

In *El Lenguaje de las Emociones: Afecto y Cultura en América Latina*, edited by Mabel Moraña and Ignacio Sánchez Prado. Vervuert Iberoamericana, 2012, pp. 227-242

“UN PEQUEÑO DEFECTO”: EL BOLERO DE LUCHO GATICA ENTRE SUS FANS Y LA CRÍTICA

Daniel Party
Saint Mary's College, Notre Dame

El poeta de Chile no es Neruda, sino Lucho Gatica.
(Guillermo Cabrera Infante)

Al comienzo de la década de 1950 el bolero ya estaba establecido como el género de música popular romántica latinoamericana con mayor presencia en el continente. Agustín Lara había compuesto sus más famosas canciones, actuado en todo el continente y posicionado el bolero como parte esencial del cine mexicano. El Trío Los Panchos llevaba seis años de exitosas grabaciones y giras por las Américas. Es más, el género ya había alcanzado popularidad en Estados Unidos, siendo varios boleros interpretados por las orquestas de Benny Goodman, Glenn Miller y Artie Shaw, quien alcanzó la más alta posición de la lista Billboard con “Perfidia” en 1940.

En la década del cincuenta, el bolero experimentó una importante renovación, resultado de la internacionalización de sus intérpretes y de transformaciones en letra y música. Hasta ese momento la industria del bolero estaba dominada por músicos cubanos, mexicanos y en menor medida puertorriqueños. En los cincuenta alcanzan popularidad continental cantantes de otras nacionalidades, como el argentino Leo Marini, el boliviano Raúl Shaw Moreno, el ecuatoriano Julio Jaramillo y el chileno Lucho Gatica. Esta internacionalización contribuyó a hacer del bolero un estilo, el único reconocido como propio por todos los países de América Latina.

Gracias a las contribuciones de una generación nueva de compositores en los cincuenta el bolero se moderniza tanto en su letra como en su música. El lenguaje se vuelve más coloquial y directo, menos idealista y metafórico. Atrás quedan las pretensiones modernistas y la temática del arrabal (prostitutas, cabareteras), tan popular en el bolero mexicano de los años cuarenta y en las películas que éstos inspiraron. En lugar del topos de la mujer como ausencia y fantasía idealizada (Fernández Poncela, 137), el bolero en los cincuenta tiende a enfocarse en la pareja como unidad discursiva, particularmente en el quiebre de la relación amorosa y en el sufrimiento producido por la separación (e. g., "Somos" de Mario Clavell, "Encadenados" de Carlos Arturo Briz, y "La Puerta" de Luis Demetrio).

En cuanto a la música, la modernización más notable del bolero fue la incorporación de elementos del jazz estadounidense. Desde finales de la década de 1940, músicos cubanos comienzan a incorporar elementos jazzísticos a la interpretación de boleros clásicos y a la composición de nuevas canciones. Este nuevo bolero, conocido en Cuba como bolero filin, presenta melodías con mayor uso de cromaticismo e intervalos más amplios, como también un lenguaje armónico más complejo, que incluye acordes disminuidos y acordes de tónica con séptima mayor y novena, oncena, etc. (Giro). Independientemente, compositores mexicanos como Vicente Garrido y Álvaro Carrillo estaban experimentando con armonías y melodías jazzísticas en sus composiciones. En México, este bolero nuevo se conoce como bolero moderno.

La influencia del jazz se extiende también al estilo de interpretación vocal, en particular en el uso de la improvisación y en la técnica vocal conocida como *crooning*. En Cuba, la cantante Olga Guillot tuvo su primer éxito con "Melodía gris" (1946), una versión en castellano del estándar jazzístico "Stormy Weather" de Harold Arlen y Ted Koehler. Y la primera grabación de "Contigo en la distancia", una de las canciones emblemáticas del filin cubano, fue realizada por Fernando Fernández, el primer *crooner* mexicano. Guillot y Fernández abren las puertas para dos maneras nuevas de interpretar el bolero. Guillot propone un estilo más histriónico y desgarrado; Fernández, una técnica vocal intimista. Del cruce del repertorio de Guillot y la técnica de Fernández surge el bolero de Lucho Gatica.

Este capítulo es un estudio del bolero del cantante chileno Lucho Gatica en México durante la segunda mitad de la década del cin-

cuenta. En él, argumento que las innovaciones realizadas por Gatica representan un intento de modernización del bolero para hacerlo atractivo para la emergente cultura juvenil de finales de los cincuenta. Con un estilo vocal delicado y acariciante y una imagen atractiva pero accesible, Gatica logró convertirse en el primer ídolo juvenil del bolero, particularmente entre mujeres jóvenes. Aunque Gatica tuvo un gran éxito comercial, la crítica especializada caracterizaba su estilo como afectado y sensiblero. En la sección final sugiero que es necesario reconocer estas características para entender la influencia de Gatica en generaciones de cantantes posteriores.

LUCHO GATICA O LA RENOVACIÓN DEL BOLERO

A su llegada al D. F. en 1955, México era el centro de producción bolerística más importante de América Latina, "la catedral del bolero", en palabras del propio Gatica (García). Dada la dificultad de competir con boleristas mexicanos de la talla de Juan Arvizú o Pedro Vargas, su estrategia fue presentarse como una alternativa nueva al bolero. Musart, su disquera en México, lo promocionaba argumentando que "su estilo original vino a romper la estéril monotonía del bolero romántico" en un momento en el cual "el bolero vegetaba sin ir ni atrás ni adelante" (Lucho, Musart D261). Gatica renovó el mundo del bolero a tres bandas: enfatizando un repertorio contemporáneo, utilizando una técnica novedosa de canto con micrófono y dirigiéndose a un público más joven.

Ya en Chile, a comienzos de la década, Lucho Gatica había definido su estilo grabando canciones de compositores contemporáneos de bolero filin, como los cubanos César Portillo de la Luz y José Antonio Méndez. Gatica fue introducido a este repertorio jazzístico por la cantante cubana Olga Guillot, a quien conoció cuando Guillot visitó Chile en 1949 (Ponce). Una vez en México, Gatica privilegió a compositores emergentes de bolero moderno, como Vicente Garrido ("No me platiques más"), Armando Manzanero ("Voy a apagar la luz", en 1959), y Álvaro Carrillo ("Un poco más").

Cuando Gatica graba boleros de los años treinta y cuarenta, como "Bésame mucho" o "Alma mía", los elige cuidadosamente, evitando la nostalgia y el carácter antológico. Con un afán modernizador, Gatica no graba boleros sobre cabareteras y arrabal, temas que habían sido

populares durante el gobierno de Miguel Alemán (Knights, "The bolero in Mexico", 135). La mayoría de sus boleros cantan no sobre la mujer en su condición de mujer sino sobre un amante de género indeterminado, un tú ambiguo, o sobre la relación, un nosotros (e. g. "Somos", "Encadenados", "Historia de un amor"). Sus boleros sobre una ruptura amorosa no culpan a la mujer sino que presentan la separación como inevitable. Si se refieren a una mujer que abandona lo hacen indirectamente, a través de un objeto que simboliza la separación (e. g. "El reloj", "La puerta"). En otras palabras, en el bolero de Lucho Gatica, el tema es el amor y el desamor, no la mujer en sí.

En México, Gatica alcanzó su mayor fama con las grabaciones que realizó con el arreglista y director de orquesta mexicano José Sabre Marroquín. La mayoría de los boleros que Gatica grabó con la orquesta de Sabre Marroquín siguen un patrón predecible. Una sección de cuerdas solas sirve de introducción y se extiende por unos veinte segundos. Luego entra Gatica junto con el contrabajo y el bongó, que presenta un patrón básico de corcheas. El arpa es utilizada con frecuencia para crear expectativa en momentos importantes en la estructura de la canción y un solo instrumental de cuerdas o de piano aparece luego de la presentación completa del texto. También es frecuente el uso de voces masculinas acompañantes, interpretadas por el grupo vocal Los Cuatro Soles (González, Ohlsen y Rolle, 516).

Al igual que la melodía y la armonía, los arreglos instrumentales y vocales presentes en los boleros de Gatica grabados en México también muestran influencias del jazz y la música popular estadounidense. El uso de las cuerdas sigue el estilo de los arreglos que Nelson Riddle hacía para Nat King Cole y Frank Sinatra en los cincuenta, y los arreglos vocales de Los Cuatro Soles utilizan armonías y gestos comunes del *doo-wop* norteamericano.

Por sobre el repertorio y los arreglos, sin duda lo más notable de las grabaciones de Lucho Gatica es su estilo vocal. Ya en 1953 la disquera mexicana Musart promocionaba "la soltura y la suavidad" con que Gatica interpreta canciones como "Sinceridad" y "Bésame mucho", y describía su voz como "acariciadora, grata y bien matizada" (Musart 209, 1953). Más recientemente el musicólogo Juan Pablo González escribe que "el manejo tímbrico de la voz será uno de los rasgos más llamativos de Lucho Gatica, variando su textura armónica con facilidad, mediante la alternancia de la voz de garganta y el falsete, el contraste forte/piano,

y el uso del micrófono" (36). Y en su monumental historia del bolero, Jaime Rico Salazar escribe que Gatica impuso "un estilo completamente nuevo en el bolero, una serenidad en el fraseado y una suavidad melódica acariciante en la interpretación" (446). Estas dos últimas características son el resultado, respectivamente, de un intenso uso de *tempo rubato* y de la utilización de la técnica de canto conocida como *crooning*.

Crooning es una técnica vocal aparecida en Estados Unidos en la segunda mitad de la década de 1920 gracias al desarrollo de tecnologías de grabación y amplificación eléctrica. Mientras que los tenores de formación clásica necesitaban proyectar su voz por sobre los instrumentos acompañantes, los *crooners* podían valerse de amplificación eléctrica para hacerse oír. Esto les permitió cantar de manera más relajada y conversacional, un estilo que González describe como "canto declamado" (37). El cantar tan cerca del micrófono producía "un efecto de intimidad artificial, como si el cantante y la canción hubiesen sido transportados hasta la presencia del auditor" (McCracken, 377). En Estados Unidos el primer *crooner* en convertirse en ídolo nacional fue Rudy Vallee a finales de los años veinte, seguido por Bing Crosby a comienzos de los treinta.

El *crooning* llega al bolero en la década del cuarenta, con el cantante mexicano Fernando Fernández, conocido como "el *crooner* de México". Hasta ese momento era común que los boleristas tuvieran una formación clásica, como es el caso de Pedro Vargas, quien debutó cantando ópera en 1928 antes de convertirse en el intérprete favorito de Agustín Lara. Más de veinte años más joven, Lucho Gatica tuvo acceso a la amplificación eléctrica desde los catorce años, lo que le permitió crear su estilo de la mano del micrófono (González, 36). González nota que Gatica desarrolló un sofisticado uso del micrófono, "separándose más del aparato en momentos de mayor dramatismo, como el quiebre o el ruego amoroso, y aumentando la resonancia de su voz de garganta, para expresar mejor el sufrimiento y la amargura" (37). Su técnica de *crooner* le permitía generar una sensación de intimidad con su público que era novedosa para el género.

Tempo rubato es una técnica expresiva que consiste en atrasar o apurar la música en relación a un pulso establecido. Desviaciones del pulso básico son comunes en la interpretación de la música occidental tanto clásica como popular y éstas desempeñan un rol esencial en lo que percibimos como expresividad musical. El *rubato* fue desarro-

llado por compositores pianistas de comienzos del siglo XIX, como Schubert y Chopin, con la intención de imbuir sus obras con expresión subjetiva y con un aura de improvisación. Estudios neurológicos sobre cognición musical sugieren que el ser humano reconoce como particularmente expresivos los momentos en los cuales la interpretación musical difiere de las expectativas del oyente (Chapin *et al.*). En otras palabras, no son la melodía o el ritmo en sí mismos los mayores responsables de la expresión emotiva, sino las desviaciones de lo que esperamos que la melodía y el ritmo sean.

En el caso del bolero de Lucho Gatica en México, la orquesta de Sabre Marroquín nos presenta un pulso constante y es el cantante el que se desvía de este pulso básico, frecuentemente retrasando sus entradas para luego alcanzar a la orquesta unos segundos después. González, Ohlsen y Rolle reconocen que en sus grabaciones en México Lucho Gatica alcanza “niveles extremos en el uso del *rubato*, desfasándose libremente del *tempo giusto* de la orquesta, lo que, en gran medida, constituyó la base de su fama” (514). Este tira y afloja entre el canto y el acompañamiento produce una sensación de inestabilidad en el oyente, el que la interpreta como emoción, pasión, o como “calmada desesperación precoital” (Valerio-Holguín, 112).

La combinación de un uso extremo de *rubato* con un tempo (pulso) lento general resulta en un bolero menos apto para el baile que los grabados por contemporáneos como el Trío Los Panchos y La Sonora Matancera. Aunque los boleros de Gatica con Sabre Marroquín emplean el bongó tocando un patrón rítmico constante útil para la danza, el tempo lento y el uso de *rubato* sugieren un bolero para ser escuchado, más que bailado. Este cambio de énfasis contribuyó a una relación más directa entre el cantante y su público. El bolerista pasa de ser el medio para el cortejo amoroso a convertirse él mismo en el foco de atención, en objeto de deseo, en ídolo de multitudes.

UN CHUCHONAL DE MUJERES

Con el micrófono, el cantante tiene el oído del auditor en su mano y puede susurrarle la canción como si sólo estuviera cantándole a él. (González, 32)

En su excelente estudio sobre la llegada del *crooner* a América Latina, Juan Pablo González omite un detalle importante sobre la recep-

ción del cantante mediatizado. Los *crooners*, desde Rudy Vallee hasta Lucho Gatica, tuvieron éxito particularmente entre el público femenino. Los *crooners* alcanzaron fama como cantantes de radio, un medio masivo que podía invadir un espacio doméstico codificado como femenino con una intimidad transgresiva para la época. La interacción con un público femenino se hacía aún más evidente en presentaciones en vivo, en las cuales, “a diferencia de cantantes masculinos anteriores, los *crooners* se presentaban directamente a las mujeres como objetos de deseo, cortejándolas desde el escenario” (McCracken, 372).

En el caso de Lucho Gatica, su público era mayoritariamente femenino. Ya en 1951, sus presentaciones en Radio Minería, en Santiago de Chile, producían histeria entre sus admiradoras, llegando a requerir intervención policial (Rojas Donoso, 95). En 1955 sus seguidoras se organizan para fundar la primera “liga de admiradoras” en Santiago (Rojas Donoso, 97), y al año siguiente Gatica puede jactarse en una entrevista de que sus fans chilenas “son mucho más apasionadas que las mexicanas. Casi me desnudan” (Cid, 4).

La pasión de sus admiradoras peruanas es quizá la más reconocida gracias a la novela de Mario Vargas Llosa *La Tía Julia y el escribidor*, cuyo quinto capítulo comienza con un recuento de la documentada visita de Gatica a una radio limeña en 1955 (Rojas Donoso, 97). Vargas Llosa describe vívidamente la presencia de las fans en la estación de radio, “hay un chuchonal de mujeres tapando la escalera, la puerta y el ascensor” (105). Como después de la actuación las fans bloqueaban la salida para no dejar que Gatica se marchase, Vargas Llosa se ve forjado a hacer eventualmente de guardaespaldas, logrando sacarlo de la estación. Sin embargo, para cuando alcanzan el automóvil, “de su ropa, Gatica sólo conservaba íntegros los zapatos y los calzoncillos” (107).

Esta escena es notable por al menos dos motivos. Primero, documenta el surgimiento de una cultura juvenil y su relación con los medios masivos. Segundo, demuestra la relación entre el bolero romántico de los cincuenta y la audiencia femenina. Vargas Llosa y sus colegas hombres en la radio se maravillan del impacto que Gatica tiene en su audiencia femenina (“Esa nube de muchachas era un homenaje a su talento”, 106), pero nada sugiere que el cantante tenga algún efecto sobre él y sus colegas hombres. Es decir, Gatica pareciera no interesar al público masculino heterosexual.

En México, Gatica fue promocionado como ídolo juvenil y su atractivo físico desempeñó un rol esencial en este proceso. La mayoría de las carátulas de sus discos de este período presentan una fotografía de Gatica mirando a la cámara sonriendo tiernamente. Las imágenes son directas: Gatica aparece relajado, sensible y cercano. A diferencia de la imagen de boleristas anteriores, Gatica viste informalmente (en mangas de camisa y sin corbata) en un buen número de las carátulas, lo que contribuye a darle una imagen juvenil y accesible. En el revés, los discos enfatizaban que “su presencia física también contribuyó al éxito” (Lucho Musart D261), y lo describen como “el apuesto Lucho” (Capitol T10175) o “el guapo y, sin embargo, humilde ídolo chileno” (Capitol T10109). Excepto por una foto, en las imágenes de sus discos Gatica aparece sin bigote. El bigote, símbolo de masculinidad por excelencia, era parte fundamental de la imagen de muchos de sus contemporáneos, como el puertorriqueño Daniel Santos (“el semental caribeño”) y los Tres Gallos Mexicanos, Jorge Negrete, Pedro Infante y Javier Solís.

En México al igual que en Perú, la popularidad de Gatica parecía, al menos en los medios, no involucrar a los hombres heterosexuales. En 1958 Eduardo ‘Lalo’ Guerrero hizo una canción parodiando el efecto que Gatica ejercía sobre el público femenino. En ella, un marido celoso le canta a Gatica: “Ay, Lucho, no cantes mucho, por favor” (Rojas Donoso, 98). Donde Gatica sí tenía llegada entre el público masculino era dentro del ambiente, la comunidad gay de Ciudad de México (Monsiváis, *Que se abra*).

UN ALMA COMO LA MÍA

La marginalidad busca institucionalizar lo inesperado.
(Carlos Monsiváis)

El bolero siempre ha contado con una audiencia homosexual. Los primeros en documentarla fueron novelistas como José Donoso en *El lugar sin límites* (1965) y Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* (1976) (Strongman). En la década de 1980 la asociación entre el bolero y la comunidad gay se cimenta con novelas como *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) de Luis Rafael Sánchez y, sobre todo, mediante el recurrente uso de boleros en los filmes del cineasta español Pedro Almodóvar. Desde la perspectiva de los estu-

dios de género, la contribución más importante de estas obras es que nos obligan a reconsiderar el discurso heterosexual del bolero, proponiendo resignificarlo como expresión transgresiva *queer* (Poe; Knights “Queer Pleasures”; Strongman; La Fountain-Stokes).

Quizá la relectura homosexual más sobresaliente de un bolero de Gatica sea el uso de “Encadenados”, grabado por Gatica en 1957, en el film de Almodóvar *Entre tinieblas* (1983). En la escena climática del film, y por casi dos minutos, la Madre Superiora y Yolanda, una cantante de cabaret que está viviendo temporalmente en el convento escondiéndose de la policía, se cantan “Encadenados” la una a la otra, mirándose intensamente a los ojos, sobre la grabación de Gatica. Vanessa Knights nota que en esta escena la canción no sólo es “recast to signify in lesbian terms”, sino que además el contenido trágico de la letra (amar entre nosotros es un martirio) expresa la imposibilidad de consumir este deseo (“Queer Pleasures”, 96-97).

Además de “Encadenados”, Gatica grabó dos boleros considerados himnos de la comunidad gay latinoamericana, “Tú me acostumbraste” de Frank Domínguez –“el primer éxito de y para los entendidos”, en palabras de Monsiváis (*Que se abra*, 130)– y “Alma mía” de María Grever. Aunque estos boleros no especifican un amante del mismo sexo, ambos sugieren una diferencia significativa para un público homosexual obligado a vivir en la era del clóset (Bollow). El primero se refiere a ser tentado por “todas esas cosas”, por el “mundo raro” del amante, mientras que el segundo presenta el sufrimiento de vivir una vida fingida llena de “secretos”, y el deseo de encontrar “un alma como la mía” a quien contarle “cosas secretas”. Como resume Monsiváis en un artículo sobre el gueto gay mexicano, “La idea de filtrar lo gay calificándolo de mundo raro o de amor extraño (lo *queer*), es una de las tantas estrategias para decir la verdad (*Que se abra*, 132).

El repertorio de Gatica en general se presta para una lectura homoerótica, ya que muchos de los boleros que grabó no incluyen referentes gramaticales que predeterminen el género del receptor (e. g. “Sinceridad”, “Bésame mucho”, “Amor mío”, “Amor secreto”, “Contigo en la distancia”, “No me platiques más”). Aunque en la década de 1950 se subentendía a Gatica en un contexto heterosexual, dentro del cual le cantaba a una mujer, la mayoría de sus boleros no especifican más que los ambiguos “tú” o “nosotros”.

Los boleros de género ambiguo eran la opción más viable para las compositoras. Dado que la industria del bolero estaba dominada por cantantes masculinos, componer desde una perspectiva explícitamente femenina hubiera limitado considerablemente las posibilidades de grabación de sus canciones. Gatica nunca grabó un disco dedicado a compositoras, sin embargo regularmente incluyó en sus discos canciones compuestas por mujeres, como “Bésame mucho”, “Que divino” y “Que seas feliz” de Consuelo Velázquez, “Alma mía” de María Grever, “En nosotros” de Tania Castellanos, “Y entonces” de Sylvia Rexach, y “¿Qué sabes tú?” de Myrta Silva. Como sugiere Iris M. Zavala, “El bolero escrito por mujer introduce nuevas variantes y estrategias, en fugas del principio del placer, que parece estar escapándose constantemente” (106). La incorporación de estos boleros es una estrategia que forma parte del proyecto modernizador de Gatica, que ciertamente resonó con sus audiencias femenina y homosexual masculina.

La ambigüedad de género en los textos del bolero se extiende en varios casos al uso de un registro vocal andrógino. Los cantantes Bola de Nieve y Antonio Machín, y los tríos Los Panchos y Los Tres Diamantes utilizan un registro alto regularmente. Por su contraparte, Toña la Negra, Ruth Fernández, Elvira Ríos y Lucecita Benítez se acercan a la androginia mediante el uso de su registro bajo (Zavala, 23-28). Aunque Gatica tiene una tesitura de tenor, su uso delicado del registro alto ha sido reconocido como afeminado. Juan Gelpí, por ejemplo, describe la voz de Gatica como “una voz masculina atípica” por su “timbre alto”, cercano al registro femenino (201).

En su libro *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*, José Quiroga expande esta idea:

Lucho Gatica always played the sentimental, suave, elegant gentleman of the night. His hair was always overlaid with brilliantine to the point where the blackness of his hair would reflect the lights of the cabaret. His voice was always compared to a silky surface—it was not falsetto, but it was almost feminine in its command of the high registers. There was no doubt as to Gatica’s masculinity, but it was clear that the performance of his masculinity was contingent on the almost feminine delicacy of his voice (161).

Esta “delicada femineidad”, como Quiroga propone, le permitía a Gatica interpelar a una audiencia homosexual que podía leer su “per-

formance disonante entre cuerpo y voz” (161). Es posible que la femineidad que identifica Quiroga tenga que ver no sólo con la voz como instrumento, sino también con el hecho de que su estilo de bolero filin era identificado con cantantes mujeres. Aunque la mayoría de los compositores de bolero filin eran hombres, las intérpretes más exitosas eran mujeres como Olga Guillot, Elena Burke, Omara Portuondo y La Lupe. Lucho Gatica forjó su estilo imitando a Guillot y adoptando su repertorio, lo que lo posiciona en una genealogía femenina de interpretación bolerística.

Pedro Lemebel, en su crónica “Lucho Gatica: el terciopelo ajado del bolero”, sugiere que ya desde sus comienzos en Chile Gatica tenía una audiencia homosexual de “colizas que lo soñaban a media luz”. Pero a diferencia de Quiroga, Lemebel sí pone en duda la heterosexualidad de Gatica, describiéndolo directamente como “medio raro”. Lemebel ilustra el afeminamiento de Gatica citando la primera estrofa de “Encadenados”, el mismo bolero escogido por Almodóvar para representar un deseo lésbico inconsumable:

Aunque [Gatica] trataba de enronquecer la felpa de su garganta, el “Quizás sería mejor que no volvieras” igual le salsa amariconado, aunque intentaba ensuciar el raso opaco de su laringe, el “Quizás sería mejor que me olvidaras” provocaba molestias entre los machos tangómanos, que por esos años, imponían el acento marcial del ritmo porteño (146).

Llama la atención que Lemebel contraponga el afeminamiento del bolero de Lucho Gatica a la masculinidad marcial del tango. Gatica grabó varios tangos, entre ellos “Espérame en el cielo” y “Yo tengo un pecado nuevo”, pero siempre abolerados, es decir, en ritmo de bolero. Al parecer los ritmos angulares del tango tenían que ser suavizados para encajar con el instrumento afelpado de Gatica. Es más, es notable que Lemebel yuxtaponga una falta de masculinidad con una falta de claridad en el acento rítmico, una de las críticas más persistentes que le hacía la prensa chilena durante los años cincuenta.

UN PEQUEÑO DEFECTO: GATICA Y LOS CRÍTICOS

A pesar de que las grabaciones de Lucho Gatica en México tuvieron un éxito masivo en Chile, la crítica especializada solía describir su

estilo como exagerado, sensiblero y afectado. En 1957, *Revista Ercilla* publica que “Los críticos especializados del género serio afirman que Lucho Gatica es un caso de aprovechamiento del sentimentalismo popular, pero le reconocen un estilo muy personal y una voz grata” (Cid, 5). Al año siguiente, “Encadenados” fue elegida como canción del año por *Revista Ecrán*, sin embargo, el resultado del concurso fue controversial. Los críticos unánimemente apoyaban otra canción, pero “Encadenados” ganó gracias al apoyo masivo de las fans del cantante (González, Ohlsen y Rolle, 180-181).

Más recientemente, un importante estudio describe las grabaciones hechas en México como ‘afectadas’ en comparación con sus primeras en Chile (González, Ohlsen y Rolle). En sus grabaciones tempranas, González, Rolle y Ohlsen escriben, “su voz se escucha joven y fresca, sin las afectaciones y efectos guturales que desarrollará a partir de sus grabaciones en México, tres años más tarde. Si bien ya se percibe un tímido rubato, todavía se rige por el apego al pulso” (512). El desdén hacia el uso excesivo de *rubato* no es nuevo. Ya la crítica chilena de mediados de los cincuenta se manifestaba en contra del uso que Gatica hacía de éste:

La flexibilidad rítmica de Gatica —su continuo uso del rubato— desconcertaba a la crítica chilena de la época. *Ecrán*, por ejemplo, considera que, si bien Gatica constituía el intérprete masculino más completo de Chile en 1954, hay en él “un pequeño defecto”, que consiste en “perder el ritmo al dar su interpretación personal a las canciones”. No desentona, señala *Ecrán*, “sino que arrastra la melodía, dándole un tono excesivamente lento”. La crítica continuará en *Ecrán* tres años más tarde, cuando Camilo Fernández se manifieste en contra de la sobreinterpretación de Gatica y lo que considera su exagerado uso de la respiración como recurso dramático (González, Ohlsen y Rolle, 513).

El comentario final del influyente crítico Camilo Fernández sobre el uso de la respiración como recurso dramático se puede entender como una crítica al estilo *crooner* en general. El énfasis que el micrófono podía poner en la corporalidad del cantante era considerada por críticos y profesores de canto como una “desnaturalización” de la técnica correcta del canto (González, 32).

Mientras que el canto operático daba la impresión de requerir educación formal y esfuerzo físico, la declamación relajada de los *cro-*

oners parecía inmediata y fácil de reproducir. La aparente falta de esfuerzo tenía una connotación negativa, por cuanto los *crooners* parecían “no hacer nada” en el escenario. McCracken nota que en los años veinte, “a man who did ‘nothing’ but croon into a microphone in the natural easy fashion of these singers could potentially undermine the standards of masculinity established by a band’s hard-working, professionally trained musicians” (371). Todavía en los años treinta, el canto con micrófono era considerado como una limitación y una señal de debilidad. Los críticos regularmente calificaban la voz de los *crooners* como “demasiado pequeñas, casi inexistentes” (McCracken, 382), y los comentarios sobre el tamaño de la voz iban acompañadas de una crítica a la supuesta heterosexualidad del cantante. De hecho, Bing Crosby explica en su autobiografía que un *crooner* que cantaba con una banda “corría el riesgo de que se cuestionara su masculinidad” (citado en McCracken, 372).

En el México de los cincuenta, cantar como *crooner* también era considerado un trabajo fácil. Lucho Gatica, por ejemplo, era presentado por su disquera Musart como un artista que conquistó la fama “con increíble rapidez y al parecer sin desarrollar demasiado esfuerzo [...] sin ningún trabajo” (Lucho, Musart D261). El historiador cubano del bolero Tony Évora, por su parte, adscribe la popularidad de Gatica no a su propio esfuerzo, sino al resultado de un aparato publicitario efectivo. Gatica, propone Évora, “reflejó la aparición del espectáculo, de la televisión, del lanzamiento publicitario incluso” (Évora 33).

Adjetivos como “excesivo”, “decadente” y “afeminado” fueron utilizados para describir, no sólo a Lucho Gatica, sino a una variedad de boleristas de los cincuenta y sesenta, desde Olga Guillot y La Lupe hasta el trío Los Tres Diamantes. El musicólogo cubano Natalio Galán, por ejemplo, describe el bolero de Guillot no como evolución, sino como “manifestación regresiva [...] que puede considerarse bolero ‘camp’ por su afectación” (296-297). Monsiváis, quien fuera el mayor defensor de la importancia sociocultural del bolero, describe el estilo vocal de Los Tres Diamantes como “sacarina”, “miel de multi-familiares” y “travestismo” (Días, 362). En su *Historia de la música popular mexicana*, Yolanda Moreno Rivas no oculta su rechazo al estilo de los tríos durante los cincuenta. Moreno Rivas escribe que con los tríos que siguieron a los Panchos “se llegó a un exceso de

barroquismo en el uso del requinto y a un amelifluamiento afeminado en las voces, que colocaron el estilo del trío en el margen entre la chabacanería y el sentimentalismo cursi” (162-163).

Es notable que, treinta años más tarde, cuando el cantante mexicano Luis Miguel decidió probar algo distinto a su estilo de balada pop y grabar un disco de boleros, su inspiración fue el bolero “excesivo” y “decadente” de los cincuenta, más precisamente el de Lucho Gatica. Su disco *Romance* (1991) incluye cinco canciones que fueron éxitos en la voz de Gatica (y sólo dos con fecha de composición anterior a 1950), arreglos para orquesta al estilo de Sabre Marroquín, y fotografías que evocan la estética de Gatica en México. El disco vendió millones de copias e inspiró un retorno del bolero en todo el mundo de habla hispana.

Por otra parte, “sentimentalismo cursi” es exactamente lo que buscaba evocar Almodóvar mediante el uso del bolero. No es casualidad, entonces, que en sus filmes Almodóvar utilice bolero filin y bolero moderno de los cincuenta con mayor frecuencia que boleros de la era clásica. A diferencia de los críticos, Almodóvar reconoce la “sobreinterpretación” del bolero filin y moderno como sinceridad emotiva. A través de su lente, la artificialidad de lo *camp* se convierte en un mecanismo para conferir autenticidad a las emociones de sus personajes (Knights, “Queer Pleasures”, 98). Si pudiéramos imaginarnos un diálogo transatlántico entre crónica y ficción, la pregunta abierta de Monsiváis, “¿Cómo pudieron gustarme tanto los Tres Diamantes?” (*Días*, 362), encontraría una respuesta en *Entre tinieblas* de Almodóvar, “Es la única música que habla, que dice la verdad de la vida”.

OBRAS CITADAS

- BOLLOW, Tanja. “El bolero y la subcultura homosexual”. *Moderne Sprachen* 51 (2007): 267-286.
- CHAPIN, Heather, Kelly JANTZEN, J. A. SCOTT KELSO, Fred STEINBERG y Edward LARGE. “Dynamic Emotional and Neural Responses to Music Depend on Performance Expression and Listener Experience”. *PLoS ONE* 5.12 December (2010): e13812.
- CID, Enrique. “Lucho Gatica, Ceniciento del bolero: su canto lo hace millonario”. *Revista Arcilla* 1130, 6 de enero (1957): 4-5.
- DONOSO, José. *El lugar sin límites*. México: Alfaguara, 1995.

- ÉVORA, Tony. *El libro del bolero*. Madrid: Alianza, 2001.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María. *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. construcciones de género en la canción popular mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- GALÁN, Natalio. *Cuba y sus sones*. 1983. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- GARCÍA, Marisol. “‘Creo que mi retiro está cerca’: entrevista a Lucho Gatica”. *La Nación*, 20 de enero, 2007. [Accesible en <http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20070120/pags/20070120173822.html>.]
- GELPÍ, Juan. “El bolero en Ciudad de México: poesía popular urbana y procesos de modernización”. *Cuadernos de Literatura* 4.7-8 (1998): 197-212.
- GIRO, Radamés. *El filin de César Portillo de la Luz*. La Habana: Ediciones Unión, 2001.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. “El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa”. *Revista Musical Chilena* 54, 194 (2000): 26-40.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo, Óscar OHLSEN y Claudio ROLLE. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 2009.
- KNIGHTS, Vanessa. “Modernity, Modernization and Melodrama: The Bolero in Mexico in the 1930S and 1940S”. *Contemporary Latin American Cultural Studies*. Eds. Stephen Hart y Richard Young. New York: Arnold, 2004, pp. 127-139.
- “Queer Pleasures: The Bolero, Camp and Almodóvar”. *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*. Eds. Phil Powrie and Robynn Jeanne Stilwell. Burlington, VT: Ashgate, 2006, pp. 91-104.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. “Trans/Bolero/Drag/Migration: Music, Cultural Translation, and Diasporic Puerto Rican Theatricalities”. *WSQ: Women's Studies Quarterly* 36.3-4 (2008): 190-209.
- LEMABEL, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- MCCRACKEN, Allison. “‘God’s Gift to Us Girls’: Crooning, Gender, and the Re-Creation of American Popular Song, 1928-1933”. *American Music* 17.4 (1999): 365-395.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Días de guardar*. México: Era, 1970.
- *Que se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Paidós, 2010.
- MORENO RIVAS, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. México: Patria, 1989.
- POE, Karen. “The Bolero in the Cinema of Pedro Almodóvar”. *Music, Sound, and the Moving Image* 4.2 (2010): 177-195.
- PONCE, David. “Lucho Gatica”, <<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&cid=171>>.

- PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- QUIROGA, José. *Tropics of Desire: Interventions From Queer Latino America*. New York: Nueva York University Press, 2000.
- RICO SALAZAR, Jaime. *Cien años de boleros: su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y 700 boleros inolvidables*. 5ª ed. Bogotá: Jaime Rico Salazar, 2000.
- ROJAS DONOSO, Gonzalo. *Contigo en la distancia: Lucho Gatica, el rey del bolero*. Santiago de Chile: Ediciones Cerro Huelén, 1992.
- SÁNCHEZ, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos: Fabulación*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.
- STRONGMAN, Roberto. "The Latin American Queer Aesthetics of El Bolero". *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* 32, 64 (2007): 39-78.
- VALERIO-HOLGUÍN, Fernando. "Jacques Lacan, Lucho Gatica y Pedro Vargas: El imaginario bolerístico en *Sólo cenizas hallarás* (Bolero)". *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 4.11 (1999): 109-120.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La Tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- ZAVALA, Iris M. *El bolero: historia de un amor*. Madrid: Celeste, 2000.

IV. Textualidad, afecto y esfera pública