finamente las últimas tres carátulas elegidas para esta época: *Gitanito* (1971, Hit Parade) (imagen 67), *Internacional* (1971, Hit Parade) (imagen 68) y *Soy de una raza pura* (1973, Hit Parade) (imagen 69) corresponden al momento de su carrera donde comienza a aparecer públicamente con su afro. En esta etapa,

empieza el choque del público con la imagen que ya habían adoptado de ella. En el documental *Cartas de amor para una ícona* producido y dirigido por Gisela Rosario, se puede observar cómo hay fanaticada que asocia el despertar político de Benítez con este cambio de estilo y que, aunque se siguen considerando fanáticas, prefieren y recuerdan su época yeyé. No obstante, también hay una apertura a nueva fanaticada. Una de estas narra que

> [Lucecita] me abrió puertas de pensar 'yo puedo ser quien soy, no necesariamente, no todos me van a rechazar' … ser una mujer abiertamente lesbiana, vestirme como me de la puta gana y estar contentísima con quien soy, eso, esa persona que si un día me quiero poner una corbatita, me la pongo igual me puedo poner un traje y mis tacos y mi maquillaje y eso no define la pasión que tengo por la vida ni por nada. Y creo que Lucecita logró eso. . .

La figura de Lucecita Benítez, en los años 70, rompe con los paradigmas que le habían sido impuestos. Como establece Mayi Marrero en el libro *Prohibido Cantar* (2018): "El cambio experimentado por Lucecita no solamente marcó su nuevo repertorio, presente en el disco *Soy una raza pura*, con canciones de contenido social y conciencia patriótica, sino también su imagen, al dejar atrás el cabello alisado y llevar su afro al natural" (163). Helda Ribera Chevremont en el artículo "Lucecita es Lucecita…con todos sus looks y polémicas" hace referencia al cambio en el modo en que el público reaccionó al hecho de que Benítez optara por el cabello en afro y reseña que:

> En el caso de la Revista VEA, por ejemplo, se creó una especie de referéndum para que los lectores pudieran explicar su opinión sobre el recorte. Los votos comenzaron a llegar por miles a la redacción, lo que ratificó dos detalles

> sobradamente conocidos: la popularidad de la cantante y el poder de penetración que ya tenía entonces dicha publicación. Los resultados fueron dramáticamente desiguales: 248 votos a favor del afro; 2,823 en contra.

Como se ha visto, desde los comienzos de los 1970 la figura pública de Benítez ya era de difícil definición dentro del binomio socialmente construido de los géneros: masculino o femenino. Si bien había detalles provocaban que se la percibiera como un sujeto femenino, otros más parecían presentarle como un sujeto masculino: su figura subvertía la representación normativa de ambos.

Desde finales de la década de los sesenta la ropa de Benítez se podía vincular a diversos movimientos sociales contestatarios[137], pero es su imagen de los setenta la que la relaciona directamente a una organización política en Estados Unidos: el Black Panther Party (BPP). El estilo de ropa con el que Benítez comenzó a salir en las fotografías es similar al que Angela Davis estudia en "Afro Images: Politics, Fashion and Nostalgia" como un gh"symbolic visual representation of Black militancy: leather jacket (uniform of the Black Panther Party), Afro hairdo, and raised fist." (41). De hecho, fue precisamente ese estilo de ropa con el que, unos años antes de las fotos de Benítez, Angela Davis había aparecido a enfrentar el juicio que se llevaba en su contra. Ante el vínculo que popularmente se produjo entre su imagen y la militancia afro, Davis señala en el mismo artículo que:

[137] "During the 1960s those who did not wish to conform to the strict, conservative clothing rules of the 1950s developed a new fashion. The clothing of this new fashion was inexpensive and extremely casual. Young people at the time rejected items from expensive clothing stores and shopped at secondhand stores and military surplus stores. Surplus navy bell-bottoms became one of the most popular items of dress. Wearing bits of old military uniforms had an added appeal for the largely antiwar counterculture youth of the late 1960s and early 1970s (those who were not in favor of the United States's involvement in the Vietnam War [1954–75]) ... Bell-bottoms also fit in with the new unisex style, as both men and women wore them." (Encyclopedia)

> Never having seriously attempted to present myself as glamorous, it seemed to me that glamour was the only look that might annul the likelihood of being perceived as revolutionary. It never occurred to me that the same 'revolutionary' image I then sought to camouflage with glamour would be turned, a generation later, into glamour and nostalgia. (41)

Las imágenes de Davis entre el 1969 y el 1971 resultan un punto de referencia básico para la imagen de una Benítez que se aleja ya, por completo, del imaginario de la reina del pop que se le había construido en los sesenta. De hecho, es posible identificar resonancias del estilo de Davis en algunas fotografías de la Benítez de la década de los setenta y afirmar que esta de cierto modo se apropió de dicha imagen pública.

Imagen 70 Angela Davis y la llamada estética del BPP.

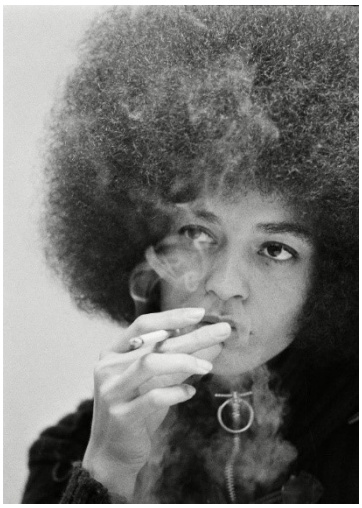


Imagen 71 ibid

Imagen 72 Lucecita Benítez en los 1970

Imagen 73 ibid

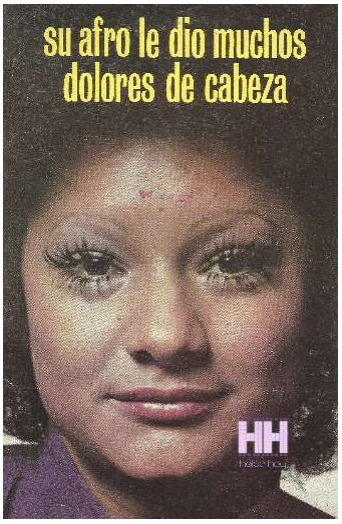


Imagen 74 ibid

En 1971 los reporteros del país la captan con su afro, pestañas postizas y un tabaco. Helga Ribera Chevremont, en ese entonces reportera de la revista de farándula VEA, recuerda el evento del siguiente modo:

> En medio de esta metamorfosis, Lucecita también le sometió al habano y lo fumaba con regularidad. "Hace un tiempito que fumo cigarros. Sé que quizás no sea muy refinado, pero me gusta más. A nadie tiene que estarle raro…", reveló a VEA mientras esperaba su turno para aparecer en un show en el teatro Puerto Rico de Nueva York.

Esto no implica que Lucecita Benítez militara en la organización BPP, sin embargo, si evidencia de manera tangible la distancia que tomaba con el imaginario de niña obediente que le habían creado a inicios de su carrera y una fuerte afirmación racial en una sociedad que la quiere blanca. La Lucecita que aparecía públicamente contrastaba de manera radical con el sujeto femenino delicado al que sus manejadores habían acostumbrado al público. Lucecita, de los 1970 en adelante, fue un sujeto de difícil definición ante una sociedad heteronormativa que establecía

cómo debería actuar un sujeto femenino, un sujeto masculino y que rechazaba todo comportamiento que se desviara de esas convenciones. Además, su imagen creaba una fricción con los modos de puertorriqueñidad que privilegiaban la llamada herencia española por encima de los vínculos evidentes con la afropuertorriqueñidad. Benítez no solo reafirma su vínculo con lo afroamericano sino que se vincula directamente con las políticas antimperialistas de Estados Unidos e independentistas de Puerto Rico. Es esta vocalidad político racial de Benítez lo que, según Mayi Marrero, ocasiona que los medios del país le den un giro al modo en que reseñaban su carrera: "Lucecita fue víctima de ataques racistas y del desprecio de algunos medios. De ser la artista escogida en agosto del 1969 para la portada del primer número de VEA, esa misma revista de farándula –editada por el exilio cubano– publicaba en 1972 que: 'Lucecita está 'acabada'" (163). Esta década de cambios y de transición política es también la década en la que se dice que su carrera está estancada.

En general, la prensa de la época se ensaña con la figura de Benítez por ser un sujeto políticamente contestatario. Su presencia en la política disidente del país fue documentada, no solo por la prensa de Puerto Rico sino por el Buró Federal de Investigaciones (FBI). En el mismo libro de Mayi Marrero, esta señala que "[Lucecita Benítez] es mencionada por primera vez en un homenaje del PIP [en] mayo 1972" y que "continuó apareciendo en expedientes de la Policía durante toda la década del 1970 [y] en carpetas del FBI" (161-2). En una época tan políticamente activa, Lucecita Benítez se convirtió en una voz disidente. "En mayo 1974 […] [a]seguró que todas sus canciones llevan un mensaje y [dijo] 'yo no canto por cantar' [… con eso] no solo citaba parte de la canción de Víctor Jara, sino que asumía una postura crítica hacia la superficialidad del repertorio de los artistas comerciales" (Marrero164-5).Sin embargo, su espíritu rebelde, su poder decisional y su persistente empeño en mantenerse fiel a sí misma le

costó un receso en su carrera. A partir de este momento comienza el periodo entre el 1975 al 1980, al cual se le conoce como el tiempo en que Benítez estuvo "fuera de carrera".

Ya en 1981 esta reaparece en el Club Caribe del hotel Caribe Hilton con un repertorio que, según reseña Pedro Zervigón para el periódico El Reportero, "…está dirigido a ese tipo de público [clase media alta y clase adinerada], sin traicionar sus gustos personales" (23). El hecho de que resalte que Benítez no traiciona "sus gustos personales" es relevante en la medida en que es el mismo Zervigón quien reconoce que es esto lo que, por un tiempo, hizo mella en su carrera:

> [A Lucecita] le sobra voz, fuerza dramática y carisma para lograr esa proyección internacional. Siendo la mejor cantante que ha dado Puerto Rico en las últimas dos décadas, ha habido momentos en que le ha faltado trabajo. ¿Cómo se explica esta contradicción? La explicación hay que buscarla en su rebeldía. Luz Esther es un ser esencialmente rebelde, con criterios que cuestionan lo establecido en diversos aspectos de la sociedad. (23)

No obstante, este expone que, si bien esa rebeldía sigue ahí: "La reaparición de Lucecita Benítez en el Club Caribe evidencia que Luz Esther, ya próxima a cumplir cuarenta años, tiene la visión necesaria para mantener sus posiciones sin enajenar a los que no piensen como ella" (23). La reaparición de Lucecita en los 1980 marca el inicio de su madurez artística: se apropia de su carrera. De esa reaparición nace el LP *¡Creceremos!* (1981, Terrazo) y, según consigna Fiol Matta, el comienzo de la última etapa importante de su carrera.

Desde la década de los 1980 en adelante, la carrera de Lucecita se caracteriza por el modo en que esta decide llevar su vida artística. Luego de una década tumultuosa que marca la ruptura con la forma en que su imagen había sido creada a partir de sus manejadores y el consecuente impacto negativo en su carrera artística de sus posturas políticas, esta decide operar bajo su propio sello discográfico. Las reseñas sobre Lucecita durante este tiempo se enfocan, si bien en su talento sin par, en el cambio de su imagen: su peso y su "cantar más maduro y con voz grave, potente" (Ribera). Las carátulas a partir de esta década se caracterizarán por reafianzar un estilo que le convierte en un sujeto ininteligible ante la heteronormatividad.

Imagen 75 Criollo Folklore (1983, Lobo)

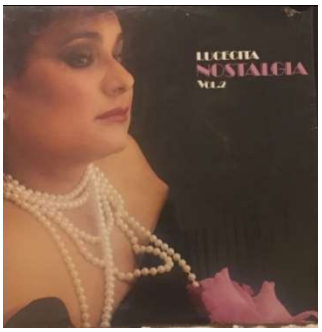


Imagen 76 Nostalgia vol I y vol II (1983, Lobo)

Imagen 77 Traigo un pueblo en mi voz (1987, Lobo)

El primer LP de Lucecita con su propio sello discográfico lo fue *Criollo Folklore* (1983, Lobo) (imagen 75). En este aparece maquillada, con un corte de cabello en estilo *mullet*, bisutería de gran tamaño en colores pasteles y una camisa blanca con rayas azules en un corte estilo de gabán. En él, se percibe una imagen completamente distinta de la artista. La madurez en su edad y su firmeza se hacen evidentes en su rostro y pose. En *Nostalgia vol I y II* (1983, Lobo) (imagen 76) aparece el busto de esta, de perfil, con un vestido negro, sobre un fondo negro. El cabello en esta ocasión es corto pero está maquillada y utiliza bisutería de perlas: la carátula de este LP, de todos modos, remite al *gender deviance*. Su figura ya no es lo que el mercado había presentado sobre ella y mucho menos lo que la sociedad heteropatriarcal exige del cuerpo

femenino. Finalmente, la carátula en blanco y negro del LP *Traigo un pueblo en mi voz* (1987, Lobo) (imagen 78) presenta el lado derecho del rostro de la artista con el cabello corto y sin maquillaje. Todas las producciones de LP en los 80 presentan a Benítez como un sujeto que no responde a los estándares sociales sobre la feminidad, no obstante, tampoco a los establecidos para la masculinidad según el "dominant masculinity" (Halberstam 2).

En los años 90, en al menos en dos de las carátulas de sus LP, Benítez parecería presentarnos a un sujeto femenino. No obstante, en ambas carátulas hay un juego con la heteronormatividad y las construcciones sociales del género. Tanto en *Horizontes de soledad* (1994, Lobo) (imagen 78) como en *Sin palabras* (199X, Lobo) (imagen 79) las carátulas de los LP juegan con la imagen del sujeto femenino vestido con atuendos considerados masculinos. La primera presenta a una Lucecita Benítez que regresa al cabello alisado, en esta ocasión largo, pero que aparece con una chaqueta de gabán y un lazo en el cuello. Por su parte, la carátula de *Sin palabras* es mucho más frontal en su mensaje. En ella, aparece Lucecita vestida con un tuxedo y un sombrero de copa en clara referencia al personaje Amy Jolly (imagen 80) caracterizado por la actriz Marlene Dietrich en la película *Morocco* (1930).

Imagen 78 Horizontes de soledad (1994, Lobo)

Imagen 79 Sin palabras (199X, Lobo)

Imagen 80 Marlene Dietrich como Amy Jolly en Morocco (1930)

Uno de los asuntos más interesantes sobre esa carátula es el hecho de imitar el estilo de Dietrich, una actriz que entendía que su preferencia por vestir con ropa de "hombre", como un acto sincero, la hacía más arrebatadoramente atractiva. Al hablar sobre Dietrich se ha señalado que: "She was the first Hollywood star to prove the seductive power of a woman in trousers and to wear them in public, defying social norms, pioneering androgynous style, thus revolutionizing and redefining women's fashion" (Pîrvu, "Style In Film…"). El hecho de que Benítez opte por recrear la figura de Amy Jolly es importante para ir estableciendo las fracturas que esta va potenciando en los modos en que se vive la feminidad según es impuesta por una sociedad heteropatriarcal y sexista. Cabe destacar que la escena a la que la carátula de Benítez hace referencia es en sí misma un guiño a los roles de género prestablecidos. Dice Donna Ross sobre esta icónica película:

> There are two particular scenes in the film that seem to have guaranteed "Morocco" a place in cinema history. The first takes place in the nightclub where Amy Jolly is singing. Dietrich, dressed in top hat and tuxedo, takes a flower out of the hair of a woman in the audience and in exchange for the flower, kisses her on the lips, then tosses the flower to the admiring Legionnaire Brown. Much has been made of this display of sexual role reversal and its intended symbolism. (2)

El detalle del beso, el cambio en la ropa y las actitudes que representa el personaje al que imita en su carátula son esenciales para afirmar que Benítez se aleja del paradigma de feminidad heteronormativo. "The potentially disruptive and transgressive nature of the cross-dressed woman is the way she reveals the fragility of gender coding but also the oppressive weight of gender conformity" (Halberstam 189). Esto, a su vez, es importante porque mientras más se aleja de esa visión que ya le había sido impuesta, más se acerca a la afirmación que hace J. Halberstam de que "sometimes female masculinity … represents the healthful alternative to what one

considered the histories of conventional femininities" (9). Todo eso mientras, curiosamente, retorna al pelo alisado como apelando a las mujeres blancas maduras y de clase media: rescatando, también, aquellas que en su momento fueron sus fans de juventud.

Como he mencionado antes, la imagen de Lucecita Benítez como artista pasó de ser manejada por terceros a estar bajo su control. Este cambio, además, coincidió con una Lucecita que tomaba conciencia sobre quién era como sujeto y el modo en que se quería presentar al mundo. Tal y como Fiol Matta presenta, Lucecita era una artista consciente del poder de su rol como artista

> She wanted people to think, to pursue truth. Truth for her was not the social-realist message of protest song, or the simple lyrics of equality between men and women in ballads… Truth was transport, a movement of suspension when the listener was completely keyed into her voice, subordinating the social content, the symphonic arrangement, the conductor's authority, everything to that moment of transmission and reception, creating a fugitive subjectivity. (212)

Y este deseo de querer que las personas pensaran y que fueran en busca de una realidad comienza antes de esa toma de conciencia política: surge justo cuando se da cuenta de que quiere cantar canciones con sentido, cuando encuentra, elige, va en búsqueda y adquiere el permiso de interpretar "Génesis". Fue el giro que le dio a su carrera, enfocada en canciones "con sentido" lo cual cambió radicalmente el rumbo de su trayectoria, lo que le permitió consolidarse como una artista fiel a sí misma. Al final, tal y como ella mencionó "[le fueron] ayuda[ndo] los años, la experiencia y el talento" (Clarín, "Lucecita Benítez: Yo no …") Al contrario de Myrta Silva y La Lupe, que se reafianzaron en su feminidad no normativa –aunque haya sido desde los terrenos no

aburguesados y delimitados para los "hombres"– Benítez decidió visibilizar una masculinidad gestada desde un cuerpo de "mujer". Gracias a esto, Benítez, sin lugar a dudas, logró consolidarse como una artista cuya presencia tanto pública como escénica remiten a lo que ella menciona como esencial de su figura: "…tres palabras en una: resistir, resistir y resistir" (Clarín, "Lucecita Benítez: Yo no …").

La performatividad del género desde el *performance*

Como se ha mencionado hasta el momento, la vestimenta y el modo de actuar de las intérpretes contribuyen a la resignificación de las canciones y a su vez en el modo en que pensamos y nos relacionamos como sociedad. Sin embargo, es preciso profundizar en este asunto para dejar establecido la importancia de la vestimenta dentro de la imagen performática y preformativamente transgresora de Benítez. Cuando hablamos de vestimenta se hace referencia a la representación visual de los sujetos en general pues "los signos de la moda si bien son independientes del cuerpo, se integran a él e incluyen el maquillaje, el peinado y el vestuario" (de la Peza, "La especificidad…" 151). Este acercamiento al vestuario, por su parte, reconoce que "los sistemas de expresión corporal son sistemas de convenciones sociales fuertemente ritualizadas, que marcan y obligan a sujetos a comportarse según la situación de comunicación, el espacio, el tiempo y el lugar que ocupan socialmente" (151). Por lo tanto, es preciso auscultar qué significados se desprenden, qué información se visibiliza cuando un sujeto se aparta de la norma social que la moda heteronormativa del momento impone.

En este capítulo parte de la premisa de que "…clothes display an overriding obsession with gender … clothes draw attention to the sex of the wearer so that one can tell, usually at first glance, whether they are a man or a woman. As Woodhouse notes, we expect men to drees to

«look like» a men and women to «look like» women" (Entwistle). Por lo tanto cuando se transgrede esta norma las figuras comienzan a ser ininteligibles. A la misma vez, cuando esto ocurre, Joanne Entwistle señala en "Fashion and Gender" que:

> […] the transvestite who masquerades in the clothing of the oppositte sex, challenges [the] cultural assumptions [of the natural and unproblematic difference between men and women and] it testifies not just the importance of clothing in marking out gender, but the way in which sex can be radically discontinuous with gender. The two are not fixed and stable as commonly thought but linked by cultural threads that can be willingly broken.

El constante reto que la figura de Benítez constituyó, a partir del 1969, a la heteronormatividad y sus roles abrió paso, a su vez, a la visibilidad de las masculinidades que se *performean* desde el cuerpo de la "mujer". Como teoriza J. Halberstam "dominant masculinity appears to be a naturalized relation between maleness and privilege" (2). Sin embargo, "female masculinity actually affords us a glimpse of how masculinity is constructed as masculinity"(1). Para acercarme a esa masculinidad que gesta Benítez, estudiaré algunas de sus presentaciones más icónicas de los años 1970.

Diana Taylor en su libro The Archive and the Repertoire (2003) plantea la interrogante sobre qué datos encontraríamos y qué información se desprendería sobre nuestra memoria social e identidad cultural si le miráramos tras el lente de los comportamientos encarnados y el *performance*. Taylor apuesta al *performance* como espacio para identificar las historias, memorias, conflictos y tensiones que el archivo histórico fue incapaz de consignar. En palabras de esta:

> If… we were to reorient the ways social memory and cultural identity in the Americas have traditionally been studied, with the disciplinary emphasis on literary and historical documents, and look through the lens of performed, embodied behaviors, what would we know that we do not know now? Whose stories, memories, and struggles might become visible? What tensions might performance behaviors show that would not be recognized in texts and documents. (xviii)

El enfoque de este estudio es, precisamente, identificar qué queda al descubierto a partir del *performance* de Benítez. De ese modo, este es visto según lo define Joseph Roach, como un modo de evidenciar, reinventar y transmitir conocimientos: "To perform in this sense means to bring forth, to make manifest and to transmit […] also means, though often more secretly, to reinvent" (xi). El *performance* según Taylor y Roach tiene una importancia política implícita. Para Roach "… perfomance… functions as a episteme, a way of knowing … transmits memories, makes political claims, and manifest a group's sense of identity" (xvii) y esa forma de "conocer" que transmite información importante sobre las personas y/o grupos es lo que Taylor plantea que hay que rescatar: por eso la necesidad de estudiar el *performance* como una actividad capaz de construir, transmitir y reinventar conocimientos.

Dentro del análisis del *performance* también se tomará en cuenta los asuntos relacionados a la voz y la construcción de un imaginario social de los individuos. En el artículo "Voice as Action: Towards a Model for Analyzing the Dynamic Construction of Racialized Voice", Nina Eidsheim sostiene que: "When voices seem to exemplify racial vocal norms it is because they act out a choreography that gives rise to these sounds; it is not because their bodies are limited, able to emit only these sounds" (19). Es decir, si un sujeto femenino suena racializado como sujeto

negro, no es porque en sí misma lo sea, sino porque está operando según lo que se ha establecido como esa norma. Si bien su estudio se enfoca en asuntos raciales, su acercamiento a las actitudes, voces y formas de actuar normalizadas también se pueden aplicar a la performatividad del género. Todo aquello que consideramos un tono y timbre de voz masculino o femenino realmente responde a las construcciones sociales heteronormativas sobre la manera en que debe sonar la voz de los sujetos que consideramos "mujeres" u "hombres". Por lo tanto, me parece que su estudio da pie a que nos preguntemos, qué significantes surgen cuando las intérpretes se alejan de esas coreografías prescritas.

Hay un vínculo en común en la mayor parte de las interpretaciones de Benítez partiendo de la del 1969 en el Festival de la Canción Latinoamericana: su voz cambia. Las interpretaciones de esta, comienzan a presentar un tono de voz más grueso, en contraposición al más agudo que solía tener en las canciones de su época yeyé. Además, esto se relaciona con su vestimenta y movimientos en el escenario. Al contrario de La Lupe, que se movía por todo el escenario, y de Myrta Silva, que si bien se mantenía en un solo espacio del escenario movía sus hombros y hacía gestos que aludían a la coquetería, Lucecita Benítez se mantenía en un solo espacio del escenario y limitaba el movimiento de sus manos y de su cuerpo.

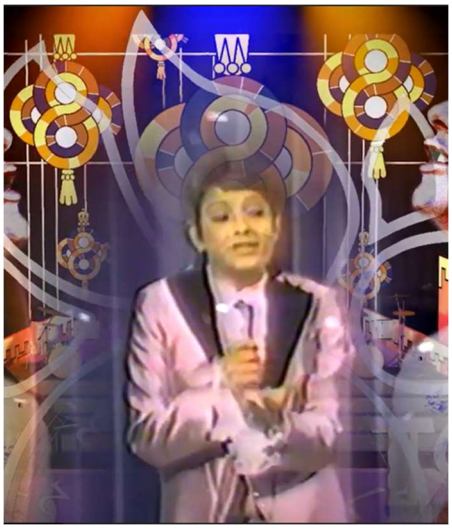


Imagen 81 Festival de la Canción Latinoamericana (1969)

Imagen 82 ibid

Imagen 83 ibid

Al interpretar "Génesis", Lucecita Benítez, se mantiene toda la canción en un mismo espacio y limita el movimiento de sus manos a la potencia de lo que interpreta. De ese modo, no hay coreografía y sus manos solo van de arriba hacia abajo dependiendo de lo que esté interpretando. Más que la pasión de La Lupe o la coquetería de Myrta Silva, en Benítez de los bajos setentas se aprecia la intención de interpretar la canción utilizando como herramientas la voz y el cuerpo, de manera consciente, para que ambos se entrelacen en el proceso de llevar el mensaje. Sus movimientos con las manos sostienen el mensaje que transmite con su voz: el movimiento enfático del puño apretado frente a la cintura hasta terminar con el brazo en alto entonando "para empezar". Del mismo modo, en el 1970 aparece en *The Ed Sullivan Show* interpretando "Todas las mañanas" y aunque la canción es más movida, esta permanece en un mismo espacio durante toda la interpretación. Resalta en esta ocasión, como en la ocasión en la que entrevistó a Sammy Davis Jr. y este le celebró su vestimenta al punto de mencionar querer ponérselo él, el gabán de jovencito y, a diferencia de ese momento, el afro. En esta ocasión, aunque da unos pasos de un

baile que parecería ser *tap*, el poder de su interpretación sigue estando en su voz y los gestos controlados que realiza (imágenes 84 al 87).

Imagen 84 Lucecita Benítez en The Ed Sullivan Show (1970)

Imagen 85 ibid

Imagen 86 ibid

Imagen 87 ibid

Lucecita Benítez, a diferencia de La Lupe, limita sus movimientos, sus bailes no salen del espacio reducido en que se para. No se mueve por el escenario y a diferencia de Myrta Silva, sus movimientos no incluyen gestos típicamente relacionados a la "mujer" –como el movimiento de los hombros, aunque irónico, de Myrta Silva–sino las manos y los pies. Si bien Benítez se moverá de manera limitada, cada uno de sus gestos puntualiza y gesticula lo que canta, son movimientos visuales de lo que interpreta, tal y como lo hace quien declama un poema. De las tres, es Benítez la que performea un imaginario que se aleja en mayor medida de las representaciones que hacen de la "mujer" los compositores bajo estudio. Benítez es una "mujer" que performea la masculinidad sin dejar a un lado rasgos que se asumen como convencionalmente femeninos: la delicadeza, la templanza. La masculinidad que vemos en su *performance* no es la del "hombre" blanco de clase media, tampoco la que presenta Burton en *Crab Antics*: es una nueva, es diferente. Benítez *es* y dentro de ese *ser* se manifiesta el *gender*

deviance porque en palabras de Butler "cuando no conseguimos interpretar con seguridad el cuerpo que estamos viendo, es justamente el momento en el que ya no estamos seguros de que el cuerpo observado sea de un hombre o de una mujer … la experiencia del cuerpo en cuestión" (28): en el caso de Lucecita su voz de mezzo soprano también aporta a esa "confusión".

Como se ha planteado anteriormente, el *performance* es uno de los ejes centrales de este trabajo para establecer el modo en que las artistas seleccionadas resignifican los mensajes de las canciones. En el caso de Luz Esther Benítez, en el momento en que opta por transgredir la heteronormatividad a través de su vestimenta y estilo interpretativo, su *perfomance* toma otros matices y visibiliza otros modos de conocer(nos). Mi argumento es que Benítez, al igual que Willie Mae Thornton, mejor conocida como Big Mama Thornton, logra retar las construcciones del género a tal punto que su figura escénica bien puede ser enunciada como *diferente*[138]. Big Mama Thornton fue una cantante de rhythm y blues cuya voz, gestos y estilo interpretativo moldearán el imaginario que luego, Elvis, reproducirá.

J. Halberstam, en su estudio sobre la figura de Thornton y su influencia en el estilo de Elvis, sostiene que: "Thornton, in her mode of dress, her affect, her phrasing, and her bluesy *performance* can easily be categorized as queer" (185). Thornton es un sujeto femenino que se presenta ante el público como lo que la heteronormativa catalogaría como sujeto masculino. En palabras de Halberstam, "…masculinity tends to manifest as nonperformative" (432), es decir, "…if masculinity adheres 'naturally' and inevitably to men, the masculinity cannot be impersonated" (431). Por lo tanto Thornton, en su *performance*, reta la heteronormatividad y la construcción social de la manifestación del género como un asunto intrínsecamente ligado al

[138] El término diferente se utiliza en alusión al *gender deviance* de Halberstam que se ha presentado anteriormente.

sexo y se convierte en un sujeto cuir icónico del blues. Benítez, como se ha visto hasta el momento y se seguirá desarrollando, también retará esas convenciones heteronormativas del género.

De manera teórica podríamos argumentar que el *performance* como comportamiento personificado, significador y divulgador de conocimientos puede relacionarse con el término de performatividad desarrollado por Butler. Si el género es performativo porque es una repetición de conductas a las que se les ha dotado de significados sobre lo que es ser un sujeto femenino o masculino, el modo en que las artistas llevan a cabo su *performance* puede dialogar con la reafirmación o ruptura de esos paradigmas performativos. En el caso de Lucecita Benítez, su *performance* como artista deja en evidencia la posibilidad de vivir la experiencia humana más allá de los límites impuestos por la heteronormatividad. En ella se evidencia una de las maneras otras en que se puede experimentar la vida: es un lugar propio, quizás compartido, pero ininteligible. Además, el modo en que lo hace, los imaginarios que decide rescatar al hacerlo, visibilizan una herencia afro que en Puerto Rico ha sido ampliamente silenciada y censurada. Benítez visibiliza *el cuerpo otro*, la masculinidad que se gesta del cuerpo de una mujer y la afronegritud que se resiste a ser "blanqueada".

La ininteligibilidad: la destrucción de convenciones

A diferencia de lo que he realizado en capítulos anteriores, en esta ocasión me gustaría hacer un paréntesis para incluir –dentro del estudio de la intérprete– un escrito adicional de uno de los compositores. Antes de comenzar con la resignificación de estas canciones me parece pertinente detenerme en el libro *Marzo dos: una voz para los siglos: 1955-1990* (1990) de Guillermo Venegas Lloveras. En este libro, autoproclamado filosófico, Venegas Lloveras se

posiciona sobre una variedad de temas que van desde lo religioso hasta las relaciones sociales. Sin embargo, lo que llama la atención es que, tal y como señala Fiol-Matta, Venegas constantemente cuestiona la capacidad intelectual de los sujetos femeninos (3). No obstante, sus críticas no se detienen ahí. El libro de Venegas está plagado de ideas y afirmaciones misóginas que cuestionan todo aquello que no cumple con el ideal violento y falocéntrico que la sociedad patriarcal ha normalizado sobre "el hombre".

Como nota aclaratoria, es preciso recordar que el vínculo que surge entre Venegas Lloveras y Lucecita Benítez comienza en el 1969, cuando esta interpreta su canción "Génesis" y posteriormente graba un LP en el que se incluyen varias de sus composiciones. El dato es relevante porque, si bien he argumentado que Benítez performea en público una feminidad masculina, también es cierto que cuando Venegas Lloveras se relaciona con ella, la imagen de Benítez cumplía con las normas socialmente establecidas del género. A partir de esto me gustaría adentrarme en el modo en que Venegas Lloveras concibe a la "mujer" y el modo en que Benítez reta esos paradigmas.

En su libro, el compositor afirma que "La mujer nació para la coquetería, no para, la sabiduría. Para ser dominada, no para, dominar. Para dar hijos, no ideas, y menos, geniales" (215). Del mismo modo señala que:

> Si le dieran a escoger, preferiría ser siempre una Princesa, a ser una dotada de genio. Primero una reina que una Cumbre de Intelecto… Siempre aquello que está más unido a lo superficial que a lo trascendental. Siempre hemos de esperar más de una mujer con alma de varón, que de un varón con alma de mujer. (215)

En otras palabras, para Venegas Lloveras el ingenio creativo, la inteligencia y el poder de dominar estaba limitado a lo sujetos masculinos mientras que a los sujetos femeninos estaban confinados al terreno del coqueteo y la crianza. Esto es importante pues, si bien Myrta Silva reta a son de burlas el imaginario de la "mujer" coqueta y La Lupe el de la "mujer" dócil, dedicada al hogar, de cierto modo en el plano discursivo los sujetos líricos que estas presentan permanecen debatiendo esos mismos asuntos para, dentro de ellos, afirmar un espacio de respeto y agencia. Sin embargo, no sucede así con Benítez quien interpreta voces líricas cuyas preocupaciones trascienden esos asuntos y se inmiscuyen en aquellos terrenos en los que, como vemos dentro del discurso de Venegas Lloveras, no se les respetaba su aportación.

Así también, me parece particularmente relevante el hecho de que este, en su desdén hacia todo lo que denote feminidad, señale que es mejor "una mujer varonil" que un "hombre afeminado". No obstante, a estas personas que no se inscriben dentro de las representaciones heteronormativas del género, este también les cuestiona. De hecho, afirma que "[los afeminados], como las "mujeres", nacieron para ser violados, no para violar. Para que se les posea, no para, poseer. Son algo indefinido y sin definición, nada se puede hacer, definitivo" (211). A su vez, señala que ser afeminado (o una "mujer hombruna"), es "una condición", "una deficiencia patológica", "un desbalance del sistema hormonal" (211). La penetración, la "definición" y el elemento fálico son los símbolos de la virilidad en los que Venegas Lloveras pone su esperanza: la "capacidad" que tienen los sujetos masculinos sexuados como "hombres" de "introducirse en", pero a su vez, "poseer" el conocimiento. En otras palabras, Venegas Lloveras ve a las "mujeres" como un "otro". Aplicando las palabras de Beauvoir

> ella no es otra cosa que lo que el hombre decida que sea; así se la denomina «el sexo», queriendo decir con ello que a los ojos del macho aparece esencialmente

> como un ser sexuado: para él, ella es sexo; por consiguiente, lo es absolutamente. La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro. (4)

Frente a esa definición de *ser* "mujer", aparece Lucecita, *performeando* una feminidad masculina que le abre espacio a otras alternativas. Como diría bell hook es "Choosing the margin":

> I am located in the margin. I make a definitive distinction between that marginality, which is imposed by oppressive structures and that marginality one chooses as a site of resistance - as location of radical openness and possibility. The site of resistance is continually formed in that segregation which give us a new location from which to articulate our sense of the world (153).

Lucecita está en el margen que ella misma elige, aquel que le permite dar paso a un modelo distinto de vivir el cuerpo de "mujer", trascendiendo los límites que se le imponen a este.

Como se había mencionado anteriormente, Lucecita, –quien pasó de mostrar un sujeto femenino cuya imagen femenina era manipulada y mediada por diversos "hombres" (léase sus productores y padre) a un sujeto no binario que reafirmó su autonomía, retaba esas palabras de Venegas Lloveras desde antes de que las dijera. Fiol-Matta utiliza esas palabras de Venegas Lloveras para establecer que:

> "Génesis" expressed extreme male melancholy, yet a masculine woman unexpectedly delivered this affect home. The songwriter's lament for women and men who did not conform to the expected roles of a misogynistic and homophobic

> society, who dared usurp the masculine domains – music among them – throws into the sharpest of relief just how vexed women's incursion into pop music can be. (Fiol 3)

Benítez incursiona en el ámbito de la música popular y en el camino fractura los discursos normativos sobre cómo debía pensar según lo que la sociedad dictaba sobre su género y su condición como sujeto colonizado. Si bien se reconoce como un punto importante de su carrera la década de los 1970 por su "despertar" político-social, huelga resaltar que desde antes esta retó la visión normativa de que "razón y mente se relacionan con masculinidad y capacidad de acción, mientras que el cuerpo y la naturaleza se asocian con la facticidad muda de lo femenino que espera la significación proporcionada por un sujeto masculino opuesto" (Butler 105). Fiol-Matta resalta dentro del capítulo dedicado a Benítez el hecho de que esta se comenzó a identificar con la posición masculina de los compositores hasta el punto de usurpar sus espacios:

> …she began to identify with the predominantly masculine position of the songwriter. Part of her transgression involved her incursion into realms of meaning reserved for the male creator… Lucecita had shown her dexterity in usurping the male space of the songwriter and her skill at creating the track, that all-important hallmark of modern musical creativity, often male preserve ". (183-194)

Sin embargo, como hace notar Frances Aparicio "gender must be posed 'as a process of negotiation' with culture rather than as the assumption of necessarily femenine qualities, attributes, or identifications" (123), por lo que sobre todo, Benítez logró evidenciar que más que posiciones, atributos o identificaciones masculinas o femeninas, su ingenio, preocupaciones y

estilo no respondían a asuntos esencialistas sobre una representación de un género. En Lucecita Benítez se percibe el género como una "construcción contingente" más allá del esencialismo binomial "hombre-masculino o mujer-femenino": es el espacio que ocupa los trasciende. En ella, las teorías y postulados filosóficos del compositor, encuentran su más evidente adversario.

El sujeto lírico resignificado: Lucecita Benítez interpreta

` Si bien Zavala, como se ha citado en otros capítulos, menciona que la letra de las canciones es terreno fértil para la reinterpretación del discurso amatorio según quien cante, tal y como se ha visto hasta el momento –y Lucecita no se aleja de esto– el imaginario que la intérprete se haya creado frente al público también impactará el modo en que se entienda el mensaje que interpreta. En el caso de Lucecita Benítez, tenemos a la artista que transgrede las normas convencionales del género. No obstante, y al contrario de Myrta Silva y La Lupe, esta opera desde el terreno del recato y la prudencia características de lo que Peter Burton definía como el espacio de la *respetabilidad*: el asignado a la "mujer" o al "hombre" blanco de clase media. No obstante, Benítez transgrede ese espacio de la *respetabilidad* porque lo ocupa desde el cuerpo de "mujer" que construye su propia masculinidad. Por tanto, las interpretaciones de Lucecita están enmarcadas dentro de lo que es socialmente aceptable para la masculinidad dominante que define J. Halberstam pero que resultarán ininteligibles dentro de los espacios esperados para la "mujer". Así pues, esas letras de Guillermo Venegas Lloveras que omitían por completo la existencia del sujeto femenino o que solo hacían referencia a ella como recurso para el discurso amoroso, en voz de Benítez se transforman en composiciones que hacen de la voz lírica, una voz femenina existente con matices masculinos que se convierte en un ente actuante. Sin embargo, como mencionan Halberstam, Butler y Beauvoir, el poder de agencia (o libertad) es algo que se asocia a la masculinidad y esa capacidad de agencia que muestra el sujeto lírico al

que Benítez encarna, nace de esa masculinidad que performea desde el espacio de lo femenino. De este modo, cuando Lucecita Benítez canta las canciones de Venegas Lloveras y Roberto Cole, la voz lírica que se visibiliza no es la impetuosa que construye La Lupe en las canciones de Catalino Curet, ni la irónica que gesta Myrta Silva en las canciones de Rafael Hernández y Pedro Flores, sino la voz lirica femenina consciente, moderada, que sin embargo, deja en manifiesto la posibilidad del *gender deviance*.

La interpretación de Lucecita Benítez de las canciones de Guillermo Venegas Lloveras y Roberto Cole y los significados que se van gestando a partir de ellas deben ser matizadas tomando en consideración, como elemento central y a pesar de sonar contradictorio, el hecho de que quien las interpreta es un sujeto públicamente sexuado como "mujer" que era reconocida como la "Reina de la juventud". Los temas que esta interpretó de ellos no eran considerados en sí mismos tradicionales para una voz de un sujeto femenino. Mucho menos, y como se planteó sobre el libro escrito por Venegas, producto posible de un sujeto femenino. De Guillermo Venegas Lloveras, Lucecita interpretó varias canciones que le dieron forma a la producción *Génesis* (Hit Parade Records, 1969) y que giraban, sobre todo, en torno a asuntos típicos del "hombre" de entreguerras que cuestionaban el sentido de todo

Al recordar a Guillermo Venegas Lloveras en una entrevista para *El Nuevo Día*, Lucecita Benítez hace referencia a dos asuntos: el día en que le pidió la canción "Génesis" y la profundidad temática de sus canciones. Del primer momento, resalta cómo este le dijo que "no" a su petición de darle la canción cuando lo visitó en "una residencia enorme que le llamó Villa Insolencia … un retrato de él, porque Guillermo fue un insolente y un arrogante y un extraordinario compositor también". Sobre el segundo asunto establece que "Guillermo era muy religioso en sus composiciones". Para ella, la visión religiosa de Venegas Lloveras "está

influenciada [en] esa canción" pues "en un soneto tan pequeño … recoges la emoción de una vida, de una existencia y de que, pase lo que pase, el amor siempre es el pie para empezar todo en la vida". La admiración de Benítez por el ingenio creativo de Venegas Lloveras es evidente. Curiosamente, es Benítez quien entre elegir "ser Reina" o "Cumbre del Intelecto", selecciona la opción contraria a la que años luego Venegas establecería como una opción definitiva para todas las "mujeres", ser "Cumbre del Intelecto" o como ella misma ha dicho "Mensajero de Dios". Es significativo, también el hecho de que, como sujeto femenino, reconoce la capacidad que tiene de apoderarse de la canción, analizar su mensaje, entenderlo y compartirlo magistralmente a través de su interpretación. Lucecita afirma que "la realicé dentro de mí, y la convertí en algo que más nadie la ha podido convertir … nadie la dice como yo, porque es mía, me pertenece"[139].

Las canciones que Benítez interpreta de Guillermo Venegas Lloveras en esa producción navegan por dos zonas temáticas: las que están vertidas a las relaciones humanas más allá del asunto amoroso y las que se enfocan en el inicio y el fin de la relación amorosa. Es preciso resaltar, por lo que he venido diciendo de la importancia de la imagen pública en el modo en que se perciben las letras, que Benítez interpreta estas canciones de Venegas Lloveras en su etapa temprana del cambio de imagen: si bien cuando las interpreta ya tiene un corte al estilo *garçon* y una gabardina, su físico y figura está en el borde -pero dentro- de lo socialmente aceptable para un sujeto femenino. Las preocupaciones sociales de los sujetos líricos en las canciones de Venegas Lloveras ahora son preocupaciones de un sujeto lírico femenino que juega con los espacios de la ambigüedad dentro de las convenciones del género. Por tanto, el sujeto femenino que solía pasar desapercibido en las letras de Venegas Lloveras queda ampliamente visibilizado

[139] "La emotiva conexión de 'Génesis', un himno de amor puertorriqueño". *El Nuevo Día.* 21 noviembre 2019. https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/musica/videos/la-emotiva-conexion-de-genesis-un-himno-de-amor-puertorriqueno-259668/

al ser encarnado por Benítez: de no existir, se convierte en sujeto actuante. Además, tenemos canciones cuya voz lírica no está genéricamente identificada, interpretadas por una voz femenina que se apropia de composiciones escritas por un hombre que sostenía que las mujeres no pensaban.

De ese modo, cuando Benítez interpreta las canciones, visibiliza una voz lírica femenina *otra* que desarticula los límites definitorios y definitivos de los géneros como constructos. Esta voz lírica se aleja de las temáticas discursivas que tradicionalmente se le imponían a la "mujer" y muestra preocupación por lo que ocurre en el mundo. En la canción "Raza Negra", la voz lírica señala que esta raza es la que "combina en sus venas la alegría, la pena y el dolor… que transmite su alma a través de la furia del mundo […] que conserva su fuerza y que compra con sangre su libertad". Lo que esta voz lírica resalta de la raza negra es, sobre todo, su fuerza y la valentía de comprar, aun cuando su precio es la sangre, su libertad. Ante el contexto socio-político en que se encuentra la voz lírica, esta sentencia que "yo no sabría orar […] pedir […] rogar […] En mí, eso sería mentir" y ofrece como alternativa "Gritar, sí, hasta que me oiga Dios"[140] La lucha, la furia, el grito, la fuerza y la libertad son el centro de la voz lírica a la que Benítez le da vida. Además, esta reconoce que "el hombre, busca en vano al hombre […] busca en vano a Dios"[141] y visibiliza la oposición binaria que hay en sus actuaciones. Para alcanzar "su resolución", "la estrella de su salvación", el "hombre" utiliza como herramienta, paradójicamente, las "guerras, guerras, guerras, hasta el final". Y es a partir de este reconocimiento que se plantea la solución. La voz lírica reconoce que la situación socio-política no mejora pero, a pesar de la frustración que esto pueda causarle, reconoce que "cuando nada en

[140] "Hasta que me oiga Dios"
[141] "Apocalípsis"

la tierra quede […] cuando […] no haya ya ni dolor, solo habrá una lumbre y esa será el amor. El amor para empezar"[142]. Y ese amor al que la voz lírica que Benítez interpreta alude es al que Erich Fromm llama "amor fraternal". El hecho de que sea Lucecita Benítez quien cante estas canciones, las transforma pues desde que se interpreta la canción, se comienza a matizar con su voz e la imagen. En este caso, además, es clave acercarnos a estas canciones reconociendo que quien les está dando voz es un sujeto que pasó de ser "reina de la juventud" a "mensajero de Dios" y de ser modelo de la feminidad normativa a ser un sujeto transgresor que muestra el tipo de *gender deviance* que Halberstam asocia con la feminidad masculina. Estas canciones, en su versión original, carecen de un sujeto femenino lírico central: el centro y base de las canciones de Lloveras es el "hombre". Sin embargo, cuando Lucecita las canta, las resignifica: ahora se convierten en una preocupación exteriorizada por una voz lírica femenina. En ella, el sujeto lírico ininteligible reconoce las guerras que acaban con el mundo y se sabe sujeto activo del cambio al sentenciar que ni ora, ni ruega: grita.[143] Esta voz lírica sale del silencio en el que Venegas Lloveras tenía a todas estas voces *otras* escondidas y deja establecido, con una grandeza capaz de conmover a quien le oye que, la lucha, el grito y la rabia son los únicos mecanismos de aquellos que son oprimidos. En ellas las canciones trascienden los asuntos bélicos y políticos para sentenciar que lo privado también es político. La apuesta a la fraternidad toma un giro distinto cuando el sujeto lírico que lo interpreta es un sujeto que reta las representaciones heteronormativas del género. En voz de Lucecita estas canciones son una afirmación de que "existo y soy" más allá de las definiciones preestablecidas sobre quién debo ser: un "luchar y

[142] "Génesis"
[143] "Hasta que me oiga Dios"

gritar hasta que me oiga[n]". El enfrentamiento más notorio con las visiones heteronormativas, más allá de su imagen pública, lo gestará su voz.

Aunque se trate de un estudio a una artista posterior a Benítez y en un género completamente distinto, Dara E. Goldman en su análisis sobre la trayectoria e impacto de Martha Ivelisse Pesante, Ivy Queen, señala que:

> Given (her) vocal register and her ability to occupy ambiguous positions as a desiring subject, she could certainly be characterized as 'talking like a man'. Moreover, her ability to transcend classic gender paradigms seemingly allows her to 'go where no woman has gone before', granting her access to the hypermasculine and male-dominated world of reggaetón. (454)

Es precisamente la voz de Benítez lo que también le permite entrar al mundo intelectual dominado por una masculinidad que como ya se percibe en Venegas Lloveras es, a lo menos, discursivamente violenta contra los sujetos femeninos. Cuando Lucecita interpreta "Génesis", su voz, al contrario de lo que sucedía en las interpretaciones que hizo como parte de "Canta la juventud", tiene muchos más matices. Su voz suele llegar a niveles más ásperos, graves, particularmente asociados con voces masculinas. Sin embargo, eso no la limita de poder cantar en tonos más altos, típicamente asociados a las voces femeninas. El tono de voz de Lucecita, Fiol-Matta lo llama tener un "voice rasp … sounding muscular and masculine" (175) como he mencionado en capítulos anteriores.

Nina Eidsheim estudia la voz de un cantante, ese cómo "suena", como un producto de los constructos sociales más la articulación y materialidad individual en donde intervienen también los oyentes[144]. Por lo tanto, afirma que:

> A correspondence between what is visually and sonically understood as representative of a particular racial category in a given time and place is not necessarily caused by an essential body of an essential ethnicity in question. That is the vocal timbre … perceived is only one of many vocal timbres that body, that voice can emit. (11)

En el caso de Benítez, como se ha planteado hasta el momento, el cambio radical en el modo de presentar su imagen pública no solo matiza las letras que interpreta sino que también tiene un impacto en el modo en que se percibirá su voz. No es solo su cuerpo, sino su voz, lo que juega con las representaciones del género como normativo. Las canciones de Venegas Lloveras, en la voz de Benítez, se convierten en la voz lírica de una mujer racializada como negra que representa un *gender deviance* y que hace de sí misma, y del lamento universal, el centro de la atención.

Por otro lado, el uso del neutro a la hora de cantar también constituye un elemento característico en las interpretaciones bajo estudio de Lucecita Benítez. El uso del neutro es analizado, en diversos artículos, como un reto a la heteronormatividad. En "El bolero y la nueva canción de amor"[145] María del Carmen de la Peza señala que: "Algunas cantantes, como Chavela

---

[144] "…voice as the product of both societal shaping and individual articulation and materiality… the sound of a singer's voice is in fact a co-creation to which listeners significantly contribute" (Eidsheim 9).

[145] De la Peza, María del Carmen. "El bolero y la nueva canción de amor". *DeSignis: publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica.* 14, 2009. 83-92.

Vargas, han aprovechado el carácter transitivo del lugar neutro de la enunciación para dirigir su canto a destinatarias del mismo sexo, como se expresa claramente en su ya mítica canción "Macorina" …" (83). De hecho, de la Peza en "La agencia de las mujeres en la música popular" señala que ese carácter transitivo del lugar neutro también se aprovechó "para subvertir la normatividad androcéntrica y heterosexual de la canción popular romántica"[146].Ver el carácter transitivo del neutro en las canciones interpretadas por "mujeres" implica reconocer la complejidad pragmática al momento de transmitir un mensaje. Si bien el neutro ha sido extensamente atribuido al género masculino como una falsa sombrilla que invisibiliza todo lo otro que no sea "masculino", es preciso hacer énfasis en las diferencias enunciativas existentes entre el mensaje oral y el escrito. El neutro enunciativo en la oralidad exige tomar en consideración asuntos que trascienden las palabras en sí mismas: es decir, la imagen, la voz, el tono y el timbre de quien enuncia. Por tanto, el que Benítez haga uso del neutro al interpretar las canciones tanto de Venegas Lloveras como de Cole da pie a nuevas posibilidades discursivas que reten el género como normativo. Para Zavala, cuando no hay marcador de género: "Lo hace comparecer todo a la jurisdicción de algo escondido, prohibido que se sustrae a la palabra y la evidencia"(77). La pregunta sería, ¿a quién le canta Lucecita cuando interpreta las canciones de Guillermo Venegas Lloveras o Roberto Cole vertidas al asunto amoroso?

De Guillermo Venegas Lloveras, en *Génesis*, Lucecita interpreta "Primavera" y "Concierto para decir adiós". En ellas no hay marcadores de género que permitan delimitar desde qué plano se posiciona quien interpreta ni hacia quien le dirige el mensaje. Como anuncian los títulos, las composiciones se centran en el inicio y el final de la relación amorosa. En

[146] De la Peza, Maria del Carmen. "La agencia de las mujeres en la música popular". *Revista con la A*. 57,25 mayo 2018. https://conlaa.com/agencia-de-las-mujeres-en-la-musica-popular/L

“Primavera” la voz lírica que Benítez interpreta le canta a un ente amado que solo se definirá por “tu voz”. En ella celebra “sentir llegar la primavera, la gracia y magia de su luz […] ver que en todo surges tú […] qué bella es la ilusión, que surge en nuestro amor […] sentir llegar la primavera […] y en ella oír tu voz que es madrigal, que lleva un corazón, mi tuyo corazón. El amor se compara con la llegada de la primavera y la voz es un elemento central de su alegría. Sin embargo, es precisamente la voz del sujeto amado lo que en “Concierto para decir adiós” es “grito que es un triste concierto, solo porque lleva en su acento, tu voz”. En esta interpretación, el amor es “ola que rompió” y “noche que lastima [sus] sueños, lumbre que estimula el dolor”. Estas canciones en voz de una artista que desafía los límites normativos del género reta, a su vez, los paradigmas heteronormativos.

Cuando Lucecita Benítez canta a Guillermo Venegas Lloveras, interpreta las canciones enfocadas en el “hombre” que es sensible ante los conflictos sociales y las reformula. Ya no es el “hombre”, como sinónimo de sujeto masculino, quien se expresa preocupado por las problemáticas sociales del momento: es un sujeto lírico femenino –gestando su propia masculinidad– quien deja establecida la capacidad que tienen de reconocer lo que sucede en el mundo. Esa característica que solo se le atribuía al “hombre”, Benítez la exhibe a través de toda su carrera. La trayectoria artística de Benítez constata sus preocupaciones con respecto a las circunstancias sociales que afectan a la humanidad: no solo por haber sentenciado “yo no canto tonterías”[147] sino porque su repertorio musical pasada su época con “Canta la juventud” muestra su inclinación hacia las letras de marcada consciencia social. Al cantar las canciones de Venegas Lloveras, Benítez convierte al sujeto lírico masculino en uno que evidencia la posibilidad del

[147] “Entrevista a Lucecita Benítez”. *Revista Ñ Escenarios.* 14 junio 2013. https://www.clarin.com/escenarios/lucecita-benitez-entrevista_0_rk5-MNDowQx.html

gender deviance –a través del uso del neutro en un cuerpo sexualizado como "mujer", su voz grave y su vestimenta– que si bien siente desdicha ante las circunstancias actuales, guarda la esperanza de un futuro mejor. De hecho, a través de sus interpretaciones, logramos percibir a un sujeto que afirma la capacidad femenina para la reflexión metafísica y social al establecer el amor fraternal como el punto de partida para la creación de un mundo justo.

En *Gilberto Monroig, Lucecita Benítez y Chucho Avellanet cantan a Roberto Cole* (ICPR, 1986) esta interpreta tres canciones del compositor: "Mi loca fantasía", "Canción de la serranía" y "Romance campesino". En esta producción, si bien la mayor parte de las canciones cuenta con un marcador de género, este discurre entre: masculino, femenino y neutro. Su voz no se limita al uso de los marcadores de género femeninos. Bien puede cantar una canción caracterizando al sujeto lírico femenino como lo puede hacer desde el masculino o el neutro. Curiosamente, la canción interpretada desde el enunciativo neutro, al igual que lo que sucedía con las canciones de Venegas Lloveras, se enfoca en el ser humano como individuo en el mundo. Las que cuentan con marcadores de género femenino o masculino, por su parte, se enfocan en el asunto amatorio.

La única de estas canciones que cuenta con marcador de género femenino es "Mi loca fantasía". No obstante, en ningún momento se percibe un marcador de género que indique a quién se le dirige la canción cuya carga erótica es más que evidente. En esta vemos a un sujeto lírico femenino que, en soledad, sufre por un ser amado con quien sueña por las noches. Aunque las razones no quedan claras, la relación amorosa es prohibida y solo tiene vigencia: "de noche mientras duerm[e]" pues es ahí cuando "sueñ[a] con [s]us caricias y sient[e] que [el sujeto amado] [s]us manos [l]e quiere estrechar". De hecho, queda constatado cuando señala lo siguiente: "Mas, luego al despertar, en mi loca fantasía mis lágrimas te imploran y mis labios te

buscan con ansias de besar".[148] Hay a su vez dos canciones que visibilizan la preocupación del sujeto que adopta los marcadores de género tanto masculinos como femeninos y neutros para romantizar el campo y la serranía. Ante el proyecto fallido que supuso la modernización del país, este sujeto lírico queda inmerso en un cúmulo de pensadores que reivindican: "El vínculo del productor con la tierra, como fuente de forma de vida, de relaciones entre el ser humano y la naturaleza, de forma de organizar el trabajo y el descanso … temas más comunes en toda la literatura romántica a través el tiempo y las regiones" (Bernabe, 118-9). Este discurso, vale la pena resaltar, ha sido ampliamente estudiado como uno excluyente y patriarcal en las letras puertorriqueñas. Por un lado, en el caso de "Romance campesino", canción que remite al *locus amoenus* o a la poesía jibarísta en Puerto Rico, Benítez asume la voz del folklore y se convierte en una voz lírica femenina cantándole a un objeto/sujeto del deseo femenino: "[la] dulce amada … la jibarita de mi cantar…". En ella, Benítez asume la voz del sujeto masculino que espera tiernamente por su amada y que, entre tanto, trabaja. La mayor parte de la canción, esta la interpreta replicando el marcador de género masculino sin que esto implique estar representándolo. En su momento, siguiendo la tradición de la canción adopta la voz del sujeto femenino para recordarle al "jibarito" que no debe quedarse en la ciudad y debe volver al campo en el que ella se encuentra para, finalmente, casarse. Luego de eso, esta adopta en sujeto enunciativo neutro para culminar la canción cantando sobre las bellezas que se ven en el campo puertorriqueño. El que Benítez encarne la voz poética de esta canción manteniendo los marcadores de género con que fue escrita da pie a una multiplicidad de interpretaciones. Si bien podemos verlo como un ente externo que comparte esa canción de amor también podemos afirmar que el que Benítez la interprete desde ese *gender deviance* permite que la voz poética no

[148] "Loca fantasía"

sea definida dentro del constructo “hombre” / “mujer”. Desde el inicio puede ser vista como un sujeto femenino en quien resaltan sus características masculinas y que, por tanto, la voz de la jibarita opta por llamarle “jibarito”. Esta interpretación de Benítez da paso a otras significaciones y modos de pensar las relaciones amorosas y el romance campesino cuir. Finalmente, la única canción que en ningún momento muestra marcador de género es “Canción de la serranía”. La interpretación de esta canción se enfoca en resaltar el lugar paradisiaco constituido por la serranía en el que están los carreteros y trabajadores de la tierra. La misma es una oda a ese espacio del país en el que se encuentra “su ilusión” que es objeto del deseo sin marca de género. Quien escucha, está ante un sujeto femenino que ha desarrollado toda una conceptualización de lo masculino desde su feminidad y que se identifica con ese campesino que escucha a su jibarita. Es así como se reescribe el lugar del jibaro y la jíbara en la poesía jibarista que se ve, como se mencionó en el capítulo uno, en Dávila y Llorens, entre otros.

La voz lírica en las canciones de Benítez, es siempre la del sujeto actuante: el que va tras la búsqueda de algo o alguien. Bien sea porque adopta por completo el marcador de género masculino, porque hay carencia de éstos o porque desde la voz poética femenina le canta al ideal de la amada; cuando Benítez interpreta las canciones se materializa una voz lírica *otra*: el *gender deviance*.

Cuando Lucecita Benítez canta, evidencia cómo

> …as Adorno (2002) convincingly argues, music has a particular capacity to trouble norms of commodification and consumption. That is, even as mass culture tends to promote homogeneity and the reduction of meaning, music possesses

> inherent apertures of polyvalence that can be deployed to disrupt (however minorly) such tendencies. (Goldman 445)[149]

Su figura como artista presenta en la esfera pública ese lugar, no binario y cuir desde el que es posible vivir la experiencia humana. Hacer énfasis en su *gender deviance* permite visibilizar los modos en que socialmente se ha definido lo que es un sujeto masculino en contraposición a uno femenino. Según propone Butler, el género –"hombre" / "mujer" – es performativo: una serie de repeticiones que nos llevan a parecer "x" o "y" género según las expectativas y construcciones sociales del momento. Por tanto establece que así cómo se puede actuar de cierto modo para ser catalogado bajo alguno de los dos géneros establecidos por el sistema patriarcal, también se puede actuar contrario a esos mismos paradigmas y dejar al descubierto nuevas posibilidades de ser. Este es el caso de Lucecita Benítez. Benítez resignifica las canciones de Guillermo Venegas Lloveras y Roberto Cole, que en letra de ellos, son heteronormativas pero que en su voz se convierten en retos a esos mismos paradigmas.

Apuntes para concluir

Con su *performance* en los años setenta del siglo XX, su imagen pública, y su voz, Lucecita Benítez logra que esa masculinidad que tiende a "manifest as nonperformative" (Halberstam 432) sea vista como un constructo, "siempre un hacer" (Butler 84). Su imagen se desvía de los modos normativos de representar los géneros (*gender deviance*) y este tipo de "minority masculinities", a su vez, según Halberstam, "destabilize binary gender systems […] As many feminist and antiracist critics have commented, femininity and masculinity signify as

[149] Goldman hace referencia a Adorno para analizar a Martha Ivelisse Pesante y su figura artística como Ivy Quen. No obstante, la misma puede ser aplicada a Luz Esther Benítez y su impacto como Lucecita Benítez.

normative within and through white middle class heterosexual bodies" (29). El retar los constructos normativos del género deja al descubierto otras posibles formas de vivir ese "conjunto de límites individuales y sociales que permanecen y adquieren significado políticamente" (Butler 99) que llamamos cuerpo. La masculinidad que gesta Benítez no solo visibiliza la fragilidad del género normativo y sus constructos, sino que evidencia el peso que, según Halberstam, implica asumirlos o aceptarlos. Ser una "mujer" que asume los constructos normativos del género la convirtió en "Reina de la juventud", sin embargo, le costaba, como ella misma establece, su libertad: su capacidad de agencia. Retar esos constructos normativos, por su parte, le permitió asir su autonomía y agencia. Lucecita va de la joven recatada y tímida a la "mujer" que yergue una masculinidad que se caracteriza por su capacidad de libertad, delicadeza y templanza.

Por ese cambio, las canciones de Guillermo Venegas Lloveras y Roberto Cole, que a duras penas presentaban a un sujeto lírico femenino, en voz de Lucecita Benítez se convierten en fuertes discursos que difuminan los límites impuestos por las convenciones sociales. A partir de su voz, Lucecita Benítez le da vida a sujetos líricos femeninos que matizan *el amor* y sus manifestaciones. Estos sujetos líricos le cantan a la furia, al grito, al llamado a la unión pero también al amor de pareja que no es necesariamente heteronormativo–cuando comienza y cuando acaba– y a su vez, redefine los modelos del jíbaro y la jíbara tradicionales. En fin, Lucecita da paso a que las voces femeninas se consideren como parte del discurso de reflexión humana y social. Además, logra construir imágenes de negritud femenina no erotizada y de transgresión visual de las normas de vestimenta de géneros. Cuando Lucecita canta, canta la "mujer" masculina, se visibiliza el *gender deviance* y se constatan posibilidades *otras* de ser y amar desde los márgenes.

Cuando ellas cantan

Se afirma que cuando una "mujer" interpreta lo que un compositor escribe está repitiendo el discurso patriarcal que lo gesta. Sin embargo, como expone esta tesis, ese planteamiento no solo le resta agencia a la intérprete sino que rechaza la capacidad que tiene esta de resignificar lo escrito mediante la voz (Eidsheim), el *performance* (Taylor) y la imagen que ha creado en su trayectoria artística. Cuando Myrta Silva, La Lupe y Lucecita Benítez –que no son modelos de las imposiciones androcéntricas– interpretan, develan la posibilidad de otros constructos de género (Butler, Halberstam) que trascienden la heteronorma. Cuando ellas cantan se presenta "[a] plurality of independent and unmerged voices and consciousness, a genuine polyphony of fully valid voices" (Bajtín 22).

Las tres intérpretes lograron hacerse de un espacio en una industria musical marcadamente patriarcal. Desde la guaracha, el bolero, el son, la salsa, la balada hasta la canción de protesta, las tres interpretes trascendieron los imaginarios impuestos sobre cómo y quién debe ser la persona que los interprete. Esto, a su vez, tiene un impacto en los significantes que quedan de relieve cuando interpretan las canciones. Su trayectoria artística y la imagen pública que se tiene de ellas nutre los imaginarios que se crean de las canciones que interpretan. Como se evidencia a partir de las carátulas de los LP, a las tres las une el luchar contra unas imposiciones sobre cómo debían ser o verse. A Myrta Silva, en su adolescencia, la sexualizaron. A Lucecita Benítez, en sus inicios, le construyeron una imagen que cumple a cabalidad con los estatutos de "respetabilidad" (Burton) que he discutido a través de toda la tesis. A La Lupe, en sus inicios en Estados Unidos, le intentaron domesticar la imagen. Sin embargo, todas se desprenden de esas exigencias y logran permanecer dentro de la industria presentando modelos otros de expresar su femineidad. En el caso de Myrta Silva y La Lupe, estas entran en el terreno de la "reputación"

(Burton) para alcanzar y afianzar su agencia, vista como "libertad" (Beauvoir). A diferencia de Silva y La Lupe, Benítez no entra en el terreno de la "respetabilidad" porque su estilo la acerca más al sistema de "reputación". Sin embargo, como se ha discutido anteriormente, este sistema es el que rige a las "mujeres" y a los "hombres" blancos adinerados. Por lo tanto, Benítez, que no cumple con las reglas convencionales del género, tampoco cumple con las reglas de la "respetabilidad". Lucecita Benítez alcanza esa agencia, esa libertad, a través de ese *gender deviance* que Halberstam llama *female masculinty.* Esto también se puede observar a partir de sus *performances*. En ellos, Myrta Silva no representaba ya la figura de una cabaretera ni de una madre, era esa "mujer" otra que creaba, dirigía, tenía un rol activo. La Lupe, por su parte, era una "mujer" confrontativa que gesticulaba con ímpetu y respondía a los conocimientos de su barrio, San Pedrito. Por otra parte, Lucecita Benítez *performeaba* de manera consciente. Sus gestos, movimientos y bailes eran moderados. Su imagen, además, resaltaba todo un aspecto de la masculinidad y de la negritud que se silenciaba en el país. A partir de todo esto se puede percibir la masculinidad que va construyendo: una sosegada, cuidadosa y sensible pero transgresora.

Todo esto resemantiza las canciones de Rafael Hernández, Pedro Flores, Roberto Cole, Guillermo Venegas Lloveras y Catalino Curet Alonso. En sus canciones se presenta lo esperado, casi al punto de la obviedad: "mujeres" dóciles o fatales, "hombres" siempre afables y trabajadores. Sin embargo, hay elementos distintivos entre ellos. Es decir, no son voces generalizables. Sus posturas sobre el amor, la "mujer" y el "hombre", si bien heteropatriarcales, tienen gradaciones que confirman la variedad en el mundo de la música popular. Por tanto, cuando ellos componen, de manera general y con excepción de Catalino Curet Alonso, los sujetos líricos femeninos no logran salir de los espacios binomiales de la "buena" o "mala" "mujer": siempre al servicio de ellos. En el caso de Catalino Curet, tanto el sujeto masculino

como el femenino son entes activos, racionales y multidimensionales. En el caso de los sujetos líricos masculinos la represión de estos varía. Cuando es Rafael Hernández quien los compone, estos son entes trabajadores, dulces y, a veces, hasta ingenuos. En las canciones de Pedro Flores, este es un guerrero, siempre activo, que afianza su virilidad a partir de la conquista pero también sufre y se acongoja por amor. En las canciones de Roberto Cole se presenta, como con Catalino Curet Alonso, una masculinidad distinta. Son voces líricas masculinas sensibles, conscientes y abiertos con sus sentimientos: lloran, sufren, suspiran y sueñan. Los sujetos líricos masculinos en las letras de Guillermo Venegas Lloveras, por su parte, son desdichados, incapaces de manejar sus sentimientos, y por tanto, abrumados, gritan. No obstante, cuando Myrta Silva, La Lupe y Lucecita Benítez interpretan hay un cambio. Ese cambio surge no solo por lo mencionado anteriormente sobre sus trayectorias artísticas, imágenes y *performances* sino por sus modos de acercarse a esas canciones. Por ejemplo, Myrta Silva no solo jugaba con las interjecciones para resignificar las canciones o jugaba con su voz para ironizar lo que cantaba sino que, en ocasiones, las reescribía por completo. La Lupe, no solo se reía sino que a través de su icónico "ay, ay, ay" y gritos matizaba la letra. En el caso de Lucecita Benítez desde las letras que elegía cantar, las modulaciones en la voz, hasta el intercambio de pronombres potencializaban los significados de las composiciones. De este modo, cuando son ellas quienes interpretan las canciones la manera en que se asume que es la voz poética femenina, cambia. En sus interpretaciones, las voces líricas femeninas son sujetos conscientes, racionales, activas que no se rigen por las convenciones heteropatriarcales que les son impuestas. Encarnadas en Myrta Silva son voces líricas que se burlan del sujeto masculino que las percibe dóciles, ingenuas e infantiles. En La Lupe son voces líricas que enjuician y confrontan en un directo tú a tú al "hombre". Y, finalmente, en Lucecita Benítez son sujetos líricos femeninos que logran ser visibilizados y que,

a su vez, visibilizan relaciones amorosas no heteronormativas. De hecho, en las canciones de Lucecita, el amor romántico se mantiene en el plano de lo onírico. En el caso de Myrta Silva y La Lupe se evidencia que las relaciones amorosas son una constante pugna. El amor romántico que ellos componían y que se manejaba en los extremos del idilio o de la decepción también termina resignificado por ellas.

Myrta Silva, La Lupe y Lucecita Benítez nadan contra corriente pero "plantan bandera". Estas intérpretes logran permear dentro de la industria musical imaginarios otros que surgen de la praxis social y cultural (Díaz). Cuando ellas cantan, a partir de su *performance,* voz, trayectoria artística e imagen pública, encarnan una versión transformada de las voces poéticas que ellos construyeron. Esto, a su vez, visibiliza las diversas posibilidades de expresar el género más allá de las convenciones heteronormativas y androcéntricas. Sus interpretaciones negocian relaciones, discursos de género: su espacio en lugares que les han sido cerrados. En fin, cuando ellos componen pero ellas cantan, las posibilidades de significación del texto se amplían y se crean fisuras dentro de los discursos heteropatriarcales hegemónicos.

Bibliografía

Abreu, Christina D. "Más Que Una Reina: Race, Gender, and the Musical Careers of Graciela, Celia, and La Lupe, 1950s–1970s." *Journal of Social History*, vol. 52, no. 2, 2018, pp. 332–352., https://doi.org/10.1093/jsh/shy025.

Aparicio, Frances. "Dissonant Melodies: Singing Gender, Desire and Conflict". *Listening to Salsa*. Wesleyan University Press, 1998, pp. 119-184.

---. "La Lupe, La India and Celia Cruz: Toward a Feminist Genealogy of Salsa Music". *Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. Editado por Lise Waxer. Routledge, 2002, pp. 135-160.

Ascanio Barrios, Celiner de Jesús, and Christian Paul Chasi Escobar. "Cuerpo y Bolero. La Lupe: una aproximación en clave de artefacto cultural." *El Oído Pensante*, vol. 8, núm. 1, 2020, https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n1.7597.

Bajtín, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. University of Minnesota Press, 1997.

Barthes, Roland. "The Grain of the Voice". *Image-Music-Text.* Trad. Stephen Heath. Hill + Wang. New York. 1977. pp. 179- 1894.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo: los hechos y los mitos.* Siglo Veinte, 1970.

"Bell-Bottoms." *Fashion Encyclopedia*, http://www.fashionencyclopedia.com/fashion_costume_culture/Modern-World-Part-II-1961-1979/Bell-Bottoms.html.

Bernabe, Rafael. *La maldición de Pedreira: aspectos de la crítica romántico-cultural de la modernidad en Puerto Rico.* Ediciones Huracán, 2002.

"Biografía de Catalino Curet Alonso." *YouTube*, Biografías, Globo Visión , 2017. https://youtu.be/_2-W8l3tSqU

Burton, Richard. *Afro-Creole: Power, Opposition, and Play in the Caribbean.* Cornell University Press, 1997.

Butler, Judith. *El género en disputa*. 2da edición. Paidós, 2019.

Caballero, Lázaro, director. *La Lupe: Esta Es Mi Vida*. *YouTube*, ADN FILMS, 2021, https://youtu.be/zaltAFBXmjw.

Cabrera, Lydia. *El Monte*. Red Ediciones S.L., 2020.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba.* México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

---. *Obras completas de Alejo Carpentier*. Siglo Veintuno, 2002.

"Catalog of Copyright Entries: Third Series." *Music: Current and Renewal Registrations*, Copyright Office, 1968.

Cedeño Pineda, Reinaldo. "La Lupe: legendaria, irrepetible". *Rebelión*, 2005, https://rebelion.org/la-lupe-legendaria-irrepetible/

Cordero, Paquito. *Génesis*. *El Show De Paquito Cordero,* 1969, https://youtu.be/ecPF5ThxyCs.

"Cualquiera." *YouTube*, El Show Del Mediodía , 15 May 2008, https://youtu.be/yKn_eT1xsMY.

Curet Alonso, Catalino. *La vida misma*. M. J. Códova Producciones, 1993.

Díaz-Ayala, Cristobal. "A Tale of Two Cities: A Revolution in Puerto Rican Music (1916-1939)." Arhoolie, 2001.

Davis, Angela Y. "Afro Images: Politics, Fashion, and Nostalgia." *Critical Inquiry*, vol. 21, no. 1, 1994, pp. 37–45., https://doi.org/10.1086/448739.

de Burgos, Julia. "A Julia de Burgos." *Ciudad Seva - Luis López Nieves*, 19 mayo 2019, https://ciudadseva.com/texto/a-julia-de-burgos/.

de la Peza, María. “El bolero como espectáculo en vivo en teatros, bares y salones de baile.” *Versión*, vol. 9, 2007, pp. 71–101.
---. “El bolero y la educación sentimental. Sus procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. 6, núm.17, 1994, pp. 297-308.
---. “El bolero y la nueva canción de amor”. *DeSignis: publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica.* 14, 2009. 83-92.
---. “La agencia de las mujeres en la música popular”. *Revista con la A*. 57,25 mayo 2018. https://conlaa.com/agencia-de-las-mujeres-en-la-musica-popular/L
---. “La especificidad de la canción de amor como poesía oral y espectáculo en vivo”. *Comunicación y Sociedad*. núm.27, 1996, pp.141-160.
Díaz-Quiñones, Arcadio. *La memoria rota: Ensayos sobre cultura y política.* Ediciones Huracán, 1993.
Echevarría, Luis. “Una pregunta más... a Lucecita Benítez.” *El Adoquín Times*, 7 abril 2022, https://www.eladoquintimes.com/2021/04/17/una-pregunta-mas-a-lucecita-benitez/.
Eetessam Párraga, Golrokh. *Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la “femme fatal” en las literaturas europeas*. 2016. Universidad Complutense de Madrid, Disertación doctoral.
Eidsheim, Nina. “Voice as Action: Towards a Model for Analyzing the Dynamic Construction of Racialized Voice”. *Columbia University*. 2012.
“El carbonero”, *YouTube*, El Show De Myrta Silva, 5 feb 2017, https://youtu.be/zGJp614OjYc.
Encabo, Enrique, and Inmaculada Matía Polo. “Introducción.” *Entre Copla y Flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*, Dykinson, S.L, 2021, pp. 9-16.
“Entrevista a Lucecita Benítez”. *Revista Ñ Escenarios.* 14 junio 2013. https://www.clarin.com/escenarios/lucecita-benitez-entrevista_0_rk5-MNDowQx.html
Entwistle, Joanne. “Fashion and Gender.” *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Polity Press, Cambridge (UK), 2017.
Familia Castillo-Terry. “Desde que te marchaste”. *De familia: Pureza de una tradición.* YouTube. 2009. https://youtu.be/dqtn-nr6vZU
Fiol-Matta, Licia. *The Great Woman Singer: Gender and Voice in Puerto Rican Music*. Duke University Press, 2017.
Flores, Aurora. “Catalino ‘Tite’ Curet Alonso: Un hombre y su música”. *Catalino Curet Alonso: Alma de poeta.* Digibook, CD, FANIA, 2009.
Fromm, Erich. *El arte de amar*. Trad. Noemí Rosenblatt. Paidós, 2003.
García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
García, Helga. “Lucecita Benítez: reportaje conmemorativo”. *Teve Guía*. Recuperado de *Helga García Blog*, 2022.
Gelpí, Juan. “El bolero en Ciudad de México”. *Cuaderno de Literatura*, vol. 4, núm. 7-8, 1998, pp.197-212.
---. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico.* Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
Glasser, Ruth. *My Music Is My Flag Puerto Rican Musicians and Their New York Communities; 1917 - 1940*. Univ. of California Press, 2000.
Goldberg, Rosalee. *Performance Art: form Futurism to the Present.* 3rd ed. Thames & Hudson World of Art, 2011.

Goldman, Dora E. "Walk Like a Woman, Talk Like a Man: Ivy Queen's Troubling of Gender". *Latino Studies*. 2017. 15: 439-457.

Grosfoguel, Ramon. "Pensamiento descolonial afro-caribeño: una breve introducción." *Tabula Rasa*, núm. 35, 2020, https://doi.org/10.25058/20112742.n35.01.

Halberstam, J. *Female Masculinity.* Duke University Press, 2018.

---. "Queer Voices and Musical Genders". *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*. Routledge, 2007. pp. 183-195.

---. "Chapter 34: Draglangs: Masculinity and Performance". *Popular Culture: Reader.* Rainford Guins y Omayra Zaragoza Cruz, eds. London: Sage Publications, 2005.

hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation.* Boston: South End Press, 1992.

---. "Choosing the Margin". *Yearning, Race, Gender, and Cultural Politics*. SouthEnd Press. 145-153, 1990.

Inclán, Ramón. "'Génesis', canción de Puerto Rico, arriba en el Festival." *El heraldo de México* 11 Mayo 1969

Knights, Vanessa. "Tears and Screams: Performances of Pleasure and Pain in the Bolero." *Practicing Popular Music*, edited by Alex Gyde and Geoff Stahl, 2003, pp. 478–485.

"La emotiva conexión de 'Génesis', un himno de amor puertorriqueño". *El Nuevo Día.* 21 noviembre 2019. https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/musica/videos/la-emotiva-conexion-de-genesis-un-himno-de-amor-puertorriqueno-259668/

"La Lupe and Dick Cavett Perform 'Allá En El Rancho Grande'" Performance by La Lupe, *YouTube*, The Dick Cavett Show, 12 mayo 2021, https://youtu.be/0UOeoZqRfOo.

"La Lupe cuenta su vida y 'conversión.'" *YouTube*, 23 nov. 2013, https://youtu.be/uhGQNQ5Kwl4.

Linares, María Teresa. "La guaracha cubana, imagen del humor criollo." *Catauro*, vol. 1, 1999. Recuperado de https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2020/08/07/la-guaracha-cubana-imagen-del-humor-criollo/

Loy, Stephen, et al. *Popular Music, Stars and Stardom*. Australian National University Press, 2018.

"Lucecita Benítez: 'Yo no canto tonterías.'" *Clarín*, 8 dic. 2016, https://www.clarin.com/escenarios/lucecita-benitez-entrevista_0_rk5-MNDowQx.html.

"Lucecita Benítez interpreta 'Todas las mañanas' ." *The Ed Sullivan Show*, 1970. https://youtu.be/0JLf6HfTMtI

Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil". *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985.

Malavet Vega, Pedro. *La vellonera está directa: Felipe Rodríguez (La Voz) y los años '50.* República Dominicana: P. Malavet Vega, 1984.

Mamery, Gilbert. *La discoteca del recuerdo*. Banco Popular de Puerto Rico, 1983.

Marceles Daconte, Eduardo. "Celia Cruz y La Lupe: dos reinas salseras." *El Espectador*, 29 agosto 2021, https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/celia-cruz-y-la-lupe-dos-reinas-salseras/.

Marrero, Mayi. *Prohibido cantar: canciones carpeteadas y artistas subversivos en Puerto Rico*. Mariana Editores, 2018.

Mayobre Rodríguez, Purificación. "La formación de la identidad de género una mirada desde la filosofía." *Revista Venezolana De Estudios De La Mujer* , vol. 12, no. 28, 2007. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012007000100004

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.

Mignolo, Walter. “On Gnosis and the Imaginary of the Modern/Colonial World System”. *Local Histories. Global Designs.* Princeton University Press. 2000. 3-48.

Molano, Carlos. “Myrta Silva: polifacética.” *Encuentro Latino Radio*, 2020, http://www.encuentrolatinoradio.com/2020/09/myrta-silva-polifacetica.html.

Monsiváis, Carlos. “La música romántica: el amor amoroso de las parejas pares”. Clave del corazón: Bolero. Editado por Guillermo Amador Vargas. Fundación Alejo Peralta, 2004, pp. 9-22.

“Olga Tañón.” *Fundación Nacional para la Cultura Popular*, 12 nov. 2020, https://prpop.org/biografias/olga-tanon/.

Otero Garabís, Juan. “Esquinas y/o encrucijadas: una mirada al caribe urbano en música y literatura.” *Revista Iberoamericana*, vol. 75, núm. 229, 2010, pp. 963–981., https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2009.6621.

Pacini-Hernández, Deborah. *Oye como va!: Hybridity and Identity in Latino Popular Music.* Temple University Press, 2010.

Padilla, Sandra. *La Lupe: The Queen Of The Latin Soul* . *YouTube*, E! Entertainment Television Latin America, 2009, https://youtu.be/gxoZC-7tIAk.

Paz, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia.* 23 ed. Fondo de Cultura Económica, 2018.

Pérez Catana, y Rafael Solano. *El Merengue: música y baile de la República Dominicana*. CODETEL, 2003.

Pielacińska, Nina. “Analysis of the Phenomenon of Lola Flores in Francoist Spain.” *Annales Neophilologiarum*, vol. 12, 2018, pp. 101–112., https://doi.org/10.18276/an.2018.12-08.

Pîrvu. “Style in Film: Marlene Dietrich in 'Morocco'.” *Classiq Journal*, http://classiq.me/style-in-film-marlene-dietrich-in-morocco.

Poey, Delia. "To the Beat of Their Own Drum: Women in Salsa". *Complutense Journal of English Studies*. 2015. 26 p.69-81.

Pomeroy, Sarah. *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity.* Schocken, 1995.

Posada, Jorge. “La Lupe: víctima de una mala biografía.” *El Nuevo Herald*, 2020, http://www.elnuevoherald.com/entretenimiento/musica/article63891827.html.

Quintero, Ángel. *Salsa, sabor y control*: *Sociología de la música tropical*. 3 ed. Siglo XXI, 2011.

“Recordando con Gilbert Mamery.” Performance de Myrta Silva, *YouTube*, https://youtu.be/-_RhihuN2E4.

“Respectability and Reputation: A Balancing Act.” *TOTEM: The UWO Journal of Anthropology*, vol. 11, 2003, pp. 85-87.

Ribera, Helda. “Lucecita es Lucecita...con todos sus looks y polémicas.” *Helda Hoy*, https://www.heldahoy.com/2015/11/17/lucecita-es-lucecitacon-todos-sus-looks-y-polemicas/.

Roach, Joseph. "Introduction, History, and Performance". *Cities of the Dead.* Columbia University Press, 1996. 1-25.

Rodríguez Juliá, Edgardo. “Boleros, Frank, Tony y Luis Miguel”. *Musarañas de domingo*, Editorial UPR, 2004, pp. 96-99.

Rondón, Miguel. *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. Colección Noema, 1980. EPUB.
Rosado, Juan. "La Música De Rafael Hernández." *YouTube*, BPPR, 1965, https://youtu.be/8U7ObfwNVB4.
Rosario, Gisela. "Cartas de amor para una ídola." *Ibermedia Digital*, DOCTV Latinoamérica, 2019, http://ibermediadigital.com/cartas-de-amor-para-una-icona/.
Ross, Donna. "Film Essay for 'Morocco' ." *Library of Congress*, https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/morocco.pdf.
Salazar, Norma. *Tite Curet Alonso: lírica y canción.* EMS, 2007.
Sartre, Jean P. *El existencialismo es un humanismo*. Trad. Victoria Praci. Edhasa, 2009.
Solá, María. *Aquí cuentan las mujeres: muestra y estudio de cinco narradoras puertorriqueñas*. Ediciones Huracán, 1996.
"Sonó, Sonó: Tite Curet." Coss, Garbiel, director. 2011.
Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. 2003.
Torres, Carmen L. "La mitificación y desmitificación del jíbaro como símbolo de la identidad nacional puertorriqueña". *Bilingual Review*, vol.24, núm.3, 1999, pp. 241-253.
Torres Torres, Jaime. "Myrta Silva Más Allá De 'Celia'." *Fundación Nacional Para La Cultura Popular*, 12 feb. 2016, https://prpop.org/2016/02/myrta-silva-mas-alla-de-celia/.
Troyano, Ela. *La Lupe Queen Of Latin Soul*. *YouTube*, PBS, 2007, https://youtu.be/UB_bIHCbeC8.
Vázquez, Alexandra T. "Salon Philosophers: Ivy Queen and Surprise Guests take Reggaetón Aside". *Reggaetón,* Editado por: R. Z. Rivera, W. Marshall and D. Pacini Hernández, Durham, NC: Duke University Press, 2008, pp. 300–311.
Venegas Lloveras, Guillermo. *Marzo dos: una voz para los siglos, 1955-1990: obra escrita en prosa indimencional*. Esmaco Press, 1990.
Viera, Richie. "La Lupe - Grandes Éxitos." *Fania Records*, https://es.fania.com/record/la-lupe-greatest-hits/.
Voloshinov, V. "Exposition of the Problem of Reported Speech". *Marxism and the Philosophy of Language*. Trans. Ladislav Matejka y I.R. Titunik. Harvard University Press,1973, pp. 115-124.
Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Trad. Alcira Bixio. Paidós, 1973.
Wirtz, Kristina. *Performing Afro-Cuba: Image, Voice, Spectacle in the Making of Race and History*. University of Chicago Press, 2014.
Yambot, Andrea. "Myrta Silva en el recuerdo." *El Adoquín Times*, 18 sept. 2016, https://www.eladoquintimes.com/2016/09/18/myrta-silva-en-el-recuerdo/.
Zavala, Iris. *El bolero: Historia de un amor*. Alianza Editorial, 1991.
Zervigón, Pedro. "Los por qué de Lucecita" *El Reportero*, 27 julio 1981.
Zurinaga, Marcos. "Al compás de un sentimiento." *YouTube*, BPPR, 1996, https://www.youtube.com/watch?v=fYQ1w8ZGvw8&t=13s.
Zamora, Francisco. "Recordando a Myrta Silva." *Autógrafo Tv*, 2013.

Zurinaga, Marcos. "Romance del Cumbachero." *YouTube*, BPPR, 1998, https://youtu.be/hPJ4rvGPzg.

Discografía

Benítez, Lucecita. "Apocalipsis", *Génesis*, Hit Parade Records, 1969.
---. "Canción de la serranía", *Gilberto Monroig, Lucecita Benitez, Chucho Avellanet: Cantan a Roberto Cole*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1990.
---. "Concierto para decir adiós", *Génesis*, Hit Parade Records, 1969.
---. *¡Creceremos!*, Terrazo, 1981.
---. *Criollo Folklore,* Lobo, 1983.
---. *Esta es Lucecita*, Hit Parade Records, 1964.
---. "Génesis", *Génesis*, Hit Parade Records, 1969.
---. *Gitanito*, Hit Parade Records, 1971.
---. "Hasta que me oiga Dios", *Génesis*, Hit Parade Records, 1969.
---. *Horizontes de soledad*, Lobo, 1994.
---. *Internacional,* Hit Parade Records, 1971.
---. *Lucecita*, Hit Parade Records, 1963.
---. *Lucecita en acción!*, Hit Parade Records, 1970.
---. *Lucecita ¡en escena!*, Hit Parade Records, 1965.
---. *Lucecita… en la intimidad,* Hit Parade, 1970.
---. "Mi loca fantasía", *Gilberto Monroig, Lucecita Benitez, Chucho Avellanet: Cantan a Roberto Cole*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1990.
---. *Nostalgia vol I y II.* Lobo, 1983.
---. *Olé, Lucesita!*, Hit Parade Records, 1963.
---. "Primavera", *Génesis*, Hit Parade Records, 1969.
---. "Raza negra", *Génesis*, Hit Parade Records, 1969.
---. "Romance del campesino", *Gilberto Monroig, Lucecita Benitez, Chucho Avellanet: Cantan a Roberto Cole*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1990.
---. *Soy de una raza pura*, Hit Parade Records, 1973.
---. *Sin palabras,* Lobo, 199?.
---. *Traigo un pueblo en mi voz*, Lobo, 1987.
Cuarteto Matamoros. *Buche y pluma, no más*, RCA Víctor, 1931.
Hernández Rafael. *Su Música*, Montilla Records, 1994. Spotify.
La Lupe. *Algo nuevo*, Tico Records, 1980.
---. "Avanza y vete de aquí", *Definitivamente La Yi Yi Yi,* Tico Records, 1969.
---. "Busamba", *Reina de la canción latina,* Tico Records, 1968.
---. "Carcajada final", *La Lupe's Era,* Fania Records, 1993.
---. "Carnaval", *Un encuentro con La Lupe,* Tico Records, 1974.
---. *Definitely la Yiyiyi,* Tico Records, 1969.
---. *Dos lados de La Lupe*. Tico Records, 1968.
---. "El amo", *El rey y yo*, Fania Records, 1967.
---. "Eres malo y te amo", *Un encuentro con La Lupe,* Tico Records, 1974.
---. "Fíjense", *Definitivamente La Yi Yi Yi,* Tico Records, 1969.

---. “Guajira pa’ti”, *Un encuentro con La Lupe,* Tico Records, 1974.
---. *Homenaje a Rafael Hernández,* Tico Records, 1966.
---. *La excitante Lupe canta con el maestro Tito Puente,* Tico Records, 1965.
---. *La Lupe: con el diablo en el cuerpo*, Hit Cuba, 1960.
---. *La Lupe is the Queen*, Tico Records, 1969.
---. “La mala de la película”, *Un encuentro con La Lupe,* Tico Records, 1974.
---. “La tirana”, *Reina de la canción latina,* Tico Records, 1968.
---. *La pareja*, Tico Records, 1978.
---. “Más teatro, ¡oh no!”, *Un encuentro con La Lupe,* Tico Records, 1974.
---. *Mongo Introduces La Lupe*, Riverside, 1962.
---. “Pa’lante y pa’trás”, *Un encuentro con La Lupe,* Tico Records, 1974.
---. “Porque así es que tenía que ser”, *La pareja*, Tico Records, 1978.
---. “Puro teatro”, *Un encuentro con La Lupe,* Tico Records, 1974.
---. *Reina de la canción latina*, Tico Records, 1967.
---. “Sargazo”, *Un encuentro con La Lupe,* Tico Records, 1974.
---. “Sin maíz”, *Un encuentro con La Lupe,* Tico Records, 1974.
---. *The King and I,* Tico Records, 1967.
---. *They Call Me La Lupe*, Tico Records, 1966.
---. “Yo creo en ti”, *Un encuentro con La Lupe,* Tico Records, 1974.
Santos, Daniel. “Lamento borincano”. *Daniel Santos interpreta a Rafael Hernández*. Orfeon, 1992.
Silva, Myrta. “¡Ay, qué bueno!”, *Puerto Rico canta y baila*, Musicor Records, 1966.
---. “Bim bam bum”, Single, RCA Victor, 1942.
---. “Buche y pluma na’ más”, *La música de Rafael Hernández,* BPPR, 1965.
---. “La bombonera”, *La bombonera de San Juan*, Tumbao Cuban Classics, 1998.
---. “Las blancas azucenas”, *En T.V.*, Spanoramic Records, 1966.
---. *La gorda de oro*, MUSART, 1969.
---. “La tartamuda”, *La bombonera de San Juan*, Tumbao Cuban Classics, 1998.
---. “Los hijos de Buda”, *La bombonera de San Juan*, Tumbao Cuban Classics, 1998.
---. “Mis tres novios”, *Camina como Chancha*, Ansonia, 1961.
---. *Myrta Silva canta Myrta Silva.* ORO Records, 197?.
---. *Myrta Silva: En escena (solo para adultos)*, Borinquen, 1975.
---. *Myrta Silva en la voz de Myrta Silva*, ORO Records, n.f.
---. *Myrta Silva: La compositora e intérprete*, Stereo, 1968.
---. *Myrta Silva le canta al corazón*, ORO Records, 1980.
---. *Myrta Silva y Daniel Santos en T.V.,* Spanoramic Records, 1966.
---. “Nada”, *Camina como Chencha*, Ansonia, 1961.
---. “No hay que hablar”, *Myrta Silva y Daniel Santos en T.V.,* Spanoramic Records, 1966.
---. “Obsesión”, *En T.V.*, *Myrta Silva y Daniel Santos en T.V.,* Spanoramic Records, 1966.
---. “Tú siempre detrás de mí”, *Camina como Chencha*, Ansonia, 1961.