

Contrapulso

Revista latinoamericana de
estudios en música popular

Fonograma erotizado: producción musical y mujer en la música popular de Guayaquil

Eroticized sound recording: music production and women in the popular music of Guayaquil

Luis Pérez Valero y Samaela Campos

Universidad de las Artes del Ecuador, Guayaquil

luis.perez@uartes.edu.ec samaela.campos@uartes.edu.ec

Recibido: 10/ 4/2019

Aceptado: 25/ 6/2019

Publicado: 30/ 8/2019

Resumen: La participación de la mujer ha sido fundamental en la construcción del imaginario de una sociedad heteronormada; y la música popular, incluyendo los aspectos relacionados con la producción musical, no escapan a dicho fenómeno. El presente artículo propone un desmontaje de los aspectos que conciernen a la elaboración de las identidades de género en la mujer, focalizando el caso de estudio en la producción de la música popular guayaquileña de mediados del siglo XX y principios del XXI. Para ello se ha elaborado un marco teórico que toma como punto de partida las teorías adscritas a la musicología feminista de autoras como Marcia J. Citron y Susan McClary. Concluimos que tanto en el contenido de las letras como en los aspectos de mercadotecnia, el fonograma es supervisado por productores musicales que objetivizan a la mujer; del mismo modo, la presencia del cantante guayaquileño Julio Jaramillo marca a la mujer que busca profesionalizarse en el área.

Palabras claves: musicología feminista, producción musical, música popular latinoamericana, música popular de Guayaquil, estudios de género.

Abstract: The participation of women has been fundamental in the imagining of a heteronormal society, and popular music and aspects related to musical production do not escape this function. This article proposes a dismantling of the aspects that concern the elaboration of gender identities in women, focusing the case study on the production of popular music from Guayaquil in the mid-20th century and the beginning of the 21st. To this end, a theoretical framework has been developed based on the theories ascribed to the feminist musicology of authors such as Marcia J. Citron and Susan McClary. We conclude that both in the content of the lyrics and in the aspects of marketing, the phonogram is supervised by musical producers that objectify women; in the same way, the presence of the guayaquileño singer Julio Jaramillo marks the woman who seeks to professionalize in the area.

Keywords: feminist musicology, music production, Latin American popular music, popular music of Guayaquil, gender studies.

Las mujeres que han hecho carrera en el ámbito de la música popular en la ciudad de Guayaquil, se han enfrentado a las circunstancias de una urbe que ha sido atractiva para la industria discográfica. Ubicada hacia el océano Pacífico en la región de la costa del Ecuador, Guayaquil posee un puerto de aguas profundas que le ha permitido tener lazos de rápida comunicación con otras ciudades del continente, durante las distintas realidades políticas que ha vivido la región. El empuje comercial de la ciudad favoreció la expansión de la industria discográfica, lo que la ha hecho receptora de géneros musicales de diferentes partes del continente pero, al mismo tiempo, esta ha proyectado su presencia a través del pasillo y la voz de Julio Jaramillo¹. En diferentes momentos de su historia, Guayaquil fue centro neurálgico de la producción musical nacional y continental, con oficinas de sellos discográficos internacionales. En este sentido, la música popular y la industria cultural unifican patrones de consumo que actúan de modelos en función de un discurso en el cual los aspectos de diseño, producción, circulación y consumo son planificados de manera estratégica (Kress y Van Leeuwen 2001: 15). Dicho fenómeno se produjo en Guayaquil.

La producción musical está vinculada al desarrollo tecnológico y a los vínculos que se establecen en los procesos de comercialización de la música, los cuales se rigen por estructuras androcéntricas que permanecen inamovibles a pesar de los diversos movimientos de género y derechos conquistados por la mujer en los últimos años. En este sentido, la mujer que realiza una carrera artística es percibida como alguien que no tiene las restricciones ordinarias que ha tenido la mujer a lo largo de su historia. Cuerpo y voz son elementos comunes en su trayectoria, como en el caso de cantantes como Madonna, Taylor Swift o Abbe Lane; o por el contrario, el elemento ‘cuerpo’ pasa a segundo plano para ser la voz el elemento crucial, como fue el caso de Toña La Negra, Cesária Évora o Montserrat Caballé: voces descorporizadas. La ruta que está asignada hacia una u otra vía radica en las directrices que se dictan desde la industria cultural “en donde la mujer asume unas categorías especiales” que la convierten en fetiche mercantil para consumo del público (Pérez Valero 2017: 5).

El presente artículo muestra cómo la mujer en la música popular guayaquileña y dentro de la producción musical, ha estado sometida a los designios heteronormativos. Para la investigación de este problema se levantó un marco teórico basado en los aspectos de la musicología feminista, se delimitó el concepto de producción musical y se diseñó una investigación cualitativa con la finalidad de conocer las principales experiencias y circunstancias que las mujeres vivieron a nivel profesional. Como criterios de análisis musical proponemos acercarnos al fonograma desde la voz y el cuerpo en la elaboración de portadas de discos o anuncios en revistas, así como aspectos que atañen directamente a la música grabada, como el texto de las canciones, tesituras de las cantantes y elementos del sonido como el timbre, donde las intérpretes juegan un rol fundamental. De igual manera, se ha destacado la presencia de Julio Jaramillo en el ámbito profesional de las cantantes, quien ha jugado un papel decisivo en el circuito de la música popular del Ecuador, generado estereotipos, legitimando repertorios e incluso creando imaginarios que han atravesado generaciones². Esto nos ha permitido conectar los aspectos de la producción musical y el androcentrismo, y la relación entre género, práctica musical y las

¹ Julio Jaramillo Laurido (1935-1978) fue un cantante guayaquileño que tuvo un rotundo éxito a nivel comercial. Dependiendo de las fuentes se estima que grabó entre cuatro y cinco mil temas. El tratamiento historiográfico de Jaramillo persiste en su figura de hombre bohemio con amplio alcance en América Latina.

² Durante la elaboración del presente artículo nos hemos encontrado con un grupo de jóvenes que hacen música electrónica basada en temas de Julio Jaramillo. Ejemplo de ello es el EP *Julio is in the House* (2019), del productor Camilo Palma.

estrategias que ayudaron a la construcción de un discurso androcéntrico y heteronormado (McClary 1991).

Para ello se seleccionó, como informantes, a tres personalidades en el ámbito musical de Guayaquil: Fresia Saavedra (1933), Silvana Ibarra (1959) y Pamela Cortés (1981); tres mujeres cuyas trayectorias poseen características en común dentro de la música popular en el ámbito de la interpretación y la práctica profesional en el estudio de grabación. Subrayamos la diferencia generacional, factor esencial que nos permitió esbozar una historia de la práctica de la mujer en la música popular guayaquileña entre los siglos XX y XXI, delimitadas bajo el discurso feminista. Efectivamente, las mujeres han realizado un aporte importante en la divulgación de un repertorio y de un estilo particular, pero también se han visto restringidas por las circunstancias que les ha tocado vivir. Mujer, cultura de masas y relaciones de poder están organizados a partir de un modelo de producción de los bienes culturales (Mattelart 2011:7).

Mujer y producción musical

La producción musical surge junto a los procesos industriales de grabación, los cuales pasaron por distintos estadios desde los primeros años del siglo XX, cuando era una mezcla entre actividad técnica y ejecutiva, hasta la especialización en el manejo de tecnología para la elaboración de un fonograma (Juan de Dios Cuartas 2016; Hepworth-Sawyer y Golding 2010). En torno a este proceso, la musicología feminista ha sacado a la luz valiosa información, particularmente en lo que se refiere a la actuación de la mujer en la música (Hilmes 2010; Lewin 2006). Sin embargo, estas investigaciones han descuidado las relaciones entre mujer y producción musical, donde esta ha sido utilizada para la conformación de un producto. Sobre el liderazgo de la mujer en el ámbito específico de la producción, apenas hemos encontrado el estudio – que ha incentivado esta investigación – de Farrugia y Swiss (2008), en el que se estudia y expone el papel que esta ha ejercido dentro del campo de la música electrónica.

La educación musical para la mujer promovía un estereotipo que favorecía al hombre a través de procesos selectivos discriminatorios. Las variantes del discurso de género presentes en la historia de la música, se concentran en la mujer-compositora, la mujer-intérprete y, según nosotras, en la mujer y la música popular (Citron 1994)³. Al inicio de la era del fonograma, la participación de la mujer se limitó al rol de cantante o instrumentista solista⁴. Con la expansión del disco, la mujer interpretó un vasto repertorio que iba desde la canción de cuna, la música romántica para violín, voz o piano, hasta las canciones populares de amor. Desde el discurso heteronormado, los productores musicales transformaron a la mujer en un elemento que podía ser reelaborado y dirigido a un segmento del mercado⁵.

En las primeras décadas del disco la imagen de las cantantes era secundaria. Con la sofisticación de los medios impresos se crea el vínculo entre cuerpo y voz, y los productores musicales comenzaron a buscar cantantes femeninas que poseyesen ambos

³ Si bien Citron centra sus esfuerzos en la mujer compositora, este también se puede extrapolar a otras facetas de la mujer en la historia de la música.

⁴ Como efectivamente sucedió en la crisis de la industria de 1947 – y con el fin de protegerse de cualquier posible demanda (Cfr. Kenney 1999) – las compañías discográficas durante sus primeros años no ponían información sobre los músicos acompañantes.

⁵ Hay aportes significativos que ofrecen un punto de vista dentro de la música académica (Bower 1989; Wood 1980; Ramos 2010; Becker 2011), hasta incluir la participación de la mujer en la música popular en los últimos años (González 2010 y 2006; Mamami 2017; Becker 2010).

atributos. No por nada este fenómeno se da en plena transición del cine mudo al cine sonoro y durante la efervescencia de la tecnología en la grabación.

Los productores sometieron a la mujer a los condicionamientos propios de la visión androcéntrica, y a la repetición de los estereotipos que conformarían el bien cultural a ser consumido por el público. La mujer ocupó en las producciones discográficas un rol vital para su comercialización. El sujeto femenino había sido construido desde una férrea supervisión patriarcal y la elaboración de discos en los que la mujer era protagonista no escapó a este estereotipo. Inevitablemente la representación de la mujer exigía una carga anímica y sensorial que permitiera su manipulación como objeto de deseo, sexualidad, control y transgresión en función del mercado. De este modo, la concepción estética de la música comienza a ser orientada, en el ámbito de lo popular, por un juego en el cual los “cronistas de la historia” ya poseían el control absoluto (González Calderón 2014: 39).

El lugar de lo femenino en el campo artístico ha recibido diversas lecturas que han cambiado con el paso del tiempo. En lo que se refiere a la producción musical esta visión también se transforma si la vemos desde la perspectiva del consumidor. Por ejemplo, el adolescente de hoy que consume la música y la imagen de una cantante de los años setenta, lo hace con una visión totalmente distinta a la del adolescente que lo hizo en el momento de su aparición. Asimismo, si nos aproximamos al objeto-producto en sí, nos encontramos con que hubo una serie de particularidades en las que los códigos de conducta (a nivel de escena y de praxis interpretativa) fueron diseñados con escrúpulo con el fin de regular la generación del producto final orientado a satisfacer el mercado.

La visión del productor y la voz de la mujer

En los años treinta se relacionan el fonograma y la mujer-objeto de tal manera que los productores logran llegar a una fórmula fija para la circulación exitosa del bien cultural. El productor musical es quien está a cargo de este proceso y, junto a un equipo de trabajo, vela por la correcta elaboración de los cánones de belleza a nivel musical, y controla y supervisa la feliz realización del aspecto material del fonograma. El productor conoce las fantasías y anhelos de los receptores de sus canciones, y entiende bien el contexto social y cultural al cual va dirigido su producto. Esto explica que la elaboración del fonograma surja de la representación del sujeto femenino y su relación con las prácticas circunscritas al ámbito de la industria cultural, sector que reconoce los escenarios y espacios de circulación en donde la voz e imagen de la mujer son reelaboradas y reconstruidas (Pérez Valero, 2018).

Guayaquil, particularmente, posee una importante memoria sonora de los innumerables registros que se fomentaron en las transmisiones de radio. Antes de la creación de sellos discográficos independientes⁶, la grabación era precedida por intensos ensayos y la adaptación de los arregladores, el director musical e incluso el productor. Fue a través de la grabación radial que se estableció el vínculo entre productor discográfico y voz femenina. En el caso de la música popular ecuatoriana, el primer éxito radial fue el tema “Guayaquil de mis amores”, de Lauro Dávila, grabado por el Dúo Ecuador en los estudios de Columbia Records, en 1930. La grabación fue un hito de ventas sin precedentes, y también lo fue su recepción dentro y fuera del país (Wong Cruz 2013). Al respecto González afirma: “La historia de la mediación tecnológica del sonido

⁶ Por sellos independientes entendemos aquellas empresas que no estaban vinculadas directamente con las grandes corporaciones discográficas de la época, como lo eran la RCA Victor y Columbia (Cfr. Negus 2005: 10-15).

es también la historia de la modificación de los hábitos de práctica, producción y audición musical ocurridas a lo largo del siglo XX” (González 2000: 37-38).

Desde entonces no fue extraño que la mujer realizara presentaciones en la radio e incluso producciones discográficas, si tenían suerte. Asimismo, las emisoras ecuatorianas catapultaron la carrera de mujeres interpretando música popular. Carlota Jaramillo (1904-1987), por ejemplo, cantante que tenía un particular estilo lírico, comenzó su vida profesional realizando grabaciones en la radio que se luego convirtieron en referencia nacional. Las hermanas Mendoza Sangurima inician su carrera en el programa *Cantares Ecuatorianos* de Radio América en Guayaquil a mediados de los años treinta. Posteriormente, el dúo de las hermanas Mendoza Suasti, conformado por Laura y Mercedes, ganaron un concurso que organizó Radio Quito en 1940 y en el cual participaron más de cien aficionados. El éxito obtenido en las emisiones radiales medía la posible recepción del intérprete en el país y su posible impacto en el resto del continente.

Paradójicamente, las mujeres que realizaron el periplo de la radio al disco se encontraron con un mundo distinto dentro del estudio de grabación. Cantar en vivo en la radio era similar a grabar, pero en este último se vivía la elaboración del fonograma. Es decir: revisión de tesituras, tonalidades, arreglos y adaptación de los temas en función de la visión del productor. En este sentido, las mujeres se relacionaron con el sonido grabado, primero como cantantes, algunas como ejecutantes de instrumentos, luego, a través de la composición de letras de canciones y música y, posteriormente, tomando decisiones sobre el producto final. Fue un recorrido de casi ochenta años en los que tecnología de la grabación, derechos de la mujer y producción musical se fueron cruzaron a lo largo del camino.

Una de las artista que hizo este recorrido fue Fresia Saavedra (1933), quien repitió la historia de las hermanas Mendoza Suasti y Mendoza Sangurima, través del éxito en un programa radial. La educación musical de Saavedra comenzó en el hogar y luego perfeccionó sus conocimientos de música en el Conservatorio Antonio Neumane de la ciudad de Guayaquil. Tres hombres marcan su carrera: el productor de Radio Cóndor, su padre, y posteriormente su marido. Por su parte, Silvana Ibarra (1959) nació cuando las grandes corporaciones discográficas habían definido la duración, formato y material del disco. Al igual que las otras mujeres, Ibarra gana un concurso en Radio Cristal desde donde se impulsa su carrera a través del sello discográfico Orión. A diferencia de Saavedra, Ibarra realizó estudios particulares de canto en los cuales puso énfasis en su formación de técnica vocal, expresión corporal y actuación, lo que la llevó a la televisión donde consolidó su imagen a nivel nacional e internacional⁷.

Mujeres y producción musical en Guayaquil

La voz de la mujer sufre los condicionamientos estéticos propios de la tecnología y del mercado. Salvo los casos antes nombrados, desde la segunda mitad del siglo XX es práctica ordinaria que la mujer interprete un amplio espectro del repertorio popular. Por un lado, algunas comenzaron – como fue el caso de Saavedra – con repertorio tradicional de pasillos y albazos. Otras interpretaron baladas e incluso rancheras debido a las decisiones que tomó el productor musical en un determinado momento de sus carreras. En todos estos casos, se evidencia la vinculación entre artista y público, y productor y mercado. Además, en la segunda mitad del siglo XX, asistimos a la vinculación de la artista ecuatoriana con el mercado internacional, donde representantes como Fresia

⁷ Ibarra llegó a interpretar el papel de Lorena Bobitt en el unitario de Ecuavisa: *De la vida real* (1991).

Saavedra, Silvana Ibarra o Pamela Cortés interpretaron repertorio folklórico mientras realizaban giras durante las que se presentaban las colonias ecuatorianas en el extranjero (Campos 2019: 42-43)⁸.

Las cantantes de música popular en Guayaquil trabajaron para distintos sellos discográficos que estaban en la ciudad, tales como Cóndor, Ónix y Orión. Otras grabaron en el extranjero para los sellos Panart (Cuba) y Sonoradio (Estados Unidos). Fediscos e Ifesa eran los sellos de mayor peso en la producción musical de nuevos artistas entre 1960 y 1990. A finales de los años ochenta y principio de los noventa se instalaron en la ciudad las sucursales de las compañías SONY y Warner Music, que a raíz de la crisis bancaria y la posterior dolarización de la moneda ecuatoriana, abandonaron el país a principios del 2000. Los sellos discográficos en Ecuador han padecido las vicisitudes de la economía de la nación. El panorama fue desalentador especialmente entre los años de 1990 y 2005, en el que el país vivió una fuerte crisis económica que influyó en la desaparición de los sellos discográficos, perdiéndose esta industria. A raíz de los cambios tecnológicos, desde 2006 ha crecido la producción musical independiente, lo que ha involucrado el uso de nuevas plataformas tecnológicas para la difusión de la música popular, pero que tienen alcance local y, en algunos casos, costos elevados. Esto último ha impulsado la tendencia a que artistas realicen la preproducción del disco en Ecuador y luego la grabación y postproducción en ciudades de Estados Unidos, como Los Ángeles y Miami.

Cuando revisamos la relación entre las cantantes y los sellos discográficos nos encontramos con el caso de Fresia Saavedra. Ella efectivamente grabó para diversas compañías, sin embargo, los ingresos por concepto de venta de discos no formaron parte de sus contratos; y la industria limitó los derechos de la artista sobre el fonograma. Esto hizo que la cantante dedicara tiempo a las presentaciones en vivo y por televisión, hasta retirarse y comenzar a ejercer como docente. Por su parte, Silvana Ibarra dio inicio a su carrera cuando la industria discográfica era estable, pero vivió los sinsabores de la crisis económica de los años noventa, y se dejó seducir por la televisión ecuatoriana, donde ejerció como actriz. Pamela Cortés también es una exponente de los nuevos tiempos y forma parte de esta generación en que el factor tecnológico es esencial para la elaboración del producto musical; por ello ha realizado grabaciones en estudios fuera del Ecuador.

Las tres cantantes son de distintas generaciones pero tienen en común el hecho de haber iniciado sus carreras a muy temprana edad. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿juventud y belleza son factores imprescindibles para que la mujer se profesionalice en el ámbito de la música popular? En los tres casos, además, aparece la figura del manager dentro del grupo familiar. En el caso de Saavedra fue su hija la que ejerció esa función mientras que en el caso de Ibarra y Cortés el padre es fundamental. En otras palabras, en la relación entre los gerentes de los sellos discográficos y los artistas guayaquileños existe comúnmente un intermediario que es familiar de la cantante, lo cual deja demostrar que la carrera y trayectoria de las artistas es manejada sin la figura de un intermediario profesional⁹.

⁸ Ecuador tiene una larga e intensa historia de país migrante debido a las constantes crisis económicas que padeció a lo largo del siglo XX y, de manera especial, a la crisis bancaria que vivió entre 1999 y 2000. Las principales colonias de ecuatorianos se encuentran en Estados Unidos, España e Italia. Al respecto y con foco en la mujer, véanse los trabajos de Herrera, Carrillo y Torres (2005); Prieto (2005).

⁹ Esto parece ser una constante especialmente entre los años cuarenta y sesenta, época en la que la carrera de cantantes y bailarinas era manejada por sus esposos, hermanos y posteriormente sus hijos. (Cfr. Pérez Valero 2017: 48-50).

Bajo la sombra de un ruiseñor

El desarrollo de la investigación hizo necesario comenzar una indagación sobre la influencia del androcentrismo en el desarrollo profesional de la mujer, dentro de la producción musical guayaquileña. Lo principal fue comprender a productores radiales, discográficos, músicos y manejadores como los principales impulsores de la trayectoria artística de estas mujeres, lo que nos llevó a la figura de Julio Jaramillo. La influencia de este hombre sobre la vida de la mujer que se dedica al repertorio de música popular en Guayaquil, ha sido constante, independientemente del género que desarrolle e incluso de la época que le ha tocado vivir.

Julio Alfredo Jaramillo Laurido (1935-1978) ha sido el cantante de música popular con mayor proyección internacional de Ecuador. Poseedor de una inconfundible voz y una amplia carrera discográfica de casi cinco mil canciones grabadas, su vida, hecha de éxitos, fracasos y dramas, fue digna de un *rock star*. A pesar de haber muerto hace ya más de cuatro décadas, Jaramillo sigue estando presente en la radio y en la televisión nacional. Además, de manera inmediata a su desaparición física comenzó a surgir material fílmico en torno a su figura, reforzando su lugar dentro de la memoria colectiva. Estamos pensando en la película de Gurrola (1980) y, durante los últimos años, en las producciones de Muñoz (2017) y Carmigniani (2018), ambas con un éxito de taquilla notable, considerando que son producciones nacionales¹⁰.

Quien le abrió las puertas a Julio Jaramillo fue Saavedra, pues este hacía de telonero en sus conciertos, factor que ha sido obviado por la historiografía. Por su lado, tanto Ibarra como Cortés han interpretado, en distintos momentos de su carrera, canciones que grabó “El ruiseñor de América”. El peso de este cantante guayaquileño es colosal en el contexto de la música popular de la ciudad y un estudio sobre el mismo excede los límites del presente artículo. Sin embargo, es evidente que, la cantidad de repertorio grabado, la presencia constante – incluso actualmente – de su figura en los distintos medios de comunicación e incluso en las plataformas digitales, hacen que sea, incluso competencia de los nuevos intérpretes – vivos – que tratan de hacer carrera. La mujer que se dedica al repertorio popular no lo tiene fácil. Iniciar una carrera como cantautora es difícil si antes no se ha consolidado con un repertorio conocido¹¹ y, en el caso de Guayaquil, es esencial que ese repertorio corresponda al que fue interpretado por Julio Jaramillo. El cantante se convirtió en un tótem de la música popular ecuatoriana y las mujeres artistas han tenido que acudir a su nombre y su repertorio en distintos momentos de su carrera.

El peso de Jaramillo se ha reforzado con el estereotipo clásico del macho vernáculo latinoamericano¹² y, aunque no fue explotado como objeto de deseo, por lo menos no a nivel de imagen, queda claro que fue una referencia en términos de virilidad. Ahora bien, más allá de su indudable porte y figura, y del gran impacto que tuvo sobre las mujeres de la época, Jaramillo trasciende también a través del fonograma, de sus rasgos melódicos y del texto de sus canciones. Como si fuera poco, el Museo de Música Popular de la ciudad lleva su nombre. En otras palabras, hacer referencias a Jaramillo es esencial para

¹⁰ La producción de Carmigniani tiene a su vez un antecedente: la serie de televisión del mismo nombre transmitida a nivel nacional en 1997.

¹¹ Si bien puede parecer una aseveración tajante, lo cierto es que es una práctica común de la industria musical que los intérpretes comiencen haciendo producciones de repertorio ya conocido como pasó en su momento con figuras emblemáticas de la música popular como The Beatles y Led Zeppelin, por nombrar algunos.

¹² A nivel popular se comenta con orgullo que tuvo un sinnúmero de parejas mujeres y que además tuvo muchos hijos fuera del matrimonio.

comprender la trayectoria de cualquier artista, hombre o mujer, que desee realizar una carrera profesional en el ámbito de la música popular.

En 1980 el sello discográfico Ifesa sacó al mercado *La época de oro de Fresia Saavedra*, una producción con composiciones populares de porros y guarachas, pero por razones que la misma Saavedra desconoce (Campos 2019: 60-61) los productores decidieron que la portada del disco debía ser una chica joven, delgada y con poco atuendo (Figura 1). Es decir, el fenómeno se construye de manera opuesta a cómo sucedió con Jaramillo. Los directivos apostaron por asociar la voz tradicional de Saavedra con un cuerpo joven que parece tener más ganas de ir a la playa que de cantar. Si revisamos la trayectoria de Saavedra en internet y fuentes hemerográficas, nos encontraremos con que es una persona de vestir sencillo, elegante y conservador. La cosificación de su fonograma a través de una estrategia de cambio de imagen obedeció a la necesidad de erotizar su voz con un elemento corpóreo que no posee más¹³.



Figura 1: Carátula del LP *La época de oro de Fresia Saavedra* (1980). Guayaquil: IFESA <http://sandritocubanito.blogspot.com/2011/12/la-epoca-de-oro-fresia-saavedra.html> [acceso: 1/2019]

Saavedra es cosificada contra su voluntad. Al no tener el control absoluto del proceso de producción fue inevitable que la gerencia tomase decisiones con la finalidad de vender el fonograma a toda costa. Pero, ¿qué sucede cuándo es la mujer quien se vale de sus atributos para insertarse en el mercado de la canción? El caso de Silvana Ibarra, en este sentido, fue particular: a finales de la década de los ochenta y principio de los noventa fue considerada la mujer ‘más codiciada’ del Ecuador (Figura 2). Sin embargo, más allá de la cosificación a la que ella misma se ha prestado, su trayectoria musical se ha consolidado dentro y fuera de Ecuador con presentaciones en Estados Unidos, España, Suiza e Italia (Campos 2019: 57-58), interpretando una amplia gama de géneros de música popular que incluyen el pasillo, el merengue, el bolero y la balada.

¹³ Este fenómeno es característico de los productores de música popular. Compárese por ejemplo uno de los primeros videos de Taylor Swift del tema “Tim McGraw” (2006) con el del video “Look What You Made Me Do” (2017). En el primero encontramos la representación de la inocencia y en el segundo cualquier expresión sensual del cuerpo es permitida.



Figura 2: Portada revista *Vistazo* 561, 10/ 1/1991 (Fondo de Silvana Ibarra).

Al revisar el caso de una cantante guayaquileña más joven nos encontramos con Pamela Cortés, quien ha explotado lo sensual solo de manera comedida, como se puede ver en las fotos de aire conservador que aparecen en internet.. Cortés ha presentado una trayectoria profesional similar a la de las mujeres antes mencionadas: comenzó en programas de televisión y durante muchos años ha tenido a su padre como *manager*. En 2006 se trasladó a México donde grabó en los Estudios Televisa. Pero la artista en este caso no se ha limitado a la interpretación musical, dedicándose también a la gerencia. En Estados Unidos estudió *Music Business* y actualmente gestiona un sello independiente en Ecuador (Campos 2019: 95-96).

Fonograma erótico

El estereotipo de la mujer fuerte, el arquetipo de Doña Bárbara que en distintos momentos ha sido explotado en el ámbito cinematográfico, no ha tenido cabida en la industria musical hispanoamericana del siglo XX. Los productores han optado por promocionar la sensualidad femenina, pero cuando el físico de la mujer no encaja en el canon, se parte de la voz para construir un imaginario. La mejor recepción proviene de cuando se pueden relacionar voz y cuerpo, pues esto favorece la puesta en circulación del fonograma en el mercado.

En distintos momentos, los productores musicales han sacado provecho comercial de las relaciones entre el erotismo de la voz y la imagen de la artista. Con Saavedra hubo un proceso de enmascaramiento a través de la portada del disco *La época de oro de Fresia Saavedra*. Silvana Ibarra se ha valido de su sensualidad física como una manera de llegar a la audiencia¹⁴. Asimismo, Ibarra es una de las cantantes que mejor ha explotado la imagen de mujer sola, despechada, fracasada en el amor, víctima de soledad o celópata,

¹⁴ Aún hoy en día, Silvana Ibarra es considerada “la mujer más deseada” del Ecuador.

como lo expresa en la canción “Me eres infiel” (1989) del compositor Luis Aguilé con arreglos de Richard Antón: “Me eres infiel con el agua / que baña tu cuerpo porque te acaricia. / Me eres infiel con el viento / que besa tu cara cuando vas de prisa”. La trayectoria de Ibarra está llena de canciones con estas características, donde la relación de sumisión de la mujer con respecto al hombre es un tema recurrente.

¿Son la canción romántica, la balada y el bolero géneros a través de los cuales se transmiten códigos androcéntricos? Pamela Cortés, en su tema “Cristales rotos” (2009), ha tomado la decisión de apartar el tormentoso amor de su vida: “No te puedo olvidar. / No te volveré a escuchar. / No te volveré amar. / No me volveré a callar”. ¿Cuánto tiempo estuvo la intérprete callada en medio de tanto dolor? La letra que interpreta Cortés refuerza lo sustentado por González Calderón, quien afirma que “el género masculino aprendió que el ser hombre significa en término de discurso patriarcal –poder, valentía, dominación de la mujer– y el género femenino descubrió que el camino de la abnegación, el amor incondicional y el sufrimiento eran el sinónimo de la mujer” (2014: 57).

Un elemento común en la explotación de las cualidades vocales de la mujer es el uso del registro medio-grave. El timbre de la voz es un atributo personal que, dentro del ámbito del fonograma, se convierte en la huella indeleble y personal de cada cantante, pues sus expresiones, connotaciones raciales y culturales permiten elaborar los rasgos del intérprete que se quieren ofrecer a la audiencia (Eidsheim 2012: 8-9). Hay una relación estrecha entre el registro vocal y la imagen de sensualidad. Los compositores y arreglistas de Cortés e Ibarra reservaron el registro medio y agudo para los coros, espacio del clímax musical. Caso completamente distinto sucede con el repertorio que interpretó Saavedra. Pletórico de porros, pasillos y guarachas, Fresia Saavedra hace gala de un registro medio y agudo a lo largo de los distintos temas. Por su carácter folklórico, el texto y la línea melódica de las canciones se mantienen en el mismo registro, independientemente de su connotación. Es en este sentido que los géneros de la música popular condicionan la elaboración erótica del fonograma. Ibarra hace uso de estos recursos desenvolviéndose entre la balada y el bolero, mientras que Cortés lo hace en el ámbito del pop y del rock.

La construcción de la mujer como estereotipo de lo erótico a nivel musical pasa por una serie de estadios que serán la base para la representación de lo femenino como producto erotizado a nivel mercantil. Podemos identificar, en primer lugar, el repertorio, el cual conlleva tres elementos claves: a) el texto, vehículo indispensable para transmitir el mensaje de sumisión, rencor, ira o pecado; b) la línea melódica, cuya tesitura hacia el registro grave ha sido considerada el topo de la sensualidad de la mujer y c) el timbre: una voz de textura ronca, pastosa. Estas tres cualidades las apreciamos con énfasis en las voces de Ibarra y Cortés. En el caso de Saavedra, por el repertorio abordado, el énfasis recae en la primera de estas categorías.

La femineidad se presenta en toda su expresión en la medida en que la intérprete de música popular juegue de manera efectiva con todos estos elementos. El constructo de la mujer en la música popular guayaquileña se expresa en medio de las circunstancias históricas y estilísticas donde desarrolla su carrera. La sensualidad en la interpretación de música popular en el caso de las intérpretes ecuatorianas estudiadas en el presente trabajo se desarrolló en dos períodos muy distintos. El primero lo identificamos en la época de auge y bonanza de la industria discográfica en Guayaquil y, el segundo corresponde al fenómeno de los últimos años, en el que las cantantes se han desenvuelto en medio de estudios pequeños y sellos discográficos independientes. En todas las cantantes el espacio de proyección se concentró en el ámbito urbano a través del disco, la radio y la televisión. Precisamente, a través de estos soportes nos encontramos con la imagen de la mujer

mediatizada como mercancía-fetiché, que depende de las decisiones que se toman a nivel de producción musical para explotar, en mayor o menor medida, esta cualidad.

Conclusiones

La trayectoria de la mujer en la música popular guayaquileña fue resultado de la radio. Más tarde las cantantes tuvieron la oportunidad de consolidar una carrera a través del disco. Independientemente del género al que se dedicaron, el pasillo forma parte de su repertorio. Además, ha sido inevitable la presencia masculina a lo largo de la carrera de la mujer, a través del manejo de su trabajo artístico, de la composición de sus canciones o de la producción musical. Asimismo, la presencia de Julio Jaramillo ha marcado de forma permanente las carreras de las mujeres estudiadas.

La relación entre sonido e imagen ha pasado por distintos estadios: desde el desarrollo tecnológico a otros que realzan la importancia del cuerpo. El cantante de música popular difiere del cantante tradicional de ópera. Mientras que en este último es fundamental la relación de las capacidades físicas y vocales para interpretar un repertorio, el cantante de música popular se encuentra hoy en día en una disyuntiva. Desde la consolidación de la relación imagen (portada) y sonido (fonograma), la mujer ha sido objeto de cosificación, sea por las directrices de los sellos discográficos (como en el caso de Saavedra), o por las decisiones tomadas por ellas mismas de aprovechar sus atributos para exponerlos al mercado, como son los casos de Silvana Ibarra y Pamela Cortés.

En este sentido hemos identificado tres categorías donde el fonograma es elaborado en beneficio de una erotización. Estas son: texto, tesitura y timbre, aspectos que nos incentivan a vislumbrar una línea de investigación complementaria, que permita enlazar estos factores a otros aspectos técnicos de la producción musical como la microfónica, la mezcla y la modificación de la voz a través de procesamientos en estudio y en postproducción.

La erotización de la mujer en el fonograma es resultado de las dinámicas que la industria cultural impone sobre la producción musical, lo que la convierte en parte del entramado del discurso patriarcal. Esto incluye no solo el control sobre el cuerpo de la mujer en tanto fetiché y deseo; ahora se suma la voz. La mujer como objeto es poseída en toda su dimensión, desmembrada en todos sus aspectos. Es la cosificación de todo lo que está disponible. En el mercado del entretenimiento, los cánones de belleza se impondrán en la relación cuerpo y fonograma. Si la mujer en el mundo del espectáculo es sometida a las alteraciones cosméticas del cuerpo, en el ámbito musical no escapa a esta regla. El sonido de la voz de la mujer puede ser educado, alterado y modificado. Así como el cirujano plástico altera senos y nariz, el productor musical en el proceso de grabación y postproducción toma una serie de decisiones que modifican ‘cosméticamente’ la voz: uso de efectos como *chorus* o *reverb* e incluso modificación de la tonalidad y estructura de la canción con la finalidad de hacerla accesible, comercial y deseable.

Bibliografía

- Becker, Guadalupe. 2011. “Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder”, en *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 15, www.sibetrans.com/trans/published-issues [acceso 3/2019].
- Becker, Guadalupe. 2010. “Rockeras en Chile: negación de la reivindicación”, en *Revista Musical Chilena*, 64/213: 103-115.
- Bowers, Jane M. 1989. “Feminist Scholarship and the Field of Musicology”, en *College Music Symposium*, 29: 81-92.

- Campos, Samaela. 2019. "Tres casos de estudio de mujeres en la música popular ecuatoriana en Guayaquil", tesis Licenciatura en Producción Musical y Sonora. Universidad de las Artes.
- Citron, Marcia J. 1994. *Gender and the Musical Canon*. Universidad de Oxford.
- Eidsheim, Nina. 2012. "Voice as Action: Towards a Model for Analyzing the Dynamic Construction of Racialized Voice", en *Current Musicology*, 93/1: 8-32.
- Farrugia, Rebekah y Thom Swiss. 2008. "Producing Producers: Women and Electronic/Dance Music", en *Current Musicology*, 86: 79-99.
- González Calderón, Diana Elisa. 2014. "El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine mexicano, presencias en la vida y obra de Matilde Landeta", tesis Doctorado en Comunicación. Universidad Autónoma de Barcelona.
- González, Juan Pablo. 2000. "El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa", en *Revista Musical Chilena*, 54/194: 26-40.
- González, Juan Pablo. 2006. "Migración amorosa y musical en 'Run Run se fue pa'l norte de Violeta Parra'", en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Universidad Nacional de Colombia, 11: 137-183.
- González, Juan Pablo. 2010. "La mujer sube a la escena: Estrellas de la canción popular en el Chile del Sesquicentenario", en *Neuma*, 3: 10-33.
- Hepworth-Sawyer, Russ y Craig Golding. 2010. *What is music production*. Oxford: Focal.
- Herrera, Gioconda; María Cristina Carrillo y Alicia Torres (Eds.). 2005. *La migración ecuatoriana. Transnacionalismo, redes e identidades*. Quito: Flacso.
- Hilmes, Oliver. 2010. *Cosima Wagner. The Lady of Bayreuth*. Universidad de Yale.
- Juan de Dios, Marco Antonio. 2016. "La figura del productor musical en España. Propuestas metodológicas para un análisis musicológico". Doctorado en Musicología, Universidad de Oviedo.
- Kenney, William Howland. 1999. *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory*. Universidad de Oxford.
- Kress, Gunther y Theo Van Leeuwen. 2001. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres: Arnold.
- Lewin, David. 2006. *Studies in Music with Text*. Universidad de Oxford.
- Mattelart, Michelle. 1982. *La mujer y las industrias culturales*. París: Unesco.
- Mamani, Ariel. 2017. "Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP *Mujeres Argentinas* (1969)", en *Revista Argentina de Musicología*, 18: 143-166.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: Universidad de Minnesota.
- Negus, Keith. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Madrid: Paidós.
- Pérez Valero, Luis. 2017. "La figura de la mujer en la música tropical entre los años 40 y 60: siete casos de estudio", *Musicaenclave*, 11/3, <http://www.musicaenclave.com> [acceso 12/2019].
- Pérez Valero, Luis. 2018. *El discurso tropical. Producción musical e industria cultural*. Guayaquil: UArtes.
- Prieto, Mercedes. (Ed.). 2005. *Mujeres ecuatorianas. Entre las crisis y las oportunidades. 1990-2004*. Quito: Flacso.
- Ramos, Pilar. 2010. "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música", en *Revista Musical Chilena*, 54/213: 7-25.
- Wood, Elizabeth. 1980. "Women in Music", en *Signs*, 6/2: 283-297.

Wong Cruz, Ketty. 2013. *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Discografía

Fresia Saavedra. 1980. *La época de oro de Fresia Saavedra*. Guayaquil: IFESA. LP.

Silvana. 1989. *Me eres infiel / Hoy lo vi*. Guayaquil: Fediscos. 45 RPM.

Pamela Cortés. 2009. *Cristales rotos*. México: Televisa. CD.

Camilo Palma. 2019. *Julio is in the House*. Guayaquil: Lagartera. EP.

Audiovisuales

Carmigniani, César. 1997. *J.J. El ruiseñor de América*. Ecuador: Teleamazonas, serie TV. 120 minutos.

Carmigniani, César. 2018. *J.J. El ruiseñor de América*. Ecuador: Teleamazonas, documental TV. 135 min.

Ecuavisa. 1991. *De la vida real*. Ecuador, unitario. 45 minutos.

Gurrola, Alfredo. 1980. *Nuestro juramento*. México: Producciones García, película. 100 minutos.

Muñoz, Rodolfo. 2017. *Si yo muero primero*. Película. 107 minutos.

Swift, Taylor. 2017. "Look What You Made Me Do". Video digital. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3tmd-ClpJxA> [acceso 7/2019]

Swift, Taylor. 2016. "Tim McGraw". Video digital. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GkD20ajVxnY> [acceso 7/2019]