

Guadalupe Caro Cocotle*

Un acorde disonante: Juan Gabriel y la frontera sonora de lo gay

Resumen | En este trabajo se analiza la figura de Alberto Aguilera, Juan Gabriel, desde una perspectiva musicológica: Interesa en esta discusión proponer una serie de elementos analíticos que permitan entender cómo la vocalidad, la música y el performance de Juan Gabriel coadyuvaron a construir o reafirmar la ambigüedad sexual del cantautor. Para ello se propone utilizar el concepto de *musicosexualidad*. Este trabajo resulta relevante para los estudios actuales de la sexualidad desde la perspectiva de la cultura popular contemporánea.

A dissonant chord: Juan Gabriel and the sound border of gay

Abstract | In this work the figure of Alberto Aguilera, Juan Gabriel, is analyzed from a musicological perspective. This article proposes a series of analytical elements that allow us to understand how the vocality, the music, and the performance of Juan Gabriel contributed to build or to reaffirm the sexual ambiguity of the singer. For this aim, concept of *musicosexuality* is applied. This work is relevant for current studies of sexuality because it deals with the perspective of contemporary popular culture.

Palabras clave | vocalidad, musicosexualidad, Juan Gabriel, identidad, performance

Key Words | vocality, musicosexuality, Juan Gabriel, identity, performance

Introducción

Cadencia femenina y masculina. Una cadencia o final es llamado “masculina” si el último acorde de una frase o sección ocurre en el tiempo fuerte mientras que la “femenina” sucede cuando es pospuesta para resolver en el tiempo débil. El final masculino debe ser considerado como el normal, mientras el

Recibido: 2 de marzo de 2017. Aceptado: 17 de abril de 2017.

* Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México (ITESM, CEM). Musicóloga.

Correo electrónico: guadalupe.caro@itesm.mx

Caro Cocotle, Guadalupe «Un acorde disonante: Juan Gabriel y la frontera sonora de lo gay.»

Interdisciplina 5, núm. 11 (enero-abril 2017): 25-41.

doi: <http://dx.doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2017.11.61316>

femenino es preferido en los estilos más románticos.

Willi Apel (1970, 570)¹

Consonancia y disonancia: (...) generalmente los intervalos consonantes son considerados como primarios y estables, mientras aquellos disonantes son vistos como inestables y secundarios.

Don Michael Randel (2003, 209)

EN EL CASO de los estudios de música popular, y en particular en aquellos enfocados en manifestaciones musicales mexicanas o de carácter mexicano, poco se ha realizado desde los estudios de género y sexualidad y el vínculo con el aspecto musical. Esta perspectiva analítica sigue generando entre rechazo e incredulidad por parte de la comunidad musicológica mexicana. Sin embargo, a partir de un diálogo a nivel latinoamericano mucho más orientado hacia los estudios culturales donde la musicología se ha insertado de manera articulada se han empezado a abrir nuevos horizontes. Uno de los periodos menos estudiados y que más riqueza potencial ofrece dentro de la historia de la música popular mexicana son las décadas de los años setenta, ochenta y noventa del siglo xx. Se han hecho recuentos históricos de esta época, pero sin mirar casos particulares todavía vigentes que podrían dar un mayor conocimiento sobre las mismas dinámicas sociales de tales contextos socioculturales.

Alberto... el Divo de Juárez

A principios del año 2012, Juan Gabriel realizó una serie de presentaciones tanto en la Ciudad de México como al interior del país para celebrar sus cuarenta años de trayectoria artística. El 15 de febrero, con un Auditorio Nacional repleto, Juan Gabriel salió al escenario vestido de blanco (como era su costumbre) con un poco de color verde pistache en su vestimenta;² su cabello engomado peinado hacia atrás hacía resaltar su cara perfectamente maquillada, sus ojos intensos delineados a la perfección de la tradición cosmética del Kohl. A la entrada del auditorio a cada asistente se le regalaba el último CD del cantante como parte del festejo a presenciar. La audiencia es por demás diversa: gente de la tercera edad, jóvenes muy jóvenes, adultos contemporáneos, uno que otro niño, familias enteras, parejas de todos tipos, grupos de amigos y escuchas en

1 Traducción de la autora.

2 Tuve la oportunidad de asistir al concierto de festejo de 40 años de carrera de Juan Gabriel el día 15 de febrero del 2012 en el Auditorio Nacional de la Ciudad de México.

solitario. Las dos grandes pantallas colocadas a un costado del escenario comienzan a proyectar la imagen de un Juan Gabriel joven, de cuando iniciaba su carrera, suena la música y se proyecta una mini semblanza audiovisual del cantautor, la gente aplaude y grita emocionada. De repente, la luz se apaga y entre destellos de luz brillante, con su vestimenta blanca y verde, aparece él, el Divo de Juárez, Juan Gabriel: Alberto Aguilera. Comienza el festejo y cantamos a toda voz su primer gran éxito “No tengo dinero”.

Alberto Aguilera Valadez nació en Parácuaro, Michoacán el 7 de enero de 1950, pronto queda huérfano de padre y nunca ha negado su origen humilde, posteriormente la familia se trasladaría a Cd. Juárez, Chihuahua. Se sabe que pasó gran parte de su infancia y parte de su adolescencia como interno en una escuela de mejoramiento social para menores conocida como El Tribunal debido a que su madre no podía tenerlo con él dada la pobreza material de su existencia. A los 16 años hace su debut en el cabaret *Noa Noa* en Cd. Juárez interpretando temas como “Adoro”, “Yo te amo”, “Harlem español”, etc. Posteriormente decide probar fortuna en la Ciudad de México y estando ahí es acusado de robo, pasa año y medio en el penal de Lecumberri, sale libre por falta de pruebas y la cantante Queta Jiménez “La prieta linda” lo recomienda con su entonces compañera disquera RCA con quien lanza su primer disco. Su primer nombre artístico fue Adán Luna sin embargo lo cambiaría por Juan Gabriel el cual lo deriva de dos figuras masculinas esenciales en su vida: toma el Juan de Juan Contreras, *Juanito*, un ex músico de banda que había perdido el sentido del oído y a quien Juan Gabriel considera como su maestro de música y de vida, Juanito se convirtió en una figura paternal esencial mientras Alberto estuvo en El Tribunal; el Gabriel lo toma del nombre de su padre Gabriel Aguilera; como un apelativo cariñoso la gente lo llama Juanga (Olivares 2012, 8). Probablemente es el cantante hispano más cantado o interpretado a nivel mundial, sus canciones han sido traducidas al inglés, japonés, portugués, ruso e incluso turco.

En 1971 grabó su primer éxito “No tengo dinero”, que vendió 2 millones de discos; se grabó en japonés y portugués.³ Juan Gabriel adquirió total independencia sobre su obra, cosa extraordinaria dentro de la industria musical mexicana, ya que a partir de una batalla legal con su otrora disquera BMG pudo obtener y retener los derechos creativos y de explotación de sus canciones. Es hoy por hoy el máximo generador de ingresos por regalías en la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). Fue el primer intérprete de música popular en dar un concierto en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, en 1990, acompañado de la Orquesta Sinfónica Nacional. Sus colaboraciones con otros

3 Véase una versión en <http://www.youtube.com/watch?v=ajYYuFO0MyU> (Consultado: 23 de septiembre 2016).

intérpretes son conocidas siendo la más recordada la de Rocío Dúrcal con quien consiguió ventas por más de 30 millones de discos. Abundan en la radio los programas dedicados a su música como “La hora de Juan Gabriel” programa mítico de Radio Centro. La calle donde nació, otrora 5 de mayo, lleva ahora su nombre como parte de un homenaje que en 2003 realizó el gobierno de Parácuaro. Cuenta con más de 1500 canciones, algunas han sido interpretadas por más de 300 cantantes nacionales e internacionales. Realizó 5 películas entre 1974 y 1981 como *El Noa Noa*, *Mi vida*, *Del otro lado del puente*, *Nobleza ranchera* y *En esta primavera*. Paradójicamente en sus inicios laborales en la Ciudad de México trabajó como corista de los cantantes baladistas Angélica María, Estela Nuñez y Roberto Jordán quienes posteriormente cantarían sus temas. Tiene dos días dedicados en su honor el 17 de diciembre en las Vegas y el 5 de octubre en Los Ángeles. En el año 2007 su ex secretario Joaquín Muñoz lanza el libro-biografía *Juan Gabriel y yo* donde pone al descubierto la supuesta homosexualidad del intérprete (Muñoz 1985). En varias ocasiones se le preguntó sobre su homosexualidad a lo que de manera categórica contestaba “lo que se ve no se juzga” frase que dio pie a una interpretación vaga del asunto. Nunca se casó de manera legal y tuvo cuatro hijos con Laura Salas a quien siempre consideró como su mejor amiga, desde el 2007 era abuelo.

Además de su supuesta homosexualidad, entre sus escándalos se cuenta que el año 2000 fue noticia por sus problemas fiscales, pues se hablaba de la condonación de su millonaria deuda con el fisco a partir de su apoyo musical a la campaña del otrora candidato del PRI (Partido Revolucionario Institucional) a la presidencia Francisco Labastida.⁴ Nuevamente, por sus problemas con el fisco, fue arrestado en 2005, además de relacionar su nombre con el narco cuando se publicó que había amenizado una fiesta de los jefes del cártel de Cali (Otero 2007). La última especulación sobre la sexualidad del cantante se dio a principios del 2011 cuando se mencionó que se casaría con un joven cantante de 35 años, esta información se mantuvo en calidad de rumor (Flores 2011). Debido a todos sus méritos artísticos, Alberto fue y será conocido como el Divo de Juárez.

Juan Gabriel analizado

Desde la perspectiva académica, la figura de Juan Gabriel ha servido como objeto de estudio en diversas ocasiones. Entre otros trabajos, se pueden encontrar: la tesis de Stacey Sowards *Juan Gabriel and audience interpretations: Cultural impressions of effeminacy and sexuality* (1997); un texto de Rodrigo Laguarda

⁴ Juan Gabriel presentó por primera vez su nuevo tema político en el AcaFest del 2000. Véase <http://www.youtube.com/watch?v=EEBFXefF08U> (Consultado: 5 de junio 2016).

“Vamos al Noa Noa: de homosexualidad, secretos a voces y ambivalencias en la música de Juan Gabriel” (2002); el ya clásico trabajo de Gustavo Geirola “Juan Gabriel: cultura popular y sexo de los ángeles” (1993); un texto de Antonio Marquet “Un desafío llamado Juan Gabriel” (2005), y, finalmente, todo lo que Monsiváis escribió sobre el cantante (2007). En el caso del trabajo de Sowards, la figura de Juan Gabriel sirve para explorar su recepción en términos de su sexualidad ambigua entre sus seguidores en los Estados Unidos; Sowards utiliza en parte el trabajo de Geirola quien en su artículo analiza la letra de algunas canciones del cantautor utilizando marcos analíticos de la lírica medieval y española; Geirola trata de alguna manera —aunque no es su fin último— de dar un sentido a una narrativa de la identidad de manera autorreferencial en la letra de las canciones; Laguarda, en su texto, encuentra un vínculo entre la música de Juan Gabriel a nivel de la lírica con la configuración de lo gay en un entorno urbano; Marquet plantea algunos elementos para una discusión futura sobre la figura de Juan Gabriel como la autenticidad, la idolatría y la subversión, entre otros. Si bien estos trabajos resultan importantes en la discusión sobre el cantante, ninguno de ellos habla o trata directamente con los aspectos musicales o de performatividad musical del sonido en sí, es decir, de la música, del aspecto sonoro y cómo vincular a ello cuestiones como la identidad, la sexualidad, el deseo y la construcción de género.

En su texto, Rodrigo Laguarda plantea la conexión entre la lírica de las primeras canciones setenteras de Juan Gabriel con ciertos espacios vinculados con una nueva configuración de lo gay en México forjada a partir de ciertos elementos provenientes del extranjero en términos culturales. Lo que no se resuelve en esta discusión es cómo se genera parte de este vínculo. Una posible explicación puede venir de asociar el sonido de la música de Juan Gabriel con otros que durante la década de los setenta quedaron afianzados en la construcción de la identidad gay desde una perspectiva mucho más transnacional.

La música Disco impactó la década de los setenta de manera rápida a nivel de gusto, popularidad y ventas. Muchos cantantes solistas emergidos del llamado sonido Motown poco a poco comenzaron a surgir como figuras de la música Disco. El característico sonido Motown —tanto en los llamados Girly Groups como en los solistas— como el ritmo estable, el uso de ensamble de cuerdas, las modulaciones sencillas sin complicaciones y las voces añidadas de las cantantes femeninas, dio el salto hacia lo que se definiría como sonido de la música Disco. Barry White, Diana Ross (sin las Supremes), los Jackson Five, Stevie Wonder, por mencionar algunos, comenzaron a coquetear con este nuevo estilo haciendo el cambio de lo Motown a lo Disco.⁵ La música Disco contemporánea-

⁵ Los Girly Groups eran ensambles de voces femeninas como The Supremes y The Ronet-

mente conviviría con el Hard Rock, un incipiente Heavy Metal, el Glam Rock, el Folk Rock, el Art Rock entre otros.⁶ Los setenta serían, entre otras cosas, años de la música Disco en los cuales prevalecería la figura de la Diva Disco; no hubo una sola, puesto que aparecieron diversas cantantes que disputaron en su momento tan renombrado título: Donna Summers, Gloria Gaynor, la misma Diana Ross entre muchas otras. Cabe señalar que la música Disco ha sido ampliamente analizada en términos de su vínculo con la representación y el activismo gay de tal década y posteriores.⁷ El sonido de Juan Gabriel de estos años retoma mucho del sonido disco y de la vocalidad de la Diva. En su ampliamente conocida canción “Noa Noa” no sólo la letra nos habla del lugar de “ambiente donde todo es diferente”, “ambiente” vocablo asumido en su contexto sociohistórico como referente del entorno gay del bar (Russo 2009), la vocalidad de Juan Gabriel sugiere también este rasgo de festividad nocturna. El Noa Noa fue el primer establecimiento nocturno importante donde Juan Gabriel comenzó a cantar cuando vivió en Ciudad Juárez Chihuahua, el bar fue demolido en 2007 (Villalpando 2007).

La voz de Juan Gabriel es característica en términos de timbre y rango, la mayoría de sus canciones están escritas para ser cantadas en un registro agudo, desafiante en términos vocales para la voz masculina estándar que tiende a cubrir un registro medio y grave. La gestualidad es otra de sus características, la voz de Juanga en el “Noa Noa” tiene inflexiones asociadas con el goce y el gemido del placer, por supuesto esto no lo inventa Juan Gabriel, sino que es un rasgo característico de ciertas prácticas musicales afroamericanas, desde los Girly Groups por ejemplo, The Supremes en su éxito “Baby Love” donde la voz de Diana Ross se presenta muy aguda, hiperbolizada en el rango vocal, casi aniñada. Este efecto también es llevado al máximo en la música Disco muy característico de Donna Summers en “Love to love you baby” donde la voz de la Diva es hiperbolizada en los gestos como “uhh ahh” y no tanto en el rango vocal agudo, se aspira de manera constante algunas consonantes como la h para dar la sensación psicoacústica de intimidad. Mientras que el rango vocal agudo es característico de Gloria Gaynor en su ya clásica canción “I will survive”. Sobre la vocalidad de Juan Gabriel se ahondará más adelante.

tes; algunos de los más célebres cantantes solistas de la música Motown fueron Marvin Gaye y Barry White.

6 Algunos exponentes fueron Led Zepelin (Hard Rock), Black Sabbath (Heavy Metal), David Bowie (Glam Rock), Bob Dylan (Folk Rock), Pink Floyd (Art Rock), entre otros.

7 Véase los trabajos de Fred E. Maus, “Glamour and evasión: the fabulous ambivalence of the Pet Shop Boys”, *Popular Music*, vol. 20, núm. 3, (2001): 379-393; Nadine Hubs, “‘I will survive’: musical mapping of queer social space in a disco anthem”, *Popular Music*, vol. 26, núm. 2, 2007: 231-244.

El sonido disco en la música de Juan Gabriel es más que un fenómeno acústico, tiene que ver con la sensibilidad. Richard Dyer señala que existen tres características primordiales en el sonido de la música Disco que hacen que la sensibilidad aparezca: el erotismo, el romanticismo y el materialismo (Dyer 1992, 149-158). Estas tres características se pueden encontrar en el sonido de Juan Gabriel de la década del setenta, pero me centraré en las primeras dos. El erotismo ocurre en la música del cantautor cuando se da a partir de una experiencia del cuerpo y no del alma o del corazón como lo harían las baladas de la época. El marcador musical más importante para demostrar este aspecto es el ritmo. Es por ello que el “Noa Noa” ejemplifica bien esto, el ritmo estable de la canción y su construcción: un ritmo binario bien establecido en la percusión eléctrica que genera un efecto de *drum machine* tan característico de la música Disco en términos de tecnología musical; la textura se ve enriquecida con el sonido de la guitarra eléctrica y todo esto sucede en dos estrofas más un estribillo. La persistencia del ritmo permite a Juanga yuxtaponer otros elementos que irrumpen la estabilidad misma, por ejemplo, acelera el fraseo de ciertas palabras, emite sonidos guturales que emulan placer corporal, repite ciertas palabras y, por supuesto, va de la mano con su invitación: “¿quieres bailar esta noche? Vamos al Noa Noa, vamos a bailar”. En el análisis de la música disco se ha encontrado un fuerte vínculo entre esta práctica musical con el sonido (ritmo y textura) de lo latino que se vincula con aspectos propios de las prácticas musicales afroamericanas que son comunes a ambas como por ejemplo el ritmo, las síncopas, la textura, etc. (Hubs 2007, 231-244); en este sentido, el “Noa Noa” se podría pensar como una frontera sonora que refuerza esta convergencia, eso sin mencionar que la canción de Juan Gabriel geográficamente se encuentra definida a partir de una frontera: Ciudad Juárez. Esta característica fronteriza también permite identificar en la canción un cierto aire de música country específicamente en la guitarra eléctrica. El “Noa Noa”, con su ritmo binario estable, permite la emergencia de todos esos elementos vocales inestables.

Al hacer esta asociación entre la música disco vinculada al entorno gay de los 70 en los Estados Unidos en ciudades muy específicas como Los Angeles, San Francisco y Nueva York y la asociación con la música de Juan Gabriel se da un fenómeno de homogenización de lo gay, como un tipo de forma deseo —concretado en el baile, la gestualidad vocal y el goce de éste— de norma disidente, porque no converge con el corazón y el alma, pero que de manera casi contemporánea impone una idea de lo gay como totalizante en la experiencia del cuerpo. De acuerdo con Dyer, el romanticismo en la música Disco se da cuando a partir de la experiencia del cuerpo se viven situaciones que alejan al individuo de su rutina, de su día a día, y le permiten tener una experiencia de vida distinta; la alienación y el escape están al centro de esta experiencia en la música Dis-

co (Dyer 1992, 156). La música Disco es para entretenerse, para pasarla bien y en ese sentido —menciona Dyer—, la experiencia romántica de la música disco radica es su condición de alternativa al día día (Dyer 1992, 156). El “Noa Noa” es la alternativa en la narrativa de Juanga, es este sonido el que marca que los límites de la vida cotidiana no son los límites de la experiencia del cuerpo. Por lo tanto, se podría empezar a pensar en el sonido Disco de Juan Gabriel como una frontera sonora entre lo cotidiano y lo alternativo.

Si bien Geirola plantea un análisis desde la perspectiva literaria de la lírica de Juan Gabriel, el sonido y el subtexto quedan de lado. En “Yo no nací para amar”, otra canción de la década de los setenta, hay pautas que refuerzan la noción del romanticismo que además juega y evoca la ambigüedad de su identidad sexual (heterosexual-homosexual) al presentarnos un recuento biográfico, habla de la añoranza del amor a sus 16 años de vida.⁸ En esta canción, Juan Gabriel evoca a una figura rarificada en términos de género no tanto en su vocalidad sino en su posición como sujeto dentro de la misma sonoridad. Reversa las reglas de la historia de triunfo-tragedia de manera explícita algo que de alguna manera sólo las vocalistas pueden hacer dentro de la tradición de la balada en español de finales de los años 70 y principios de los 80.⁹ Desde luego, este mecanismo también puede ser observado en otras prácticas musicales como el caso de la vocalistas de blues de la primera mitad del siglo xx, casos como el de Besie Smith, mujeres que hablaban de sus tragedias, de cómo lidiar con ellas, cómo enfrentarlas, cómo llorarlas (Kun 2005, 86-112). Esto es inusual, sólo las mujeres tienen esa capacidad de expresión tan directa sin rodeos, Juan Gabriel lo hace sin miramientos mostrando un sentimiento de melancolía, de tristeza, de tragedia personal, sin revelar nada, absolutamente nada sobre la identidad sexual de ese amante/pareja añorada. Juan Gabriel así se muestra como una “cadencia femenina” de manera metaforizada en la definición del término por parte de Willi Apel (1970), muestra un aspecto de inestabilidad: ¿a quién añora Juanga? El hecho de que Juanga pueda revertir su posición de sujeto en la balada atendiendo a ésta como una vertiente musical que en su narrativa tiende a estabilizar la condición heteronormativa del deseo (hombre-mujer o mujer-hombre), le permite realizar una transición que revierte la celebración patriarcal de las mujeres cantantes, por lo tanto, la identidad de Juanga queda expuesta como una identidad deseante en el contexto de la expresión del deseo femenino; en otras palabras se transforma de Diva a Divo, Divo de Juárez. Juan-

8 Véase Juan Gabriel, “Yo no nací para amar”, http://www.youtube.com/watch?v=0KPDB_Si15I (Consultado: 1 de octubre 2016).

9 Por ejemplo, en canciones como “Mudanzas” de Lupita D’Alessio o “Ni princesa, ni esclava” de Vicky Carr, “Él me mintió” interpretada por Amanda Miguel.

ga estriba una vez más en revertir las posiciones de género en la balada, habla del sueño y de la realidad, habla de la búsqueda y sobre todo de la espera. En este sentido logra su cometido, son las mujeres las que esperan: esperan al príncipe azul, esperan la menstruación, esperan la maternidad, esperan la llamada después de la primera cita, esperan el regreso del esposo al hogar, esperan a los hijos, etc. En “Yo no nací para amar” se revierte esta espera, él espera al amor, espera ser conquistado, espera que su sueño se haga realidad. Su espera es femenina.

Debo hacerlo todo con amor: la vocalidad de Juan Gabriel

El tema de la felicidad y el amor es recurrente en las canciones de Juan Gabriel; de alguna manera extiende la idea melancólica y de añoranza de “Yo no nací para amar” en “Debo hacerlo”, una canción en tonalidad menor, de larga en extensión; en su versión discográfica tiene una extensión aproximadamente de nueve minutos y medio. Mientras que “Yo no nací para amar” conserva esta idea de que las tonalidades menores generan un sentido de tristeza o melancolía, “Debo hacerlo” irrumpe esta noción; la característica más evidente es su mezcla de ritmos y asociaciones con lo latino e ibérico. Ésta es una canciónailable pero dentro de la lógica del Europop de los años noventa. Mezcla el pop, el flamenco, el paso doble y la rumba; el ritmo marcado por las congas —a veces generado por el sintetizador— y las castañuelas ponen énfasis en su aspectoailable. “Debo hacerlo” aparece en el álbum del mismo nombre, sin embargo, para propósitos del análisis haré referencia a la versión que presentara Juan Gabriel en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México en 1990;¹⁰ esta canción y en especial este performance me ayudará a analizar cómo la música de Juan Gabriel logra generar una experiencia queer de manera colectiva que va más allá de la idea generalizada de que Juan Gabriel es gay y por lo tanto hay un reflejo directo de esto en su música. Si la versión discográfica ya es extensa la interpretación en Bellas Artes de “Debo hacerlo” lo es todavía más pues llega a casi 13 minutos totales. No es cosa menor que Juan Gabriel haya llegado al Palacio de Bellas constituido simbólicamente como el recinto nacional para la música culta o academizada, para la música de concierto, donde el mariachi, el bolero, la canción ranchera, el pop o la balada simplemente no tienen —o no tenían— cabida. En esta versión Juan Gabriel se hace acompañar de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida en ese momento por Enrique Patrón de Rueda.

10 Existe una versión en DVD de este concierto: *Juan Gabriel, Juan Gabriel en el Palacio de Bellas Artes*, México: Sony, 2002. Se sugiere ver el siguiente video: Juan Gabriel, “Debo hacerlo” <http://www.youtube.com/watch?v=gjPyFVLkkL0> (Consultado: 5 de junio 2016).

A diferencia de “Yo no nací para amar”, en “Debo hacerlo”, Juanga se posiciona en una situación de control de la emoción. El sentido de la lírica también podría equipararse de manera gemelar a otro éxito del pop español durante los 80 “Mi gran noche” éxito de un cover en italiano en la voz de Raphael, el otro divo, pero esta vez español, el “Divo de Linares”. Juan Gabriel presenta como eje central de la narrativa el asunto de la soledad, aquella que hace enloquecer, pero en lugar de quedarse en la lamentación de su propia soledad propone una posible solución: el amor. “Debo hacerlo”, en su ritmo, en su textura y en su construcción musical evoca de alguna manera también el ambiente festivo del bar, de la vida nocturna, pero en este caso hay rasgos nuevos diversos a aquellos mostrados durante los años setenta. Como se señaló anteriormente, uno de los factores más interesantes del performance de Juan Gabriel es su vocalidad, es decir, su voz. Como ha sido analizado por musicólogos, la voz se ha convertido a lo largo del desarrollo musical occidental en un símbolo de sensualidad, sexualidad y erotismo.¹¹ Hablar en términos de la vocalidad implica pensar en dos factores importantes sobre la voz cantante, por un lado, el timbre y, por otro, el rango vocal. La voz, a diferencia de otros instrumentos musicales, es inherente al ser humano, esto es, no se encuentra fuera o en un entorno externo al cuerpo. La voz tal vez es uno de los marcadores de identidad más fuertes en el ser humano, al punto tal que funciona como un articulador del mundo íntimo de la subjetividad o de la razón con un mundo exterior; cuántas veces no se escuchan frases como “darle voz a tus pensamientos” o tener “voz pero no voto”, o hablar de la “voz del pueblo”, entre otras muchas. A lo largo de la experiencia musical occidental ha habido casos en las diferentes vertientes musicales que muestran los alcances de la voz en términos de identidad. Dentro de la vertiente de la música *académica* tal vez el ejemplo más estudiado a nivel de sexualidad y género ha sido el caso de los castrati, una voz que algunos historiadores han considerado como la perfecta máquina vocal: un rango vocal agudo femenino capaz de cubrir los rangos vocales de una contra alto y una soprano y el cuerpo, la capacidad torácica y muscular, de un hombre; o la característica voz sintetizada de Lori Anderson en “Oh Superman” dentro de las vanguardias del siglo xx, la gestualidad hiperbolizada en la voz de Cathy Berberian en “Sequenza III” de Luciano Berio, etc. En la música popular los ejemplos abundan, desde la voz de Cher modificada por el Vocoder en “Believe”, pasando por la ríspida y grave voz de “Big Mama” Thornton en “Hound Dog”, o la plasticidad de la voz de Jeff Buckley en “Hallelujah”, o la voz añorada de Justin Bieber en “Baby”, sólo por mencionar algunos ejemplos. En este sentido la voz de Juan Gabriel resulta indispensable

11 Como ejemplo véase el trabajo de Paul Robinson, «The Opera Queen: A voice from the Closet.» *Cambridge Opera Journal*, vol. 6, núm. 3, (1994): 283-291.

para poder entender su performance musical. Su rango vocal es extenso, logra cubrir casi tres octavas de rango hacia el registro superior con lo cual es capaz de generar agudos que en términos de estándar una voz masculina no podría lograr. Esta flexibilidad vocal lleva a pensar en el timbre, aquellas características acústicas que hacen que sea posible el reconocimiento psicoacústico de una fuente sonora como tal, es decir, el timbre permite no confundir el sonido de una tuba con el sonido de un piano y además al otorgarle sentido al timbre, en el caso de la voz, permite reconocer ciertas inflexiones y su connotación social, por ejemplo, es el timbre lo que hace que no confundamos una voz enojada con una voz tranquila.¹²

Lo interesante del timbre ocurre cuando éste viene considerado como *sonido performado* (Eidsheim 2009). Esta noción implica que el timbre es un elemento que viene moldeado de acuerdo a ciertas expectativas y condiciones socioculturales y no es meramente una proyección pasiva sobre una determinada audiencia. Por lo tanto, cuando se trata de canciones o de música y letra, o sonido y letra, el timbre juega un papel determinante no sólo en la narrativa de la lírica o de la canción sino también en la participación y la subjetividad del intérprete y de la audiencia. En “Debo hacerlo” Juan Gabriel explota su habilidad para llegar a notas del registro agudo, de hecho, comienza su interpretación en el registro más agudo de su voz clamando “Necesito un buen amor, porque ya no aguanto más”, esta primera frase al presentarse en tal registro pareciera como una especie de clamor o de grito. Como se sabe, al gritar se explota el registro agudo de la voz humana esto con la finalidad de que al producir frecuencias más altas el sonido pueda ser escuchado a mayor distancia de su fuente original, además, en el aparato vocal la voz busca los llamados resonadores naturales, esto es, cavidades en el cráneo y la cara que permiten magnificar la amplitud del sonido y por lo tanto el volumen. La *voz de cabeza* como es llamada en la técnica vocal del *bel canto* es lo que permite una amplificación natural sin necesidad de aquella eléctrica o electroacústica. Este primer clamor del intérprete es una expresión del deseo, el deseo por el amor. Durante casi toda la canción Juan Gabriel se mantiene en su registro agudo haciendo de su vocalidad una muestra de virtuosismo. Se podría argumentar que a partir de esta habili-

12 Desde la perspectiva acústica habrá de recordarse que son los armónicos o series de armónicos los responsables del timbre. Los armónicos es la secuencia matemática en la que aparece el sonido considerado musical. Cuando escuchamos una nota específica no escuchamos un solo sonido, sino que escuchamos una serie de sonidos que están organizados de manera matemática, esto sucede a partir de un fenómeno psicoacústico, el cerebro humano decodifica este orden matemático y le otorga sentido. Los armónicos están relacionados con la frecuencia (número de ciclos por segundo en una onda sinusoidal) de onda. La frecuencia está dada en Hz.

dad vocal, Juan Gabriel se ratifica como un virtuoso al más puro estilo de los virtuosos del siglo XIX, a la manera de la figura del compositor-intérprete, aquel capaz de componer piezas únicas que sólo pueden ser interpretadas por él mismo, ya sea por su dificultad técnica o por el estilo interpretativo y por lo tanto la expresión de una subjetividad particular.¹³ Después de ese grito inicial Juan-ga invita a su audiencia a cantar a bailar a vivir; la toma audiovisual permite ver a la audiencia fuera de sus lugares, bailando, aplaudiendo y gozando, el Palacio de Bellas Artes se transforma.

Suzanne Cusick se pregunta ¿y qué si la música fuera sexo?, y argumenta que el sexo o la relación sexual es una manera de intimidad a través del placer físico de manera compartida, aceptada o dada, es una manera de relacionarse con el mundo, y así como el sexo la música es una experiencia que puede volver a mostrar cómo el individuo se puede relacionar con su entorno y abrirse subjetivamente a él, Cusick plantea el concepto de *musicosexualidad* (Cusick 1994, 67-84). El planteamiento de Cusick abre la posibilidad de cuestionar cómo la música articula el placer y el deseo. En “Debo hacerlo” Juan Gabriel explora con su voz estos dos aspectos. En la narrativa de la canción el amor es la cura para la soledad, sin embargo, una vez más Juan Gabriel no habla del amor de una mujer o de un hombre, no hay una definición a ese nivel para el amante añorado curador de soledades. Ahora bien, el intérprete construye una tensión constante en su registro agudo, pero llega a un punto máximo cuando hiperboliza sus gestos de placer: gime, grita, gruñe; todo esto acompañado de sus movimientos corporales: se contonea, mueve las caderas, interactúa con el público, gesticula el dolor, sufre, se agacha, y realiza los pasos de la rumba de manera artificiosa y jocosa. En su interpretación escénica, Juan Gabriel enuncia un tipo de experiencia identitaria con un sentido de ironía, sus caderas son irónicas en su movimiento acompañado de la rumba, Juan Gabriel genera un espacio donde se pierde lo heteronormativo ya que no son las caderas masculinas de Elvis, pero tampoco son las de Tongolele o las de Selena.

En todo este performance es evidente la voz en *falsetto* que utiliza Juan Gabriel para sus gemidos, gritos y gruñidos. El *falsetto* es una técnica vocal que permite al cantante llegar a tonos más agudos que su rango normal o establecido; este efecto se produce a partir de una extrema relajación de las cuerdas vocales al paso del aire y la vibración de éstas ocurre en los ligamentos y no en todo el cuerpo de las cuerdas, es una falsa o vibración parcial. El término *falsetto* es el diminutivo del italiano *falso*, tal vez el ejemplo más claro es cuando un hombre adulto imita la voz de un niño pequeño, para lograr la imitación debe falsear su voz. Esto llevaría a pensar que el *falsetto* es una voz antinatural sin

13 Aquí me refiero a la figura del virtuoso del siglo XIX como Paganini, Chopin o Lizst.

embargo, en el caso de Juan Gabriel y su gesticulación vocal, su *falsetto* se convierte en un factor súper-natural es decir por encima de lo esperado, se abre una nueva dimensión, donde está el goce y el placer del cuerpo, es esta una frontera sonora entre el cuerpo que goza y el deseo que anima tal estado. Al hacer esto Juan Gabriel muestra una experiencia íntima ante los ojos de un público determinado; trasgrede la norma donde el sexo, como experiencia de intimidad, es algo que sólo atañe a los interesados. Coloca a su público en una postura voyeurista, de alguna manera Juan Gabriel *sale* a través de su voz. Y si bien su cuerpo coadyuva al performance de este momento de intimidad es la vocalidad, su *falsetto*, el elemento que evoca la sexualidad y la sensualidad. Es en este momento del performance cuando es posible observar el *high camping* de Juan Gabriel quien toma muy seriamente su intimidad, pero no se burla de ella, sino que genera algo artificioso, divertido y elegante como expresión de la misma.¹⁴

Uno de los rasgos más importantes de las canciones de Juan Gabriel es que para generar textura vocal utiliza capas superpuestas en armonía de su propia voz. En sus presentaciones en vivo generalmente utiliza coristas para generar polifonía o recursos de llamado-respuesta en varias de sus canciones. En esta versión en vivo de “Debo hacerlo” Juan Gabriel recurre al efecto del eco en su voz para acrecentar la textura vocal. El eco es un recurso acústico que ocurre debido a ciertas condiciones físicas de un determinado espacio. Puede ser escuchado como una multiplicación de figuras audibles; el eco modifica y desorienta el origen que lo produce suplanta la fuente sonora primaria por una serie de proyecciones y propagaciones en el espacio y en tiempo. De alguna manera el eco se presenta como una transformación de la perspectiva, modifica la claridad y la estabilidad de un determinado sonido. Al hacer uso de este recurso, la voz de Juan Gabriel no es unitaria sino se presenta de manera fragmentada y por lo tanto su identidad no es transparente. Con el eco como efecto, Juan Gabriel canta a manera de reiteración “yo necesito de alguien para no sufrir, yo necesito de alguien para no llorar” pero nunca menciona ni aclara quién es ese alguien. Esto genera confusión que va de la mano con la poca claridad de su propio performance sobre el escenario. Esta serie de reiteraciones añade humor en el performance vocal/escénico, y este humor como categoría genera un poder de transgresión sistemático, cumple con la expectativa: Juan Gabriel no es heterosexual, Juan Gabriel... ¿es homosexual? El Euro-pop de los años 90 se presenta justamente como una forma confusa en términos de sonido a partir de que en éste convergen o pueden converger toda una serie de diversas vertientes musicales, habrá de recordarse entre ellos la música electrónica, el house, el pop mismo entre otros haciendo del Euro-pop algo no fijo en términos de sonido, el Euro-pop incluso recurre a un exotismo musical. Juan Gabriel se

14 Utilizo el término *high camping* de Christopher Isherwood.

alinea con este sonido haciendo que su narración en “Debo hacerlo” no sea fija en términos del sujeto añorado, pero fija en cuanto al sujeto deseante. El sonido Europop de Juan Gabriel funciona como una táctica para entrar al mundo del Otro, en este caso esa otredad puede ser desde el otro femenino/masculino o el otro en términos de estar en concordancia con el sonido de los años 90, el sonido *mainstream* del pop europeo. Como táctica, el sonido de “Debo hacerlo” funciona al permitirle manipular su ambivalencia sexual reflejada en sus gestos corporales y vocales para generar una oportunidad de expresividad del deseo mismo, un deseo sin sexualidad aparente. Para Juan Gabriel, el amor es importante en su vida y señala: “El amor lo aprendí así, con mis amigos gay en Ciudad Juárez... con las prostitutas. No me acostaba y nadie se acostaba conmigo, pero una persona a quien amabas era con la que no tenías sexo; el verdadero amor.” (Olivares 2012, 8). Así, Juan Gabriel considera al amor como un elemento no vinculado de manera directa con la experiencia del cuerpo. En “Debo hacerlo” menciona constantemente “debo, puedo, quiero, tengo el derecho de vivir”, “debo hacerlo todo con amor”, para Juanga ese poder, deber y querer está relacionado con su concepto del amor. Aquí se genera otra disonancia, al proclamar su derecho de vivir está invocando el control de la situación, el control de sus emociones, por lo tanto, se podría pensar que construye una identidad masculina, no es el rasgo femenino de perder la cabeza por alguien sino todo lo contrario, busca la solución a su problema el desamor y la soledad; inspira una masculinidad en control. Al contrario de en “Yo no nací para amar” Juan Gabriel no espera sino actúa.

En esta interpretación Juan Gabriel logra una *musicosexualidad* que se traduce en una experiencia queer colectiva. Juanga no busca, a través de los elementos analizados, tener una relación ni amorosa ni íntima con su audiencia. A través de su performance logra trasgredir ciertos parámetros de lo establecido como normal. El Palacio de Bellas Artes, ícono de la música académica, se convierte así en un espacio cultural para que Juan Gabriel muestre a su audiencia una experiencia subjetiva de su propia intimidad tanto aquella del cuerpo como aquella de los sentimientos. Los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional también sucumben ante la invitación a la trasgresión y olvidan por un momento la rigidez de su cuerpo y dan rienda suelta al baile junto con la audiencia que incluye tanto a público en general como a políticos de aquel momento. A través de su interpretación Juan Gabriel interactúa, pero también resiste la heteronormatividad. El europop le sirve a este cantautor para convertir su musicosexualidad en una experiencia queer y no meramente homosexual de la que la audiencia es testigo, pero también partícipe. La música de Juan Gabriel rompe con ciertos esquemas propios de la música mexicana, su música no es marginal sino todo lo contrario es la expresión del deseo amoroso o del deseo sexual lo que la hace relevante porque tal expresión es ambigua, es disonante.

Juan Gabriel, Alberto, el Divo, se coloca como un elemento clave de y para la cultura popular. Muestra, construye y de-construye la ambigüedad misma que lo llevó a ser quien fue y quien seguirá siendo: Juanga. ■

Glosario

Castratti: del singular castrato, cantante masculino castrado antes de la pubertad con la finalidad de mantener su voz infantil, o voz blanca. Su incursión principal fue durante el periodo Barroco en la ópera.

Europop: estilo que comenzó a aparecer en los años setenta pero que se redefinió durante la década de los noventa. Presenta una combinación de diversos estilos y géneros que de manera conjunta se ensamblan en el ritmo del pop, del house y en algunos casos usan el ritmo de la rumba flamenca.

Intervalo: se define así la relación y espacio que existe entre dos notas musicales. Está fundamentado en un sistema matemático de afinación.

Llamado-respuesta: recurso derivado de diferentes prácticas orales y musicales africanas. Consiste en alternar entre las diferentes voces de una composición o entre el intérprete y su audiencia. La idea es marcar la diferencia de las diferentes voces involucradas de manera alternada.

Modulación: en la música tonal se conoce así al proceso de cambio de una tonalidad a otra. Se puede mostrar de manera simple y también compleja.

Motown: el nombre lo toma de la combinación del vocablo Motor y Town (Motor Town) como se conocía la ciudad de Detroit y sus alrededores en las décadas del 1960 y 1970 debido a la producción automotriz del lugar. Berry Gordy fue el empresario responsable de fundar Tamla Records que después cambiaría su nombre a Motown Records. Se grababa música de intérpretes afroamericanos para audiencias de carácter mixto.

Rango vocal: refiere a una serie de intervalos o notas musicales que una voz humana puede cubrir en términos de producción vocal.

Ritmo binario: se denomina así a un tipo de ritmo simple que presenta una subdivisión de dos o de múltiplos de dos por ejemplo 2/4. De igual manera se considera estable.

Textura: desde la percepción auditiva, se entiende como una consistente combinación de líneas melódicas que pueden presentarse de manera polifónica o contrapuntística.

Tonalidad menor: en el sistema musical tonal-occidental se define una tonalidad menor a partir de la disposición de los tonos y semitonos que existen en los intervalos de una determinada escala. La tonalidad se ve reforzada por un centro tonal, un sistema de acordes y sus funciones. Una tonalidad menor posee un semitono entre el grado dos y tres, un semitono entre el siete y el ocho.

Vocoder: un tipo de sintetizador de voz, su nombre derivado de *voice coder* (vocoder), desarrollado en la década de los años 30, pero su uso más amplio se dio en los años ochenta. Modifica la voz humana y la convierte en un sonido digital.

Vocalidad: serie de dispositivos expresivos producidos por la voz humana por ejemplo, gestos, gemidos, gritos, acentos, inflexiones, etc.

Referencias

- Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts: Harvard UP, 1970.
- Cusick, Suzanne. «On a lesbian relationship with music: A serious effort not to think straight». En Philip Bret, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas (eds.), *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology*. 67-84. Londres: Routledge, 1994.
- Dyer, Richard. «In defense of Disco». En *Only Entertainment*, 149-158. Londres: Routledge, 1992.
- Eidsheim, Nina. «Synthesizing race: Towards an analysis of the performativity of vocal timbre.» *Trans Revista Transcultural de Música*, no. 13, 2009. <http://www.sibetrans.com/trans/a57/synthesizing-race-towards-an-analysis-of-the-performativity-of-vocal-timbre> (Consultado: 20 de marzo 2012).
- Flores, César. «¡Juan Gabriel se casa con su ahijado!». *TV Notas*, [portada], 17 de febrero 2011.
- Geirola, Gustavo. «Juan Gabriel: cultura popular y sexo de los ángeles.» *Latin American Music Review*, vol. 14, núm. 2, (1993): 232-267.
- Kun, Josh. «Life according to the beat». En *Auditopia. Music, Race and America*, 86-112. California: University of California UP, 2005.
- Laguarda, Rodrigo. «Vamos al Noa Noa: de homosexualidad, secretos a voces y ambivalencias en la música de Juan Gabriel», ponencia presentada en el *IV Congreso de la Rama latinoamericana de la IASPM*, 2002.
- Marquet, Antonio. «Un desafío llamado Juan Gabriel». En *¡Que se quede el infini-*

- to sin estrellas! La cultura gay al final del milenio*, 125-133, México: UAM, 2005.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México: DeBolsillo, 2007.
- Muñoz, Muñoz Joaquín. *Juan Gabriel y yo*. México: Expendedores y voceadores de los periódicos de México, 1985.
- Olivares, Juan José. «Juan Gabriel: el amor lo aprendí de mis amigos gay, en Juárez», *La Jornada*, 23 de febrero, (2012): 8.
- Otero, Silvia. «Narco pagó 720 mil dls por Juanga y El Chavo.» *El Universal*, [primera], 5 de octubre, 2007.
- Randel, Don Michael. *Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts: Harvard UP, 2003.
- Russo Garrido, Anahí. ««El ambiente» according to her: Gender, class, mexicanidad and the cosmopolitan in queer Mexico City.» *NWSA Journal*, vol. 21, núm. 3, (2009): 24-45.
- Sowards, Stacey. *Juan Gabriel and audience interpretatios: Cultural impressions of effeminacy and sexuality*. Texas: University of Texas at El Paso, 1997.
- Villalpando, Rubén. «Derriban el mítico bar Noa Noa; construirán ahí un estacionamiento.» *La Jornada*, 7 de septiembre, 2007.

