

“Así me gustas gordita”:
Representaciones de la gordura en la música popular y la literatura
del Caribe hispano

by

Emily Braden
B.A., University of Victoria, 2005

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

In the Department of Hispanic and Italian Studies

© Emily Braden, 2007
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy
or other means, without permission of the author.

“Así me gustas gordita”:
Representaciones de la gordura en la música popular y la literatura
del Caribe hispano

by

Emily Braden
B.A., University of Victoria, 2005

Supervisory Committee

Dr. Beatriz de Alba-Koch, Supervisor
(Department of Hispanic and Italian Studies)

Dr. Dan Russek, Departmental Member
(Department of Hispanic and Italian Studies)

Dr. Pablo Restrepo-Gautier, Departmental Member
(Department of Hispanic and Italian Studies)

Dr. Jason Colby, Outside Member
(Department of History)

Supervisory Committee

Dr. Beatriz de Alba-Koch, Supervisor
(Department of Hispanic and Italian Studies)

Dr. Dan Russek, Departmental Member
(Department of Hispanic and Italian Studies)

Dr. Pablo Restrepo-Gautier, Departmental Member
(Department of Hispanic and Italian Studies)

Dr. Jason Colby, Outside Member
(Department of History)

ABSTRACT

This thesis examines contemporary musical and literary representations of female fatness in the Hispanic Caribbean. Chapter I explores the stereotype of a greater acceptance and valorization of fatness within the African Diaspora using contemporary feminist scholarship on cultural aesthetics and the body. Fatness is discussed as being both sexually transgressive and traditionally feminine. Chapter II juxtaposes male representations of “la gorda” in the lyrics of popular music of from Cuba, the Dominican Republic and Puerto Rico with the feminist politics of underground hip hop. Chapter III analyzes Guillermo Cabrera Infante’s hyperbolic representation of La Estrella, his fictionalization of Cuban bolero singer Fredy Rodriguez, in *Ella cantaba boleros y “Metafinal”* (1996). The aquatic subtexts and grotesque characterization of La Estrella’s body construct her as an icon of musical authenticity and exceptionality as well as a symbol of strength and resistance.

Índice

Supervisory Committee	ii
Abstract	iii
Índice	iv
Agradecimientos	v
Introducción	1
I. El asunto gordo: Una aproximación teórica a la gordura en el Caribe hispano	8
II. “La salsa gorda”: Representaciones de la gordura en la música popular del Caribe hispano	36
III. “A ella le sobra la música”: La gordura como encarnación de la resistencia en <i>Ella cantaba boleros</i>	79
Conclusión	108
Obras citadas	115
Apéndice A: Canciones que se analizan en el Capítulo II	121

Agradecimientos

Gracias a mis amigas, Jodi Wood y Jennifer Prew, por su apoyo total y por enseñarme tanto de la esperanza y la fuerza.

A mi mamá, por siempre contestar el teléfono a las dos de la mañana.

A mi papá, quién me regaló la pasión por lo académico y por la lengua castellana.

A Pablo Restrepo-Gautier, quien más ha cultivado en mí esa pasión.

A Silvia Colás Cardona, por comprender las letras y por entenderme a mí.

Gracias a mi directora de tesis, Beatriz de Alba-Koch, y a Dan Russek por ponerme los dos en buen camino.

Gracias a los músicos de mi vida, por la pura felicidad que siento con ustedes.

Dedico esta tesis a mi mamá y a mi abuela
y a todos los “mujerones” que me siguen inspirando.

Introducción

El legendario cantante de blues Buddy Guy, originario de Chicago, fue el último en cantar en el Puerto Rico Heineken JazzFest la noche del tres de junio de 2006. Hacia el final de su concierto, introdujo una versión lenta y sensual de su famoso “Love Her with a Feeling.” Se detuvo en un verso en particular: “The woman I love/ well you know she kinda big and fat/ and what I like about that woman, well you know, it’s kinda good like that.” El sitio web del festival aclama al cantante como “the first to present the blues side of jazz history to the festival,”¹ pero a juzgar por los gritos y el aplauso enfático que este verso provocó, el tema de la “big mama,” tan común en los blues, no era nada novedoso para ese público mayoritariamente integrado por puertorriqueños. De hecho, pareció que tuvo para ellos una fuerte resonancia.

Como una mujer “qui a du poids” y también como cantante, siento afinidad con las representaciones positivas y dinámicas de la corpulencia femenina que desafían el temor a la gordura tan dominante en los medios de comunicación. Hay una riqueza de estas representaciones en las tradiciones musicales de blues, soul, rhythm y blues, funk, reggae y hip-hop, expresadas por las letras mismas y también encarnadas por las personas artísticas de cantantes como Bessie Smith, Big Mama Thornton, Aretha Franklin y Queen Latifah. De modo parecido, me sorprendió mucho la atención que recibí por mi peso y mi estatura durante mis viajes por la República Dominicana, Puerto Rico, México y las Islas Vírgenes - incluyendo el montón de piropos que ingeniosamente incorporan

¹ <www.prheidel.fnekenjazz.com/>. El sitio del festival se cambia anualmente y ya no contiene esta cita sobre Buddy Guy. La cita se encontraba originalmente en <<http://www.prheinekenjazz.com/program.php?snd=%5BObject+Object%5D&sw=0>>.

palabras como “gordita,” “gorda” y “mujerón.” Por una parte, tener mi cuerpo tan presente en las conversaciones y en los ojos de otros me fastidió y me pareció muy degradante. Por otra parte, encontré algo novedoso en el hecho que mi peso y mi tamaño físico no se oponían automáticamente con mi feminidad y mi sexualidad, una noción común en los Estados Unidos donde yo crecí.

“Gordo,” “gorda,” y sus formas diminutivas se oyen mucho como sustantivos en varias partes de Latinoamérica. Aunque suele ser una manera de hablar sin rodeos de la forma física de otro, también tiene una asociación más general con la buena salud y el “joie de vivre.” En respuesta a mi curiosidad acerca del uso liberal de estas palabras, gente de Belice, México, Panamá, Cuba, la República Dominicana, Argentina, Puerto Rico, Chile, Colombia y Paraguay me ha dicho con una sonrisa: “Se dice con cariño.” De igual modo, en conversaciones con mujeres en Canadá y los Estados Unidos sobre la obsesión con la delgadez que domina en los medios de comunicación, sale una y otra vez el estereotipo de que los latinos y las latinas, al igual que los negros y las negras, promueven un concepto más “amplio” de la belleza femenina.

En la búsqueda de representaciones de la gordura de Latinoamérica, noté la concentración de ellas en la música popular bailable de los países del Caribe hispano y México. Dado el amplio corpus de canciones sobre la gordura en la música de la cultura negra de los Estados Unidos al igual que en el del Caribe angloparlante, decidí estudiar el Caribe hispano como parte de la diáspora africana que tradicionalmente ha exhibido una valorización por la gordura. Analicé las manifestaciones literarias y musicales de la gordura guiada por dos preguntas abiertas. Primero, “¿qué comunican estas representaciones acerca de la percepción social de la gordura?” Más específicamente,

“¿afirman o refutan el estereotipo de la valorización de la gordura femenina en estas culturas?”

Esta tesis se divide en tres partes para explorar cómo se entiende la gordura en el Caribe hispano. El primer capítulo presenta la teorización de la gordura desde varias perspectivas feministas. Se ve que a lo largo de la historia, la gordura ha tenido un significado positivo al igual que una conexión estrecha con lo femenino, la fertilidad, lo materno y la sexualidad. Este capítulo incluye las aportaciones de varios autores, como Emily Massara, Andrew Shaw y Tamara Beauboeuf-Lafontant, que tratan la valorización histórica de la gordura en las comunidades latinas al igual que en comunidades de la diáspora africana. Sin embargo, también se discuten los aspectos menos agradables de la asociación teórica y cultural de la gordura con lo femenino y con las mujeres negras. Por ejemplo, Mary Russo, Susan Bordo y Jana Evans Braziel tratan los discursos misóginos que fomentan el temor común a la gordura así como la ambivalencia masculina hacia la gordura femenina. De igual modo, Sander Gilman, bell hooks, Andrea Shaw y Mayra Santos-Febres tratan los discursos racistas que vinculan a las mulatas y a las negras con lo espectacular y la hipersexualidad a través de la corporalidad. Al comparar la crítica sobre la gordura de autoras blancas, negras, latinas e hispanocaribeñas, este capítulo explora y cuestiona la idea de distintas estéticas culturales.

Después de este aportado teórico, se explora la textualización de la gordura en dos registros – la música y la literatura. El segundo capítulo es un trabajo original de análisis de quince canciones dedicadas a “la gorda.” Aquí se utiliza la forma singular de “gorda” puesto que, como dice Jana Evans Braziel, “the rigidity of [the fat female body], as defined by mainstream media, erases the multiplicity of differences manifest in fat

embodiment” (231). Se reconoce que “la gorda” en estas canciones es construida según una mirada heterosexual masculina y se refiere a una mujer heterosexual de madurez sexual. Aunque podría hacerse un estudio de la relación de la gordura con los determinantes socioeconómicos, el capitalismo, la maternidad, la autoridad femenina o la figura de la madre tierra, entre varios otros aspectos, este capítulo analiza principalmente la sexualización de la gorda, es decir, su rol como objeto del deseo masculino. Por un lado, el enfoque sexual refleja la fijación en la música popular con el tema del atractivo sexual de “la mujer.” Por otro, la presentación de la gorda como sexualmente deseable llama la atención dado el contexto de la desexualización del cuerpo gordo. El segundo capítulo explora la tensión en estas canciones entre, por un lado, la celebración del cuerpo femenino gordo, que no suelen aparecer de los medios de comunicación y, por otro, el rol restrictivo del peso en la mujer como objeto sexual.

Que yo sepa, “la gorda” no aparece en los boleros ni en otros géneros de la música sentimental. El ambiente carnavalesco de la música tropicalailable al igual que el diálogo explícito sobre el cuerpo femenino característico de esta música explica en parte la presencia de “la gorda” en la salsa, el merengue, el reggaetón y la timba. Con pocas excepciones, las canciones que se estudian en el Capítulo II fueron encontradas mediante el Internet. Las búsquedas me proporcionaron canciones contemporáneas de la música popular comercial, grabadas después de los setentas. Por lo tanto, es muy posible que esta investigación excluya canciones más tradicionales o algunas que no salieron a nivel comercial. Al final de este capítulo, se presentan algunas cantantes contemporáneas que tratan el tema de la gordura como contrapunto a la perspectiva masculina de las quince canciones.

En la búsqueda de manifestaciones literarias de la gordura, noté que muchas protagonistas gordas se asocian con lo carnavalesco y lo grotesco. Hay personajes femeninos gordos en las obras canónicas de *Maitreya* de Severo Sarduy y *Los funerales de la mamá grande* de García Márquez, quien habla también a través de la corpulencia en *El ahogado más hermoso del mundo* y *Cien años de soledad*. Otros protagonistas gordos se encuentran en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, “Un día cualquiera en la vida de Couto Seducción” de Mayra Santos-Febres, que erotiza la gordura de un hombre europeo, y *Cuentos de María la Gorda* de Isabel San Sebastián, una colección reciente que cuenta la leyenda de una prostituta mulata que dio nombre a la actual playa cubana.

Sin embargo, la representación de La Estrella en *Ella cantaba boleros* de Guillermo Cabrera Infante nos interesa más dado el eje musical de esta investigación. Este personaje apareció por primera vez en la obra canónica *Tres tristes tigres*, de 1967. La Estrella está inspirada en la cantante verdadera de los años cincuenta, Fredesvinda García Rodríguez (circa 1930 – 1961). En este capítulo, se le analiza como otra manifestación del ícono afro-diaspórico de “la cantante negra gorda.” A través de la gordura, La Estrella es propuesta como ícono de la tradición y la autenticidad musical. Mientras que las canciones del Capítulo II normalizan la gordura al presentar a la gorda como objeto del deseo masculino, Cabrera Infante invoca las cualidades transgresivas de la gordura y exagera la distancia de la figura de la protagonista del ideal de belleza comercial. Se discute primero la misoginia y el desprecio de la gordura que caracteriza la representación de La Estrella desde la perspectiva de Códac, el narrador. Después, se descifran algunos subtextos acuáticos que valorizan la gordura y que cuestionan la

perspectiva del narrador. Estos subtextos salen a la superficie y redimen a La Estrella en el extraño texto “Metafinal,” publicado por primer vez en 1996.

Durante el proceso de investigación surgió la cuestión de la significación de los términos. ¿Cómo se distingue entre voluptuosa, llenita, pasada de peso, gordita, gorda, curvilínea, redonda, bien cuidada, voluminosa y obesa? ¿En qué momento traspasa un cuerpo los límites de lo que es socialmente aceptable o deseable? Por un lado, existe el ideal de belleza de la corriente dominante que, sin lugar a dudas, se describe como flaca, esbelta, o delgada. En comparación, los países latinoamericanos afirman un ideal voluptuoso que enfatiza las curvas del trasero, las caderas y los pechos. Dentro del marco del temor a la gorda, este ideal ya se podría identificar como “gordita” o “gorda.” A la vez, la voluptuosidad también se restringe por medidas específicas. Se reconoce que estas categorías no son fijas - lo que una persona considera obesa, otra persona llamaría gordita. Sin embargo, esta investigación tiene el fin de estudiar representaciones de cuerpos que se desvían de lo que se considera comercialmente deseable, es decir, que no encajan bien con ninguno de estos dos ideales, el de la delgadez y el de la voluptuosidad.

El propósito último de esta tesis es mostrar, con ejemplos, que la textualización de la gordura femenina en el Caribe hispano tiene mucho que contribuir al estudio de los discursos sobre el género y la sexualidad en esta región. Además, estas representaciones revelan una postura ambivalente con respecto a la valorización histórica de la gordura en la diáspora africana. Durante el proceso de investigación, noté constantemente el machismo, el falocentrismo y la misoginia que abundan en las representaciones de la gorda. Por lo tanto, cuestioné mucho el valor de darles atención a estas representaciones. Además, fue frustrante encontrar la exclusión de lo femenino en estos textos y por la falta

general de la subjetividad femenina en la literatura y la música popular del Caribe hispano. En el siguiente pasaje de “The Laugh of the Medusa” sobre *l’écriture féminine*, Hélène Cixous responde a esta misma frustración:

Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies – for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement (875).

Capítulo I

El asunto gordo: Una aproximación teórica a la gordura en el Caribe hispano

La siguiente sección sintetiza las fuentes principales que se utilizarán para estudiar las representaciones de la gordura en la literatura y la música hispanocaribeña. En consideración a la mezcla única de culturas que se encuentran en Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana, aquí se contrastan varios conceptos de belleza e ideales corporales que tienen influencia en estos países.¹ El enfoque comparativo revela algunas contradicciones curiosas con respecto a la gordura como construcción sociocultural en las Américas. Por ejemplo, ¿cómo puede ser que la gordura se asocie tanto con una sexualidad marginada como con una sexualidad femenina más tradicional? De igual modo, ¿cómo se puede asociar con el carácter y el cuerpo fuerte al igual que con la debilidad moral y física? La exploración de la percepción social de la gordura en función de las circunstancias económicas y los valores culturales revela la flexibilidad de los conceptos de belleza y permite ver los contextos culturales en que la gordura se considera ventajosa y deseable.

La mayor parte de la crítica sobre la gordura viene de los Estados Unidos. Por eso, aquí se explora una perspectiva común a esta crítica que plantea la gordura como símbolo de la transgresión de las reglas sociales y de los papeles de género. Puesto que esta perspectiva se ha criticado como definitivamente eurocéntrica, también se examina la gordura desde una perspectiva más afrocéntrica que, por lo general, examina la relación de la gordura con la fuerza, la abundancia y el atractivo sexual. Según esta crítica, la

¹ Aunque la influencia caribeña es considerable en países como México, Venezuela, Colombia, Panamá y Belice, en adelante el “Caribe hispano” se refiere a Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana puesto que los ejemplos literarios y líricos de esta investigación se concentran en estos tres países.

gordura se usa como una afirmación positiva de la identidad en muchas culturas de la diáspora africana. Debido a la escasez de crítica del Caribe hispano sobre este asunto, empezamos con un resumen del único estudio hispanocaribeño que explora los aspectos sociales de la gordura. Terminamos con observaciones más generales de autores hispanocaribeños que tratan la textualización del cuerpo femenino y su relación con la voluptuosidad y la negritud tanto en la literatura como en la música.

Antes de presentar la crítica, es necesario discutir la terminología que se usa a lo largo de esta investigación. Se reconoce que el uso de “eurocéntrico” y “afrocéntrico” es problemático. Como afirma Tejumola Olaniyan, estas palabras “still [conjur] in the minds of many (suspicions of) lax scholarship characterized by essentialist transhistorical claims.” (“Black Aesthetics”). A pesar de esto, “eurocéntrico” es el término más utilizado en la crítica que se examina en este capítulo. Por razones prácticas, aquí se utiliza de igual manera que lo usa Andrea Elizabeth Shaw - para referirse a la ideología que domina en los medios de comunicación. Esta ideología está construida a partir de las ideas de la filosofía europea, específicamente de Hipócrates, Platón, Aristóteles y luego Freud y Bajtín. Como colección de ideales de belleza, “lo eurocéntrico” privilegia sobre todo la piel blanca y la delgadez y se caracteriza por el desdén de la gordura. Como regla general, la perspectiva o crítica “eurocéntrica” normaliza a las mujeres de la clase media y alta que comúnmente se identifican como “caucásicas” o “blancas.” Sin embargo, se reconoce que estos ideales influyen en muchas culturas, incluyendo en las comunidades de la diáspora africana, ya que es lo que se transmite a las masas.²

Olaniyan critica lo que él define como el afrocentrismo sagrado. Afirma: “It assumes a filiative relationship among black societies cross-culturally, and obsession

² Véase Shaw 19.

with corporeality rules its politics of presentation.” Aquí “afrocéntrico” se usa en parte para identificarse con las culturas africanas y las comunidades de la diáspora africana que han exhibido históricamente una valorización de la gordura, una forma de sobrecorporalidad.³ Sin embargo, se reconoce que hay diferencias geográficas, regionales, de clase e individuales en la percepción de la gordura. Al referirse a la crítica o la perspectiva afrocéntrica, también se emplea la idea de Henry Louis Gates, Jr., quien afirma que “all scholars of Africa and its diáspora are, by definition ‘Afrocentric,’ if the term signifies the recognition that Africa is centrally in the world, as much as the world is in Africa” (citado en “Black Aesthetics”).

La percepción común de que los cuerpos femeninos más voluptuosos son mejor aceptados en las comunidades negras y latinas se ha verificado en los datos de varios estudios socioculturales de los Estados Unidos.⁴ Sin embargo, el único estudio del Caribe hispano comparable a éstos es “Qué gordita: A Study of Weight Among Women in a Puerto Rican Community” de Emily Massara. Este estudio revela una tolerancia y una preferencia por la gordura femenina en la cultura puertorriqueña. La investigación se llevó a cabo fuera de Puerto Rico. Los participantes fueron entrevistados en Filadelfia e identificaron la gordura, en parte, como signo de la buena adaptación y el bienestar económico del inmigrante. Sin embargo, las opiniones de estos participantes reflejan los valores y los conceptos puertorriqueños en cuanto a la imagen corporal y los papeles de

³ Entre otras regiones, esta preferencia corporal se ha observado en Tanzania, Nigeria, Sudáfrica y en el Sahara.

⁴ Véase los textos de Tamara Beauboeuf-Lafontant, Michelle Hebl, M.H. Hughes, Meg Lovejoy y B. Thompson.

género.⁵ Se ven muchas semejanzas entre el estudio de Massara y los estudios de la cultura negra de los Estados Unidos, algunos de los cuales se discutirán más adelante. Por ejemplo, ella confirma la asociación del acto de comer y la preparación de la comida con la alegría, la sexualidad y el cumplimiento de los roles de género que M.H Hughes explora en “Soul, Black Women and Food” y Doris Witt en “How Mama Started to Get Large.”⁶

Massara nos interesa principalmente por su estudio de la relación entre la gordura y los papeles de género pero también por sus observaciones sobre la percepción social de la gordura. Ella incluye datos cuantitativos acerca de las figuras que se consideran socialmente aceptables y deseables.⁷ Las entrevistas y las pruebas visuales que Massara hizo con puertorriqueños y puertorriqueñas revelan una discrepancia significativa entre la definición cultural de la obesidad y la definición médica. Cuerpos que se exceden en un 85.5% de las normas médicas para las mujeres, y en un 75.5% para los hombres no se consideraron por los participantes como obesos (Massara 12). Muchos participantes que se clasificaron a sí mismos como “definitely overweight” también identificaron su tamaño como “normal” (45). Además, pese a que muchas mujeres que tenían un exceso de peso expresaron cierta insatisfacción personal con sus cuerpos, también expresaron el temor tradicional a la delgadez por su asociación con la flaqueza y la desnutrición. Massara observó una creencia común en que “[...] the healthy person [was] one who had

⁵ Es imprescindible señalar que el estudio de Massara se ocupa en su mayor parte de las preferencias masculinas. Muchas mujeres del estudio expresaron descontento con respecto a su peso y su imagen corporal. Veremos que la “aceptación” cultural de la gordura en el Caribe hispano no anula la obsesión por la delgadez que domina en los medios de comunicación.

⁶ Se debe notar que Massara no considera el color de la piel de las mujeres que entrevista como factor determinante de su percepción de la obesidad.

⁷ Massara enseñaba a los participantes varias fotos de un cuerpo manipulado por computadora. Las imágenes variaba en forma, desde la delgadez hasta la obesidad extrema. Luego les preguntaba a los participantes cuáles versiones del cuerpo les parecían más sanas y deseables. Véase Massara 48-49.

a ‘robust’ appetite and consumed large portions of traditional foods” (43). Ella concluye que en la cultura puertorriqueña no es el volumen o el peso del cuerpo, sino principalmente la forma del cuerpo que determina el peso que se considera enfermizo o desagradable. Según Massara, “la buena forma” se define por la cintura marcada: “[...] [T]he complete loss of waistline, or shape, is used as a cultural ‘rule of thumb’ for defining excessive weight in women. Thus many women, extremely obese by medical norms, regarded their weight as being within the normal weight range because they had retained a waistline” (149).

Massara atribuye la valorización de la gordura femenina en la cultura puertorriqueña en gran parte a los conceptos del machismo y a la alta valorización de la figura de la madre. Según esta cultura, el papel principal en la vida de la mujer es “to preserve the inner cohesion of the family” puesto que se cree que “the innate female capacity for sentiment, or ‘heart’ [...] predisposes them for a nurturing role” (92). Por eso, tanto la perspectiva masculina como la femenina afirmaron una relación íntima entre la autoestima femenina y la fertilidad. Los participantes también articularon una asociación entre la gordura y la fertilidad. La aceptación de la gordura femenina tiene mucho que ver con las expectativas culturales con respecto a la madre. Massara nota que

weight gain, often occurring during the period of early marriage and childbearing, was expected and often encouraged in women whose weights were considered to be ‘normal.’ [...] [It was considered a] positive indication, particularly by a woman’s family, that her husband was taking care of her. Weight gain also tended to be associated with

pregnancy [...] and was perceived to enhance the unborn child's health
(42).

Además del significado social de engordar como evidencia de salud, tranquilidad y falta de problemas, estar pasado de peso representa la falta de egoísmo de la madre.⁸ Se espera que los hombres se preocupen más de su apariencia que la mujer, pues la casada que se preocupa demasiado por su peso demuestra “[an] interest in appearance [that] may be construed as a sign of a highly incompatible and socially prescribed interest ‘in the street’ rather than ‘in the house’” (161). Si por un lado la gordura se valoriza como signo de la fertilidad y por tanto de la salud sexual de la mujer, también se valoriza como parte de la expectativa del “asexual self-presentation” de la esposa fiel (299). Según Massara, “[t]he husband who encourages his wife to reduce for aesthetic reasons is the exception” (161). La falta de estigmatización de la obesidad también puede atribuirse al alto nivel de obesidad en las comunidades puertorriqueñas y a la importancia de otros factores como el color de la piel en esta cultura para determinar el atractivo sexual (150).

La mayoría de los estudios sobre la gordura se ocupan del cuerpo femenino y están escritos por mujeres, lo que evidencia la íntima conexión de la gordura con el género femenino. En “Fat Beauty,” Richard Klein, una de las pocas voces masculinas de este corpus de crítica, afirma que, aun en las culturas europeas, la gordura no siempre se asociaba con la transgresión. Al contrario, la gordura se ha vinculado a lo largo de la historia con la fertilidad, la abundancia, la maternidad y, en última instancia, con el parto sano. De ahí la declaración de otra autora, Cecilia Hartley, que “[f]at is ‘excessive feminine’” (68). Klein atribuye la actitud negativa hacia la gordura en parte al triunfo del cristianismo sobre el paganismo, que liga la materialidad - y particularmente la

⁸ El término que Massara utiliza para decir pasado de peso es “heaviness.”

materialidad femenina - con el pecado y la vergüenza. Como muchos historiadores, él localiza el inicio del temor a la gordura con el surgimiento del puritanismo de la época victoriana a finales del siglo XIX (Klein 27). Además de los aspectos prácticos de la gordura – es decir, su utilidad en la lucha por la supervivencia, Klein también afirma la asociación tradicional de la gordura con el erotismo y la belleza. Desde los artefactos más antiguos de la humanidad y la tradición de las figuras curvilíneas de Venus hasta las mujeres de los cuadros de Peter Paul Rubens del siglo XVII, las mujeres voluminosas son las que solían ser los prototipos de la belleza y la feminidad. Sin embargo, Klein nota que muchos historiadores de la tradición occidental minimizan el potencial erótico de estas representaciones, eligiendo enfatizar su conexión histórica con la salud en vez de la sensualidad (23).

Mientras que Klein ofrece una historia de la percepción social de la gordura, Claire M. Cassidy en “The Good Body: When Big is Better” la explora en la actualidad desde una perspectiva biocultural. Los dos afirman que la percepción social de la gordura depende sobre todo del ambiente socioeconómico. Cuando la comida escasea, la gordura representa la salud, la riqueza y el acceso privilegiado a los recursos. Cuando la comida abunda, la delgadez representa el autocontrol y la falta de necesidad y de deseo (203). Así, la aparente anomalía de la preferencia por la delgadez en los Estados Unidos encaja con su teoría del poder y el simbolismo corporal: “[T]hinness in the midst of abundance – *as long as one is also tall and muscular* - still projects the traditional message of power” (181).⁹ Sin embargo, Cassidy también afirma una conexión general entre la corpulencia y el poder que no depende de las circunstancias económicas. La

⁹Según Cassidy, el mensaje simbólico de la delgadez en este contexto es: “I’m so safe, I can afford to ignore abundance” (203).

gordura se incluye como parte del concepto más amplio de “bigness,” que consta de “tallness, boniness, muscularity and fattiness” (181). Además de ser símbolo del dominio, las ventajas biológicas de “bigness,” ligado generalmente a la fuerza física y a la buena alimentación, explican la preferencia en muchas partes del mundo por la corpulencia tanto femenina como masculina (181).

Cassidy también afirma que “[w]omen are more often admired fat than men” (191), situación que es evidente por la desproporción de representaciones artísticas de las mujeres gordas especialmente en el contexto erótico y amoroso. En gran parte, esto refleja la tendencia general del tratamiento de las mujeres de cualquier tamaño como musas y como objetos sexuales pero esto no explica por qué el hombre gordo generalmente se ausenta del contexto erótico, una tendencia que se afirma en esta investigación.¹⁰ La mayor aceptación de la gordura femenina se puede atribuir a que las mujeres están mejor dotadas biológicamente para la acumulación del tejido adiposo, que causa la gordura (191). Aunque la distribución del tejido adiposo varía entre individuos, el tipo que se vincula con el físico femenino estereotípico es menos perjudicial para la salud que el tipo de la gordura que se asocia con los hombres. Este físico se suele comparar a la forma de la pera por la concentración de la grasa en los muslos y las caderas y se asocia con un riesgo menor de cardiopatía. El físico “masculino,” que se ha vinculado con una tasa más alta de diversas enfermedades, se asemeja más a la manzana por la concentración de la grasa en el abdomen.

La asociación del físico “femenino” con la juventud, el no haber tenido hijos y la fecundidad se apoya en estudios médicos, que confirman que el físico voluptuoso se debe

¹⁰ *Fat Boys: A Slim Book* de Sander Gilman es el estudio más comprehensivo de representaciones de la gordura masculina en la cultura occidental.

en parte a un nivel más alto de estrógeno (Marlowe 458). Hay una cantidad enorme de estudios sobre el papel de la relación entre la cintura y las caderas en la selección masculina de la pareja. Por ejemplo, el estudio de Frank Marlowe afirma que la cintura estrecha y las caderas anchas son los estándares de belleza femenina más generalizados mundialmente. Por supuesto, hay excepciones. La preferencia por las mujeres con menos distinción entre la cintura y las caderas se ha encontrado en culturas de cazadores-recolectores, lo que se interpreta por algunos investigadores como la preferencia por la pesadez y la gordura femenina (Marlowe 459). La valorización de la gordura en estas comunidades es lógica ya que están afectadas más directamente por la escasez de la comida. Además de la protección que la gordura ofrece frente a esta amenaza, la actitud positiva hacia la gordura también se asocia con una fuerza física mayor ya que el trabajo manual se comparte más entre los dos géneros.¹¹ Los estudios de Marlowe proponen que la figura, es decir la distribución de grasa, tiene más influencia en los conceptos tradicionales de la feminidad y en las preferencias masculinas que el peso mismo.

Aunque en algunos casos la gordura femenina se vincula con el poder social, la fuerza física y la vitalidad sexual (Cassidy 186), por lo general, la admiración de las mujeres gordas refleja sobre todo “[the] symbolic tie [of fat] to fertility” (Cassidy 193). Esto se ilustra más claramente con los “fattening rooms” de ciertas culturas africanas y en otras partes del mundo. Muchas comunidades en Nigeria continúan la tradición de engordar a las novias, a veces hasta la incomodidad, para prepararlas para el matrimonio. Cassidy nota que esta costumbre a veces tiene más significado social que utilidad práctica al referirse a una costumbre parecida que existe en Oceanía: “Adult women recognize the

¹¹ La relación entre la figura, la gordura y la feminidad se discutirá en detalle más adelante, pero baste con decir que la cintura y las caderas son temas recurrentes en la salsa y en las letras que se analizarán en el Capítulo III. Parecen ser componentes esenciales de las construcciones masculinas de “la feminidad.”

physical disadvantages of fat – breathlessness, inability to move, difficulty in childbirth – but the custom is maintained for its social benefits” (192). En contraste, Cassidy afirma que “fatness [on the male body] signals strength and social power more often than fertility or beauty” (197), ofreciendo muchos ejemplos de hombres gordos que han ocupado puestos de poder en diversas partes del mundo a lo largo de la historia. En resumen, mientras que la gordura suele asociar a las mujeres con la maternidad y la fertilidad, la gordura masculina suele representar el poder económico y, como representación visual del dominio, simboliza sobre todo el poder social (196). Se relaciona muy poco con su capacidad reproductiva. Como vimos en el estudio de las comunidades puertorriqueñas de Emily Massara, la gordura femenina a menudo se usa para representar no el poder propio de la mujer, sino la riqueza y el poder económico del padre o del esposo, es decir, su capacidad de sostener a la familia.

Finalmente, Cassidy afirma la importancia de distinguir entre la obesidad y la gordura. Propone la obesidad como un término médico y una condición física que se vincula con una tasa más alta de mortalidad. La definición que ofrece para la gordura, por otro lado, es menos concreta: “[B]eing fat is not a medical but a social act. People who hold [large bodies in high esteem] do not admire a disease, but rather fat, a real substance which expresses *effective social participation*, power-become-flesh” (191, énfasis mío). La obesidad se vincula con muchas enfermedades, mientras que la gordura provee cierta protección en contra de muchas enfermedades infecciosas; la obesidad a menudo impide el embarazo, mientras que la gordura de la madre influye en el peso del hijo, su salud a largo plazo y particularmente su capacidad reproductora (186). Sin embargo, Cassidy afirma que la definición y los límites cuantitativos de la “obesidad” son

flexibles y están sujetos a los ideales culturales. Como evidencia de la flexibilidad de lo que se considera “obeso” en una cultura determinada, nota que la disminución del “peso ideal” en los Estados Unidos entre los años cincuenta y sesenta resultó en que los documentos oficiales reportaron una tasa más alta de obesidad pese a que “actual adult body weights by age did not rise in the period” (Cassidy 183). Por lo tanto, aunque es fácil distinguir entre la obesidad y la gordura en teoría, en realidad los dos fenómenos a menudo coinciden: “Bigness is real, but also relative and contextual” (Cassidy 183).

La mayoría de la crítica eurocéntrica de los Estados Unidos toma a Susan Bordo y su *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body* como su fuente principal. Al igual que los dos autores que se han discutido, que hacen hincapié en la percepción social de la gordura según las circunstancias socioeconómicas, Bordo afirma que el cuerpo es un medio cultural y también un instrumento de control social: “The body ... is a powerful symbolic form, a surface on which the central rules, hierarchies, and even metaphysical commitments of a culture are inscribed and thus reinforced through the concrete language of the body” (165). La conceptualización del cuerpo como texto cultural en que se “leen” los valores, las reglas y los tabúes de cualquier sociedad plantea la limitación del uso de este corpus de crítica para analizar la representación de la gordura y la imagen corporal en el Caribe hispano. Sin embargo, Bordo reconoce la coincidencia parcial de los valores e ideales de la perspectiva hegemónica en los de las “subculturas” afroamericanas, chicanas y latinas y afirma que no es aceptable proponer que los afroamericanos “and lesbians and Latins and every other ‘subculture’ boasting a history of regard for fleshy women” estén de algún modo exentos de problemas de

imagen corporal ni tampoco protegidos del temor a la gordura que se extiende por los medios de comunicación dominantes.

Siguiendo los pasos de Bordo, Kathleen Lebesco, Jana Evans Braziel, Sarah Shieff, Sharon Mazer, Angela Stutakor y Cecilia Hartley, autoras incluidas en la compilación *Bodies Out of Bounds: Fatness and Transgression*, se centran en el potencial subversivo del cuerpo gordo y plantean una relación íntima entre el exceso físico femenino y la transgresión de las reglas occidentales del poder y del género. Mientras que el cuerpo femenino se concibe como la literalización de la mística femenina – pues encarna la fragilidad, la subordinación sexual y la falta total de deseo corporal, la gordura femenina representa la violación de estos ideales. En efecto, la gordura desafía físicamente la expectativa cultural de la mujer como ser dócil (Bordo 94). También viola el papel de la mujer ideal como desinteresada - la que cuida y da de comer a todos menos a sí misma. Al vincular el apetito literal de la mujer gorda con el deseo figurativo, la gordura femenina se convierte en un símbolo político contra la restricción cultural del deseo sexual y del logro femenino (Mazer 266). Sin embargo, Kathleen LeBesco and Jana Evans Braziel notan que esta “rebelión” simbólica se ve más como signo de la debilidad psicológica y no de la fuerza dentro de la tradición eurocéntrica. A diferencia de muchos otros cuerpos marginados, la gordura se suele concebir como un cuerpo sintomático que exhibe directamente debilidades psicológicas como la falta de autocontrol y la gratificación excesiva (LeBesco, Braziel 3).

The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity de Mary Russo es otra fuente importante para el estudio de la representación de la gordura que también trata de los aspectos subversivos de la gordura. Russo se basa en el discurso carnalesco de Mijail

Bajtín para promover la conexión entre el cuerpo grotesco y el cuerpo femenino. El cuerpo gordo se enlaza casi intuitivamente con el cuerpo grotesco, “[which] is the open, protruding, extended, secreting body, the body of becoming, process, and change” (Russo 63). Dentro de la lógica binaria del patriarcado, este cuerpo gordo y grotesco se contrapone al cuerpo clásico, que se describe como “monumental, static, closed and sleek, corresponding to the aspirations of the bourgeois individualism” (Russo 63). Mientras que estas cualidades se han asociado históricamente con la masculinidad, la asociación del cuerpo carnavalesco con la parte baja del cuerpo, la reproducción y lo desconocido vincula este cuerpo con la feminidad (Russo 8). Además de esta definición de lo grotesco, que asocia el cuerpo gordo con la materialidad y los procesos vitales, Russo discute otro género del cuerpo grotesco, el que está marcado por la anormalidad, el exceso, la falta o el desplazamiento corporal. Junto a las figuras como la Medusa, la Venus Hotentote y la Mujer Hambrienta, nombra a la Mujer Gorda como estereotipo de esta segunda clase.¹²

Aunque Russo se basa en la filosofía de Bajtín sobre lo carnavalesco, advierte que él “fails to acknowledge or incorporate the social relations of gender in his semiotic model of the body politic” (63). Como señala Russo, es imprescindible reconocer que la asociación del cuerpo grotesco/femenino con la materialidad y la anormalidad, o sea como aberración del cuerpo masculino, es parte de un discurso misógino que usa a la mujer y al cuerpo grotesco como receptáculo del temor frente a la mortalidad y los procesos vitales. Russo también nota que el cuerpo grotesco/femenino/gordo desafía los

¹² De este grupo de figuras, la Venus Hotentote es la única que se refiere a una persona real. Sarah Bartmann era una africana de la tribu hotentote que, a principios del siglo diecinueve, fue expuesta en Europa como icono de la sexualidad negra. Esta historia plasma la conexión entre la gordura, la sobresexualidad y la negritud pues su corporalidad fue interpretada por muchos investigadores europeos como evidencia de la sexualidad primitiva y por lo tanto de la lascivia de los negros (Gilman 212-213). Los textos europeos sobre Bartmann se fijan mucho en su voluptuosidad y en la forma de su trasero y sus genitales.

límites impuestos por las reglas sociales con respeto a la subordinación y la debilidad femenina. Sin embargo, para ella, el exceso físico de la Mujer Gorda la hace símbolo no sólo de la transgresión, sino también del progreso. La asociación del cuerpo gordo con los ciclos de vida y con el crecimiento físico lo hace símbolo de la expansión política (63).

En “Mothers, Monsters, and Machines” Rosi Braidotti aprovecha las ideas de Russo para vincular lo femenino y lo monstruoso como encarnaciones de la diferencia, la desviación y la anormalidad (64).¹³ Russo y Kristeva afirman la ambivalencia establecida por la tradición patriarcal hacia el cuerpo femenino como representante del ciclo de vida. De igual modo, Braidotti señala la naturaleza cambiante y el exceso del cuerpo de la madre como causas de la angustia masculina de modo que se extienden fácilmente a la gordura: “Woman/mother is monstrous by excess; she transcends established norms and transgresses boundaries” (66). Al igual que la tradición patriarcal que establece el cuerpo femenino como signo de “devalued difference” (Russo 64), el monstruo es sobre todo un objeto de abyección. Como evidencia de la ambivalencia hacia lo abyecto, Braidotti señala la raíz griega de la palabra “monstruo,” que implica algo horrible y maravilloso a la vez (62). La ambivalencia inherente al cuerpo femenino/monstruoso promueve una asociación mítica. Según Braidotti, lo abyecto se aproxima a lo sagrado precisamente porque lo abyecto “appears to contain itself within a constitutive ambivalente where life and death are reconciled” (64). Ella concluye que la postura ambivalente hacia el cuerpo femenino/gordo/monstruoso “prompts an intense play of the imaginary, of fantasies and often nightmares about the ever-shifting

¹³ La conexión entre el cuerpo grotesco y lo monstruoso es pertinente al estudio de la construcción del cuerpo de la Estrella en *Ella cantaba boleros* dada la repetición del sustantivo “monstruo” conjuntamente con las hipérboles que describen su tamaño físico.

boundaries between life and death, night and day, masculine and feminine, active and passive, and so forth” (66).

“Sex and Fat Chics: Deterritorializing the Fat Female Body” de Jana Evans Braziel explora el asunto de la ambivalencia de la sexualidad de la mujer gorda en la cultura occidental: o se les quita a las gordas su sexualidad o su sexualidad se presenta como excesiva y se convierte en una mascarada sexual. Por un lado, Braziel confirma que hasta finales del siglo XIX, “lasciviousness and corpulence were frequently conjoined” en las culturas europeas como símbolos del exceso (234). Por otro lado, en la dicotomía que existe en la tradición occidental entre el cuerpo y la mente, la mujer se suele asociar con la corporalidad y la corporalidad se suele establecer como inferior. Además, desde la época de Hipócrates, Platón y Aristóteles, la filosofía occidental ha vinculado la gordura - una forma de sobrecorporalidad - con la enfermedad, el carácter líquido del cuerpo y la disolución de la forma masculina (Braziel 239).¹⁴ Está por demás decir que todo esto contribuye al temor occidental de la corporalidad femenina que tratan Kristeva, Bordo y Russo, explicando en gran parte la asexualidad en que se ha inscrito a la mujer gorda dentro de esta tradición. Al entrar en las perspectivas más afrocéntricas de y en el Capítulo II en las letras de las canciones dedicadas a “la gordita,” se verá que la oposición entre el sexo y la gordura que caracteriza la perspectiva eurocéntrica no domina totalmente, aunque sí tiene un lugar considerable, en las culturas hispanocaribeñas.

“Devouring Women: Corporeality and Autonomy in Fiction by Women Since the 1960’s” de Sarah Shieff trata de protagonistas gordas en la ficción literaria. Ella

¹⁴ Braziel resume la filosofía de Aristóteles de la siguiente manera: “Corporality= softness= moral weakness./ Corpulence= excessive softness= excessive moral weakness” (240). Por lo tanto, ella señala que el hombre gordo se suele representar como afeminado, blando y débil.

aprovecha la valorización del cuerpo grotesco de Russo como símbolo del progreso y del desarrollo que otorga poderes a estas protagonistas. En vez de analizarlas dentro de un marco psicológico que concibe la gordura como una enfermedad y como una debilidad psicológica, el modelo grotesco de Russo facilita la interpretación de las mujeres “not as abject and self-destructive victims of their psychology but as risk takers and trailblazers who transcend and destabilize the normal though they may pay huge personal prices for their resistance” (Shieff 218). Por otro lado, Shieff nota que la valorización total de Russo de lo grotesco “might tempt one to overlook the anguish of the grotesque heroine” (222). Como observación secundaria, Shieff nota que el exceso corporal de la protagonista gorda se suele combinar con otro exceso – por ejemplo, la lascivia, la extroversión o la charlatanería (226). Shieff concluye que el espacio literario por lo general acentúa los aspectos subversivos de los cuerpos que son socialmente marginados.

Como más evidencia de la ambivalencia inherente al cuerpo gordo, varios autores notan el aspecto funcional de la mujer gorda como figura de “spectacularized womanhood” (200). Por ejemplo, Angela Stukator utiliza el personaje de Miss Piggy como la encarnación de la ambivalencia social hacia la mujer pues se presenta como “the object of disgust and desire, being both repellent and attractive, strong and delicate, friendly and hostile and most significantly, woman and animal” (197). Jerry Mosher nota el uso de humor en los programas de televisión para anular el potencial subversivo del cuerpo gordo al tratarlo como objeto de irrisión (176). En su artículo, “It’s Not Over Until the Fat Lady Sings: Comedy, the Carnavalesque, and the Body Politic,” Stutakor nota que el uso de lo cómico en la cultura popular contra la mujer y en particular contra la

mujer gorda acaba por restringir el poder del cuerpo grotesco/femenino. Al fin y al cabo, el humor confirma los estereotipos de género en vez de desafiarlos (204).

Al considerar las perspectivas que se han discutido hasta ahora, es fácil entender cómo Stukator llegó a declarar que “fat women are always and already transgressive” (198). Toda esta crítica revela la tensión constante entre la gordura femenina como la *violación* de las reglas occidentales de la feminidad así como la encarnación y la *exageración* de la feminidad. Por un lado, la asociación del mayor tamaño físico con el poder, y por lo tanto con lo masculino, le quita a la mujer gorda lo femenino, descartándola como objeto del deseo masculino. Por otro lado, la relación entre el apetito, el acto de comer y el deseo, junto a la antigua asociación tradicional de la gordura con la fertilidad fácilmente asocia este cuerpo con “[an] oversignification of sexual meaning” (Braziel 231).¹⁵

Sin embargo, como notan varios autores de grupos minoritarios, esta perspectiva “occidental” tiende a presentar la perspectiva social de la clase media blanca y no enfatiza suficientemente la especificidad cultural de sus conclusiones. Aunque no cabe duda que la conceptualización de la gordura de la clase media blanca es muy dominante en los medios de comunicación, y por lo tanto tiene mucha influencia en las culturas del Caribe hispano, es imprescindible reconocer la influencia de otras perspectivas, aparte de la eurocéntrica, que también forman los conceptos acerca de la imagen corporal en estos países. Desdichadamente, la mayoría de las investigaciones sobre el tema de la gordura en Latinoamérica tratan de la tasa creciente de obesidad en estos países y abordan los

¹⁵ La asociación de la comida con la sexualidad es un motivo común en el vernáculo hispanocaribeño que se estudia en las canciones de salsa por Frances Aparicio (Véase 146-147). La idea se basa en el concepto del “apetito” – literal y sexual. Dada la conexión del sexo y del acto de comer con el gozo, el motivo de la comida y el acto de comer se usa como metáfora para el acto sexual. En este contexto, la gordura se asocia otra vez con la indulgencia y por lo tanto con la lujuria.

aspectos médicos como el papel de la dieta y la alta incidencia de las enfermedades cardiovasculares y la glucosuria. Sin embargo, la mayoría de estos estudios notan que el problema de la obesidad se agrava por una actitud general que es más positiva hacia la gordura en estos países.¹⁶

El Caribe hispano se distingue como punto de intersección de múltiples visiones del mundo, en dos de las cuales- la africana y la hispana - tradicionalmente se exhibe una actitud más positiva y hasta una preferencia por la gordura femenina.¹⁷ La mayoría de la crítica eurocéntrica que se ha discutido hasta ahora incluye un par de frases generales alabando la valorización de la gordura dentro de la cultura negra e hispana. Por ejemplo, Braziel y LeBesco agrupan las culturas afroamericana, chicana e hispana, señalándolas como “internal sites of resistance” a la concepción negativa hegemónica de la corpulencia femenina (3). A pesar de que la tasa de obesidad es más alta entre estos grupos en comparación con los anglosajones, la mayoría de los estudios antropológicos afirman que las mujeres negras, al igual que las latinas, expresan una mayor satisfacción personal con su cuerpo.

Varios autores agrupan las culturas anglocaribeñas y la cultura negra de los Estados Unidos como parte de la diáspora africana que sigue compartiendo y manifestando este valor.¹⁸ Aquí se propone que el Caribe hispano se debe incluir como parte de esta misma diáspora porque también expresa una valoración de la figura

¹⁶ Véase Drumond Andrade.

¹⁷ No se encuentran fuentes sobre la percepción social de la gordura en las culturas indígenas de Latinoamérica. Como se expresa en la introducción, esta tesis no distingue entre las varias culturas africanas e hispanas, aunque se reconoce que no todas tienen la tradición de una valorización de la gordura.

¹⁸ Véase Sobo 1993, 1997, Shaw 2006.

femenina que se describe como *llenita, llena, voluptuosa, gordita, gorda*, y aun *obesa*.¹⁹ Mientras que la gordura femenina suele simbolizar la subversión, la transgresión y la asexualidad, según la perspectiva eurocéntrica, las figuras curvilíneas y aun gordas que se desprecian por la corriente dominante estadounidense gustan dentro de muchas comunidades de estas culturas caribeñas. Aunque una actitud más positiva hacia la gordura se asocia con Latinoamérica en conjunto, llama la atención que la mayoría de las canciones que alaban a la gordita proviene de la música popular de los países hispanocaribeños.²⁰ La influencia africana en los géneros musicales y en los ritmos del Caribe hispano se ha estudiado extensamente, pero también influyen la estética y los conceptos de belleza africanos en las letras mismas. Esta investigación no tiene el fin de aislar la influencia africana, sino de reconocerla como un factor en las construcciones e ideales masculinos con respeto al cuerpo femenino en el Caribe hispano.

Muchos factores contribuyen a la percepción de una mayor aceptación de la gordura entre las mujeres de origen africano, particularmente en la cultura afroamericana. Los escritos de bell hooks, Tamara Beauboeuf-Lafontant, M.H. Hughes, Jerry Mosher, Andrea Elizabeth Shaw y Doris Witt revelan cierta ambivalencia hacia esta actitud dentro de la cultura negra estadounidense. Por un lado, la gordura entre las mujeres negras se propone como señal de la fuerza física y espiritual frente a una historia de privación, y como una afirmación positiva de la diferencia cultural. Estos autores perciben la actitud positiva hacia la gordura y la corpulencia dentro de muchas comunidades de la diáspora africana como una forma de resistencia a la inflexibilidad de los ideales de belleza de la

¹⁹ Esto también se afirma por Paul Gilroy en *The Black Atlantic: Modernity and the Double Consciousness*, quien critica “[the] unthinking assumption that cultures always flow into patterns congruent within the borders of essential homogeneous nation status” (ix).

²⁰ Con la excepción de México, situación que se discute después.

corriente dominante, particularmente frente a la idealización de la delgadez. Por otro lado, dado el contexto del temor de la gordura en los Estados Unidos, la asociación de la gordura con las negras se puede ver como parte del discurso racista y misógino que las asocia con “deviant womanhood” (Beauboeuf-Lafontant, “Strong and Large” 111). En última instancia, esta perspectiva marginaliza su sexualidad y las concibe más en términos de su cuerpo que de su mente.

El estudio clave, “Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art Medicine and Literature” de Sander L. Gilman discute la historia de la sobresexualización de las mujeres negras desde el siglo XVIII. El aspecto que más llama la atención de este estudio es la conexión que se establece entre la sobresexualización de las mujeres africanas – su asociación con la sexualidad pervertida y primitiva – y su voluptuosidad. Gilman cita como ejemplo un estudio del siglo XIX, que observa: “[their] voluptuousness [...] is developed to a degree of lascivity unknown in our climate, for their sexual organs are much more developed than those of whites” (J.J. Virey citado en Gilman 212-213). Muchos “eruditos” europeos, hasta Charles Darwin mismo, pretendieron establecer diferencias sexuales entre los europeos y los africanos en base al tipo de cuerpo, fijándose sobre todo en los glúteos (Gilman 219). El supuesto “exceso” de sus genitales y sus glúteos fue interpretado como evidencia de la sexualidad primitiva e intensiva de los africanos.

Estos comentarios claramente reflejan la asociación popular de la carne con el pecado, y particularmente con la lascivia. También reflejan la asociación de la carne y la lascivia con la otredad en los discursos europeos del siglo XIX; la sobrecorporalidad de los africanos, percibidos por los europeos, encarnaba “[the] antithesis of European sexual

mores [...]” (Gilman 212). Gilman luego hace una comparación de esta visión de las africanas con la generalización perpetuada en algunos textos europeos de un “peculiar plumpness” de las prostitutas europeas (229). De nuevo, la supuesta voluptuosidad de estas “mujeres caídas” se proponía como una manifestación física de la sexualidad pervertida y, en los dos casos, la sobrecorporalidad se asocia con la intensidad sexual. Aunque la gordura no siempre aparece como tema, la corporalización y la sobresexualización de la mujer negra son campos ya bien explorados por la crítica anglófona e hispanocaribeña y se pueden ver como temas unificadores de la diáspora africana: “[R]egardless of size, one uniting characteristic in the iconography of black women is that they inhabit a space largely defined by its sexuality” (Shaw 8). Esta sexualidad que se asocia con las mujeres negras dentro de la tradición europea, se define en gran parte por una asociación con la corpulencia y la lascivia.

La sobresexualidad de la negra en la literatura y la música hispanocaribeña se ha estudiado a fondo. En “El color de la seducción,” Mayra Santos-Febres se hace eco del estudio de Gilman en su análisis del estereotipo de la “negra caliente.” Santos-Febres también afirma que la historia del deseo sexual por ella se basa en parte en su otredad: “Según el imaginario popular eurocéntrico, existen mujeres más calientes que otras. [...] [M]ientras más se aparta una mujer en apariencia física y en cercanía geográfica de Europa más ‘deseable’, seductora y tentadora resulta para el hombre blanco” (119). Aunque Santos-Febres se centra en la “racialización” del deseo, no discute la sobresexualización de la negra por sus paisanos, es decir por los autores y compositores del Caribe hispano mismo (121). Frances Aparicio, en cambio, se ocupa de este asunto en su análisis de las letras de la salsa. Desde la poesía negrista de Nicolás Guillén y los

escritos de Edgardo Rodríguez Juliá hasta las canciones de cualquier sonero, la negra o a la mulata se suelen nombrar como el objeto de deseo en las expresiones populares. La blanca prácticamente está ausente de las letras de salsa. Haciendo eco de Gilman, Aparicio afirma: “The collective fetishizing of the black woman has been linked to the hegemony of Victorian ideals for the white European female, thus projecting male desire onto the female Other in order to guarantee the virginity and purity imposed on the white female” (42) En su análisis de la fragmentación del cuerpo femenino en las letras de salsa, Aparicio señala el uso recurrente de las caderas y los glúteos de la mulata y la negra como símbolos políticos, lo que también se ve en mucha de la poesía negrista. Aparicio plantea que el énfasis en la corporalidad de la negra y la mulata junto a la fragmentación de su cuerpo y el uso del cuerpo femenino como un sitio de placer masculino amordaza la perspectiva femenina en esta música. Además, esta fragmentación hace caso omiso de las tensiones raciales y la historia de violencia sexual en el Caribe hispano que se encarnan en la figura de la negra y la mulata: “[...] [B]y trivializing her hips only as a rhythmical and musical pleasurable entity, the Caribbean patriarchy can erase from the body of the mulatta any traces of violence and racist practices for which it has been responsible for throughout history” (145).

El estudio de Aparicio enfatiza sobre todo el dominio de la mirada masculina en la música hispanocaribeña (142). Además de afirmar que el cuerpo ideal de Latinoamérica, según esta perspectiva masculina, está marcado culturalmente y racialmente (143), Aparicio alude a otra discrepancia entre los ideales patriarcales del Caribe hispano y los del mundo anglosajón: “[W]hat for Anglo America is the ideal beauty – the thin, tall body – for the Latin gaze, both male and female, signals deficiency,

not beauty” (151). A pesar de que su estudio se dedica al análisis de las construcciones masculinas del cuerpo femenino y las repuestas de artistas femeninas, Aparicio no investiga ni reconoce la existencia de un número importante de canciones de salsa dedicadas a “la gordita” y “la gorda.” Apenas aborda el asunto al mencionar una canción, “La gordita” del grupo dominicano Santi y sus duendes, pero su tratamiento de la canción deja mucho que desear.²¹ Según ella, el grupo tiene al principio la intención de alabar a las gorditas, pero la canción termina por ser otro ejemplo del uso del cuerpo femenino como sitio del placer masculino. Sin embargo, Aparicio convalida la argumentación de esta investigación ya que reconoce la existencia de este ideal de belleza en el Caribe hispano. Además, su análisis de las representaciones de las mujeres en la música hispanocaribeña sirve para contextualizar el estudio de las representaciones de “la gorda.”²²

Shaw, Beauboeuf-Lafontant, Gilman, Santos-Febres y Aparicio presentan un discurso en que la voluptuosidad se racializa y/o se sexualiza. *The Embodiment of Disobedience: Fat Black Women’s Unruly Political Bodies* constituye la exploración más comprensiva de la relación entre la gordura, la sexualidad y la negritud. Aunque Andrea Elizabeth Shaw reconoce la sobresexualización de la negra gorda en su discusión de la cantante, se ocupa más de otra representación común de la negra gorda que parece ser casi opuesta al estereotipo de la “negra caliente” (Santos-Febres 121). La imagen de la mujer negra como fuerte, físicamente y emocionalmente, se basa en la imagen tradicional de la “Mammy,” que se puede resumir como una mujer hogareña, servil,

²¹ Sus comentarios sobre esta canción se estudian en más detalle en el Capítulo II.

²² Dado el contexto de la historia de la sobresexualización de la negra, uno de los aspectos más sorprendentes de esta investigación es la ausencia de la etnicidad y del color de la piel en las canciones sobre “la gorda” y “la gordita.”

desinteresada, consoladora, competente y *asexual*.²³ Este estereotipo afirma la capacidad de la mujer negra de soportar mejor (simbólicamente con su sobrepeso) las penas y las dificultades de la vida que las mujeres blancas, quienes se suelen asociar con la delgadez (117). Beauboeuf-Lafontant también trata la influencia de la figura de la “Mammy” en la cultura afroamericana, notando que “[p]hysical deviance among Black women has been closely tied to perceptions of their emotional and physical strength” (113). Hasta cierto punto, la fuerza inexorable de esta figura, al igual que la sobresexualidad de la negra caliente, contribuye a su deshumanización pues limita su capacidad para la expresión emocional y, de nuevo, enfatiza su corporalidad. Beauboeuf-Lafontant concluye que el discurso de la fuerza junto a la reverencia tradicional hacia la negra gorda, que se observa en muchas comunidades de la diáspora africana, es debido a la asociación de la gordura con el poder y el bienestar. Según ella, este estereotipo “is a key oppressive experience that results in the genesis of eating problems among African American women as well as masks them” (Beauboeuf-Lafontant 112). Becky Thompson y Doris Witt también notan las consecuencias negativas del discurso de la fuerza al notar que la comunidad médica no trata los trastornos de la alimentación - especialmente el comer en exceso - con la misma seriedad debido a la creencia que la gordura es más aceptable dentro de la cultura negra e hispana.

Además, esta crítica servirá para el análisis de la relación entre la gordura y la negritud en la caracterización de La Estrella por Guillermo Cabrera Infante.²⁴ Aunque nuestra investigación no pretende estudiar la relación entre la gordura y la negritud en el

²³ El estudio de Shaw se usa como fuente principal para analizar la representación de La Estrella en *Ella cantaba boleros*.

²⁴ Véase el Capítulo III.

Caribe hispano, esta crítica negra estadounidense presenta otra conceptualización de la gordura diferente de la de la crítica anglosajona como la de Bordo, Russo, Braziel y Lebesco. La perspectiva de Gilman, Shaw y Beauboeuf-Lafontant asemeja más al discurso de la sobrecorporalidad y la sobresexualidad de la negra y la mulata tratado por Aparicio y Santos-Febres. Shaw ofrece ideas específicas sobre cómo leer la textualización de la negra gorda. Propone que este cuerpo aparece a menudo como “retaliatory agent” contra el impacto de la colonización: “[...] the larger her body the more damaging the effects of colonization to which she responds” (9).

Shaw también encuentra un aspecto curativo en esta figura. Ya que la gordura en sí misma representa un “repository of latent energy,” el personaje de la negra gorda a menudo se usa como algo que estimula y apoya la lucha política de la diáspora africana (9). Basándose en la asociación cultural entre la gordura y la abundancia económica, Shaw sostiene que la gordura también simboliza “resistance to dominant assumptions about blackness invisibility and the inability to manage and accumulate resources” (13). Usa la teoría marxista de la plusvalía para vincular la gordura con la recuperación simbólica del trabajo robado durante la esclavitud (13). Shaw afirma que la exageración de la corpulencia “may also be read as sufficiency and therefore as lack of desire to ingest the alien ideologies that have rendered her beyond the periphery of the dominant culture” (9). La exageración de la corporalidad, o la existencia física de la negra, también puede simbolizar la resistencia a su marginalización y aniquilación en la literatura hegemónica. En resumen, esta persona representa la supervivencia y la resistencia frente a una historia de privación.

bell hooks discute la sobresexualización de la mujer negra en el ensayo “Selling Hot Pussy: Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace.” De igual modo que Aparicio critica la fragmentación de la negra en la salsa, hooks critica la manera en que el cuerpo de la negra se vende y se presenta como disponible para el consumo en la cultura popular. Sin embargo, hooks ha sido criticada por Shaw, quien nota que ella “does not address the stage persona of fat black women and the ways in which their size interacts with popular notions of black female sexuality” (8). La conexión que Shaw hace entre el escenario y la mujer gorda negra se basa en la larga lista de artistas negras que, desde el principio del siglo XX hasta la actualidad, han incorporado su gordura como parte de su persona. En “‘Big Fat Fish’: The Hypersexualization of the Fat Female Body in Calypso and Dancehall,” Shaw explica que el escenario es un espacio donde se espera ver lo espectacular, “[that which] crosses the boundaries of the normative.” Lo espectacular puede manifestarse en forma de un talento especial o una belleza extraordinaria, algo socialmente deseable, pero también puede ser algo socialmente indeseable. Así, Shaw afirma que “fat black women are welcomed into performative spaces because of the transgressive qualities of these spaces, and because the site of the fat black woman’s body is in itself a source of social disruption and she is a poignant embodiment of transgresión” (“Big Fat Fish”).

A diferencia de la asexualidad de la persona de la “Mammy,” la negra gorda cantante se asocia con una sexualidad exagerada y desenfrenada, es decir, con una sexualidad tan espectacular como su cuerpo. A través de la ropa, del lenguaje corporal y aun de las letras de las canciones, muchas de estas artistas han aprovechado la marginalización de la gordura y la negritud, y su asociación con la fuerza y la pasión,

para presentar una sexualidad audaz. Shaw se ocupa de la sobresexualización de la negra gorda en el escenario, presentándola como transgresiva y espectacular por estar socialmente marginada. Sin embargo, se puede discutir que la fama de esta figura también refleja las asociaciones más positivas de la gordura en la diáspora africana. Por ejemplo, la negra gorda cantante se puede proponer como símbolo de la fuerza y de la resistencia a la marginalización, y como una forma de autorepresentación para muchas comunidades de la diáspora africana.

Hemos visto que hay varios aspectos relacionados con la valorización de la gordura, muchos de los cuales pueden aplicarse al Caribe hispano. A lo largo de la historia, la gordura ha sido un factor esencial en la conceptualización de la buena salud y de la belleza femenina. Sin embargo, el cuerpo gordo en la actualidad es un cuerpo ambivalente. Puede ser tanto una encarnación de ideas tradicionales sobre la sexualidad y el género, como un símbolo de la transgresión, la resistencia y la subversión. Por un lado, en los estudios de Cassidy, Shieff and Shaw, la gordura representa la encarnación del poder y la fuerza. Por otro, en el estudio de Massara, representa “the embodiment of dependent and domestic femininity” (15) por su asociación tradicional con la fertilidad y con el papel de la madre como la cuidadora desinteresada. De igual modo, como plantean Braziel y Shaw, hay una gran ambivalencia en la relación entre la gordura y la sexualidad. Algunos autores se ocupan en parte de la asociación de la gordura con la sobresexualidad,²⁵ mientras que otros la vinculan con la asexualidad.²⁶

En su ensayo “Los usos de Eros en el Caribe,” Mayra Santos-Febres escribe: “El cuerpo como productor de signos bordea el lenguaje en la frontera que se traza entre lo

²⁵ Véase Cassidy, Shaw, Braziel, Aparicio y hooks.

²⁶ Véase Bordo, Braidotti, Kristeva, Shaw, y Braziel

decible y lo impronunciable” (88). La observación se refiere específicamente a la textualización del cuerpo femenino y del cuerpo negro por autoras del Caribe hispano. Santos-Febres le da una importancia excepcional a la representación de estos cuerpos debido a la historia de violencia física y sexual que se ha cometido contra ellos en estos países. Como dice ella, escribir a través de estos cuerpos conecta a los lectores con la memoria y la historia pues el cuerpo representa “la frontera entre lo social y lo íntimo” (Santos-Febres 89). En los siguientes capítulos se analiza la relación entre la teoría de la gordura y su “práctica,” por decirlo así. Se explora la postura de estas representaciones con respecto a la valorización histórica de la gordura de la diáspora africana. Además, se verá que la textualización de la gorda tiene mucho que contribuir al estudio del uso del cuerpo femenino en los discursos masculinos en el Caribe hispano.

Capítulo II

La salsa gorda¹: Representaciones de la gordura en la música popular en el Caribe hispano

“[...] There’s all kinds of things that you can talk about women about, you know. When I was growin’ up we didn’t have, uh, ‘She was tall and stately’ goin’ for me in my neighbourhood. We had, you know, she that old heavy hipped gal that live over there on the avenue, you know which one I mean. [...] That kind of talk of describin’ things got me to thinkin’ about writin’ this tune [...]”

Cantante de blues Taj Mahal, como introducción a su canción “Big Kneed Gal” de una grabación hecha en vivo en 1991.

Se le ha dado mucha atención a la representación del cuerpo femenino en la música popular del Caribe hispano mediante el estudio de la mulata y de la negra.² Sin embargo, este capítulo es la primera exploración de un aspecto que está al margen de estos estudios. A pesar de que el Caribe hispano tiene fama de aceptar un ideal del cuerpo femenino de proporciones generosas, la representación de “la gorda” en esta región todavía no se ha investigado.³ Aquí se analizan quince canciones del Caribe hispano dedicadas a esta figura. A lo largo de esta investigación se localizaron más de ochenta canciones de varios países de Latinoamérica, la mayoría de las cuales son del Caribe hispano o de México. Muchas fueron encontradas en iTunes, Amazon.com o en otros sitios del Internet buscando canciones que tenían la palabra “gordita,” “gorda” o

¹ “La salsa gorda” es un término que se refiere a la salsa clásica de los años setenta y ochenta. También se le dice “salsa brava.” Este género se caracteriza por la prominencia del contrabajo y la fuerza impulsadora de la percusión. <<http://www.salsacubana.no/dictio.htm>>. Se puede hacer un paralelo entre este uso en la nomenclatura popular hispanocaribeña con la connotación positiva de la palabra “phat” en la cultura estadounidense. Originalmente de la cultura negra, phat se puede utilizar para describir un compás fuerte, música buena, una persona guapa o talentosa, etc.

² Véase Aparicio

³ En el momento de escribir esta tesis, Andrea Shaw investigaba el mismo tema en el Caribe angloparlante. Ha sintetizado su análisis de letras en una comunicación inédita llamada, “Tuck in Yuh Belly.”

“mujerón” en el título. Otras canciones, como “La cuica” de Raphy Leavitt, fueron encontradas durante viajes de investigación en la República Dominicana en el verano de 2005 o en Puerto Rico en el verano de 2006. Hay varios títulos de esta región apropiados para esta investigación que se mencionan en otros sitios web pero ni las letras ni la música misma se pueden conseguir por Internet.⁴

Aunque no son las únicas que tratan el tema, las quince canciones que se presentan aquí son ejemplares. Todas vienen de la música popular bailable de la República Dominicana, Puerto Rico o Cuba. Algunas son de grupos clásicos como El Gran Combo de Puerto Rico y Johnny Ventura de la República Dominicana. Otras canciones son de grupos menos conocidos o más recientes como Santi y sus duendes y Trébol Clan, los dos de la República Dominicana. La grabación más temprana que se analiza es “Chiquita y gordita” de 1982, del puertorriqueño Larry Harlow. La mayoría de las canciones fueron grabadas después del año 2000. Se incluyen ejemplos de las tradiciones musicales de salsa, merengue, reggaetón y timba. Las letras se estudian por temas comunes que surgieron durante el proceso de análisis. Ya que esta investigación explora el Caribe hispano como parte de la diáspora africana que muestra una valorización histórica de la gordura, aquí se incluyen epígrafes del corpus de canciones de los Estados Unidos y el Caribe angloparlante – en especial de blues, soul, funk, r&b y hip-hop, reggae y dancehall, que exhiben temas parecidos.

⁴ Canciones dedicadas a la gorda se encuentran en los siguientes discos: *Chucky y sus amigos* de Chucky Acosta (Puerto Rico). *Diferente* de José Alberto y Johnny Falcones (Puerto Rico), de la compilación *Latin American Dance Party* de Ramon Argueso y su orquesta (Puerto Rico?), *Freddy Kenton* de Freddy Kenton (República Dominicana), *Vamos a gozar* de Mario E. Ortiz (Puerto Rico), *Cobra* de Luis Ovalles y orquesta (República Dominicana), *La perfecta combinación* Johnny Pacheco/Pete Conde (República Dominicana) y *El mamón* de Agapito Pascual (República Dominicana).

Desde una perspectiva feminista, el análisis de las canciones dedicadas a la gorda es problemático. Por un lado, la mayoría de las canciones sobre mujeres que se describen como voluptuosas - y particularmente como voluminosas, pasadas de peso, gorditas y gordas- tienen la intención de reconocer y alabar cuerpos que se suelen excluir de los medios de comunicación dominantes. Dentro del marco del temor común a la gordura, es tentador idealizar estas representaciones porque adoptan una definición más amplia, por decirlo así, de la feminidad. Por otro lado, uno se enfrenta con las limitaciones del hecho de que la música popular del Caribe hispano está dominada por compositores y artistas masculinos y sus canciones están saturadas de machismo. No se niega la complejidad de muchas representaciones creadas por hombres ni, si vamos al caso, la complejidad del machismo como práctica y creencia social. Tampoco se desea negar la intención positiva o amorosa de muchas canciones dedicadas a esta figura. Sin embargo, la gorda - como la negra, la mulata, la flaca, la fea y otros tipos femeninos de la música popular del Caribe hispano –se presenta ante todo como objeto del deseo masculino. Este análisis tiene la finalidad de ver si estas canciones representan una ruptura con los códigos patriarcales que desprecian la gordura o, al contrario, si representan solamente un desplazamiento de estos códigos – es decir, si crean una definición distinta pero igualmente limitativa de la feminidad.

Aunque estas canciones celebran los cuerpos femeninos que no encajan con la definición dominante de “la belleza femenina” - que se establece en función de la delgadez, continúan, no obstante, lo que Frances Aparicio llama “[the] male-centered perspective and phallogocentric discourse” de la música del Caribe hispano (122). Como veremos, la mayoría de estas canciones exhiben una relación compleja con la idealización

de la delgadez. Aunque todas revelan una fuerte adoración por la gorda, también están conectadas por la ambivalencia hacia esta figura. Después de analizar a la gorda en el discurso musical masculino, se explora la perspectiva de algunas intérpretes femeninas de la región para ver lo que dicen las mujeres acerca de la gordura.

II. “Tengo una novia que es muy especial”: Admiración y amor por la gorda

*I really love you fattie fattie
I really want you fattie fattie
I love you fattie when you drop off your baggy
I love you fattie when you shake up your body*

- Clancy Eccles, “Fattie Fattie”

De conformidad con los hallazgos del estudio antropológico de Emily Massara y con la afirmación de Frances Aparicio acerca de la preferencia cultural en Latinoamérica por los cuerpos femeninos más voluptuosos, todas las canciones que se analizan aquí expresan no sólo admiración sino también una preferencia sexual por la gorda. Esto no niega la existencia de canciones que critican y rechazan a la gorda como objeto del deseo masculino. “Yo quiero una flaca,” por ejemplo, del grupo cubano Juan Formell y los Van Van de 1974, articula un fuerte desprecio de la gordura. El cantante se queja de tener una novia que ha engordado, cantando “Y ahora le repito por todas partes no, no, no te quiero gorda.” Sin embargo, es significativo que la gran mayoría de canciones dedicadas a la gorda tengan la intención de alabarla en vez de criticarla. Además de la sexualización típica de las representaciones de la mujer en la música popular, muchas canciones

dedicadas a la gorda tienen un tono romántico que se puede ver en el uso de palabras amorosas como “querer,” “adorar,” “novia” y “ternura.”

Como señala Jana Evans Braziel, la sexualidad de la gorda se suele marginalizar dentro de la ideología occidental y, normalmente, “la gorda” es representada por medio de dos extremos sexuales. A esta figura, o se le asigna “[a] benign asexuality” o su cuerpo se relega como un sitio de hipersexualidad o aun de mascarada sexual (Braziel 232). Shaw nota la misma dicotomía en su análisis de la representación de la negra gorda,⁵ situación que afirma que la marginación sexual de la gorda no depende del color de la piel. La asexualidad de la gorda se establece en parte por la falta de representaciones de ella. La ausencia de este tipo corporal en las revistas, la televisión, la música y el cine – los medios de comunicación que presentan a la mujer “ideal” y deseable - constituye “a dearth of sexual signification” que apoya la idea de su asexualidad (Braziel 231, 235).

Pese a la valoración cultural de la gordura que se asocia con el Caribe, la marginalización de la gordura en los medios de comunicación también se nota en esta región. Esto se puede atribuir a un proceso de aculturación, es decir a la incorporación del ideal delgado y que se ha establecido como eurocéntrico. Sin embargo, es imprescindible reconocer que el ideal voluptuoso del Caribe hispano también se limita a medidas específicas. Al igual que lo encontrado por Shaw en su estudio del Caribe angloparlante, en el hispanoparlante también hay una distinción, aunque fluida, entre el cuerpo gordo y el ideal voluptuoso. Shaw describe esta como “the appreciation of fat on select locales of the female physiology” (Shaw, “Tuck” 1).

⁵ Por un lado, Shaw nota la asexualidad de representaciones de la negra gorda que se basan en la figura de la “slave mammy.” Por otro lado, nota la sobresexualización de la negra gorda en la música popular. Véase la página 24 del Capítulo I.

De todos modos, la existencia de canciones de amor dedicadas a la gorda desafía la corriente dominante que sitúa a la gorda fuera de lo representable. Según Braziel, Huff, Shieff, y Shaw, “la gorda” raras veces se asocia con una sexualidad normativa y aun menos aparece como protagonista de un enredo amoroso.⁶ Por eso, la expresión de admiración y adoración por ella va en contra de su representación en cuanto a estos dos extremos sexuales. Además, sugieren la valorización y normalización de la gordura dentro de la cultura popular a pesar de su ausencia en los medios de comunicación. Nueve de las quince canciones profesan un amor romántico por la gorda mientras que las otras expresan un deseo o una fascinación puramente sexual.⁷

Algunos de los títulos mismos, como “La gorda linda” (2004) de Tito Nieves y Arthur Hanlón, “Mi gorda bella” (2004) de Trébol Clan, “Mi gorda bonita” (2004) de El Gran Combo, afirman una valoración estética de la gorda. Además de estas cualidades en las letras, se escuchan con frecuencia los adjetivos “buena,” “sabrosita” y “rica.” Al equiparar la gorda con la belleza y la sexualidad, muchas canciones rechazan la idea de la gorda como asexual sin insistir en su marginación como exclusivamente sexual, o hipersexual. Es más, muchas canciones expresan algo más allá que la atracción física. De acuerdo con el título, el primer verso de “Así me gustas gordita,” del puertorriqueño Cesar Nicolás, abiertamente expresa amor romántico tanto como la preferencia física del hombre por la gorda: “Un mulato en el batey/le decía a su negrita/no te pongas en dieta negra/porque te quiero gordita.” El coro de voces masculinas afirma la belleza de la

⁶ Véase el resumen de los autores de *Bodies Out of Bounds* en la página 12 del Capítulo I.

⁷ Las canciones que le profesan amor son de Marcelo, Trébol Clan, Santi y sus duendes, El Gran Combo de Puerto Rico, Cesar Nicolás, Larry Harlow, Tito Nieves y Arthur Hanlón, David Calzado y la Charanga Habanera, Hermanos Bravos. La intención amorosa se determina por la presencia de palabras como “querer” y “adorar” mientras que las otras hablan estrictamente de los aspectos físicos de la gorda (su baile, su cintura, sus carnes, el sexo, etcétera). Véase las letras en el Apéndice A.

mujer y el sentimiento de amor con el refrán, “*Así es te quiero, así es que te adoro/Mi negrita linda, te quiero gordita.*”⁸ El uso de “gustar,” implica un deseo sexual, pero “adorar” y “querer” expresa una intención romántica.

Del mismo modo, “Chiquita y gordita” de Larry Harlow mezcla el amor y el deseo por la gorda con improvisaciones como “Mientras más gordita digo a mí me gusta más” y “Sin su cariño y su querer, yo te digo no puedo vivir.” “La gorda,” una timba del grupo cubano David Calzado y La Charangera Habanera empieza así: “Tengo una novia que es muy especial/y en las notas de mi vida ocupa un gran lugar.” Letras como éstas expresan una apreciación por la gorda que no es puramente estética. El tono romántico y sexual de estas canciones no llama la atención dentro del contexto carnavalesco de la salsa. Sin embargo, la inclusión de la gorda como objeto del deseo masculino es una manera en que la gordura se normaliza en el Caribe hispano. Así, canciones amorosas dedicadas a la gorda apoyan una valorización cultural de la gordura en el Caribe hispano.

Además de letras que tienen la intención de presentar la gordura como algo deseable, algunas canciones expresan cierta neutralidad hacia el peso de la gorda. Esto es otra manera de normalizar la gordura. Por ejemplo, en “Los pasos de la gorda” (2006) del merengero dominicano Marcelo, el cantante propone enseñar el impresionante baile de su novia.⁹ Aunque describe los movimientos de la gorda, se hace más hincapié en otras cualidades aparte de las físicas. Por ejemplo, canta al principio de su “tierno” corazón y presenta a la gorda como alguien con quien se puede vacilar y bailar. La gordura de la novia no se presenta como incompatible con su pasión por el baile y con su rol como alma de la fiesta. Por ejemplo, tras la observación “Le llaman la gordita con su

⁸ A menos que se estipule de otro modo, las partes en cursivas denotan las letras que son cantadas por el coro.

⁹ “Vamos, vamos ya/los pasos de mi gorda los vamos a enseñar.”

kilo de más,” no sigue ningún comentario crítico, sino que afirma Marcelo: “[...] cuando está en la fiesta, lo sabe menear/Mi gorda es chévere.”¹⁰ El peso no se omite de la representación sino que es presentado por el cantante con cierta indiferencia. La gordura tampoco es juzgada por otros: “Siempre que hay una fiesta, invitan a mi gorda/Saben que con mi gorda, la vamos a vacilar/Mi gorda es chévere.”

La normalización de la gordura también se ve en “Mi gorda bella” de otro grupo dominicano, Trébol Clan. A excepción del título, este regaetón nunca alude al peso de la novia, sino que cuenta de la búsqueda cualquiera de un enamorado que le sigue la pista a su novia por todas partes del mundo. A través de la repetición de “me enamoró,” el cantante lamenta la manera en que la mujer lo sedujo con su baile y sus besos. Aunque este regaetón no menciona el peso de la novia, el cantante describe varias partes de su cuerpo, claramente presentándola como físicamente deseable, sobre todo por su pequeña cintura. Al igual que Massara afirma que en la cultura puertorriqueña, “The key attribute of the attractive, ‘well-built’ female figure is that there is a differential between waistline and hips which accentuates the hipline,” esta canción afirma la conformidad de la gorda con este ideal de belleza latinoamericano con sus referencias a su cintura y sus caderas.¹¹ Sin embargo, entre las referencias a los ojos oscuros, la piel canela y el aroma de esta “hermosa dama,” su forma física no se enfatiza como lo más importante sino como un

¹⁰ Ese “lo,” no definido en el texto, se refiere al cuerpo o al trasero de la gorda.

¹¹ Varias veces durante mis viajes en el Caribe hispano, se me dijo que el peso no es lo más importante para determinar el grado de atractivo de una mujer: “No es el volumen sino la forma de la mujer lo que importa.” De acuerdo con Massara y Marlowe, la buena forma se suele determinar por la proporción cintura/cadera. Ya que la cintura es un tema bien común de la salsa, no extraña la atención que se dirige a esta área en algunas de estas canciones. Por ejemplo, Los Toros Band se fija en el buen movimiento de “la cinturita/ ¡¡¡O la cinturota!!!” de su “mujerón.” Por otro lado, se nota que la falta de cintura se menciona como indicador de la falta de atractivo. En “La cuica,” Raphy Leavitt comenta “esa mujer/esa mujer me cae muy bien está muy buena/pero que esconda un poco la pipa.” “La barriguita” también se propone como el área problemática en “La gordita” de Ralphy Abreu y La Banda Mágica. De igual modo, Los hermanos Bravos empieza un verso con “Y aunque no tenga cintura [...]”

aspecto más de su persona. La neutralidad hacia la gordura que se ve en esta canción y en “Los pasos de la gorda” de Marcelo afirma el deseo por la mujer gorda como socialmente aceptable. Sin embargo, estas canciones son casos excepcionales aun dentro del Caribe hispano, ya que el peso de la mujer no aparece como el tema principal y aun menos como asunto de preocupación para el cantante.

III. “Con la gorda no se metan”: La defensa de la gorda

*Let the cats all criticize
Joke about my baby's size
She's with me because you see
I like 'em fat like that*

- Louis Jordan, “I Like ‘Em Fat Like That.”

Uno de los rasgos más notables del corpus de canciones que alaba a la gorda es la conciencia de la marginación social de este cuerpo dentro de las letras. Mientras que Marcelo y Trébol Clan expresan una preferencia incuestionable por la gorda, la mayoría de las canciones responden y reaccionan a una postura dominante que rechaza a la gorda como objeto del deseo sexual o amoroso masculino. Por lo general, el amor por la gorda tiene de fondo un ambiente social que la critica. La preferencia del cantante se contrapone a una opinión mayoritaria y es comentada por otros. A veces esta opinión general está representada por un coro de voces masculinas que están en diálogo directo con el cantante. En otros casos, es una presencia más velada, que no se expresa directamente. De todos modos, el ideal de la delgadez está muy presente en estas canciones y se reconoce como el estándar dominante. Aunque hay rastros de la actitud defensiva en muchas de estas canciones, cinco de las quince se pueden leer

principalmente como una defensa de la gorda. Tres defensas, “Mi gorda bonita” de El Gran Combo de Puerto Rico, “La gorda linda” de Tito Nieves y Arthur Hanlón, y “Así me gustas gordita” de César Nicolás, son de artistas puertorriqueños. Las otras dos, “La gorda” de David Calzado y La Charanga Habanera y “La gorda” de Hermanos Bravo, son de grupos cubanos.

“Mi gorda bonita” (2004) del grupo clásico, El Gran Combo de Puerto Rico, es la defensa más fuerte de la gorda. Antes de iniciar el guaguancó, un coro de voces masculinas canta de manera dramática y humorística, “¡Es mi gorda bella, y con mi gorda no te metas!”¹² Al aprovechar la instrumentación y el ritmo de un estilo popular mexicano, esta introducción rinde homenaje al estereotipo de la adoración de la gorda en México y al corpus generoso de letras dedicadas a ella en este país.¹³ Se puede ver que El Gran Combo se identifica y se alinea con una historia de valorización de la gordura en Latinoamérica. El primer verso establece una oposición entre la perspectiva del ‘yo,’ que también afirma esta valorización, y ‘ustedes,’ que desaprueban y desprecian a la gorda. Empieza el sonero así: “Con la gorda no se metan/porque esta gordita es mía/y aquel que me la critique/connigo se las va a ver.” En respuesta a los refranes alternos del coro masculino, “¡Es muy gorda!” y “Es que es muy gorda!” el sonero enfatiza la belleza interior de la gorda. Le resta importancia a su peso: “Eso es lo que me dicen/los muchachos cuando miran el cuerpo de mi querer/ [...] Pero yo no los oigo porque no saben al fondo que buena está esa mujer/(¡Oye, gorda, la verdad que tú y yo hacemos

¹² El guaguancó es una variación de la rumba cubana.

¹³ Algunos de los grupos mexicanos que tienen canciones dedicadas a la gorda son Banda Potrero, Banda Zarapa, Banda Zeta, Chambacú Cumbia, Control, Duetto Miseria, Duetto Las Palomas, Espíritu Norteño, La Gran Banda, El Grupo Mojado, Los Huracanes del Norte, Los Intocables del Norte, Juan Luis, Enrique Lynch, Fito Olivares, Chris Perez Band, Los Razos, Los Reales de Nuevo León, Gerardo Reyes, Joan Sebastián, Javier Solís y Los Tigrillos.

tremenda pareja!).” Estos versos plantean que la apreciación estética de la gordura es poco común.

Los tipos femeninos que se presentan en la música popular hispanocaribeña suele construirse desde la mirada masculina como objetos sexuales. Como evidencia de “[the] historical conception of women as objects traded between men as a way of constructing their masculinity,” El Gran Combo intenta convencerles a los otros hombres del valor sexual de la gorda (Fernandes Rubin 15). Por ejemplo, afirma categóricamente: “Que mi gorda es linda, mi gorda es bella/ [...]” y “Ella es muy dulce también cariñosa/mi gorda está rica, está sabrosa y buena de verdad” y luego, “Si vieran como me besa/y me aprieta esa mujer.” Lo enfático del argumento a favor de la gorda y la preocupación del sonero con la opinión de los otros afirman la opinión dominante de inferioridad y marginación de este tipo corporal. A diferencia de Marcelo y Trébol Clan, El Gran Combo reconoce la conceptualización negativa de la gorda- como asexual, perezosa y poco atractiva. Detrás del verso, “Ella se mantiene, se cuida y se arregla muy bien/Mi gorda siempre está a la moda,” se puede ver la idea de que la gorda no suele verse bien o que tiene que compensar su peso a través de su conformidad con otras medidas de atractivo sexual. Sin embargo, algunos comentarios parecen rechazar estos estereotipos y el testimonio del cantante afirma otra vez la valorización de la gordura. Por ejemplo, canta: “Por qué me gusta gorda, me preguntan, es que así gordita así, así ella es muy sexy.” Sin embargo, la apreciación estética de la gordura se presenta como excepcional.

Al igual que se ve en la imagen de la ‘tremenda’ pareja de “Mi gorda bonita,” el tamaño físico se usa como metáfora de lo excepcional de la novia en “La gorda” (2004) del grupo cubano, David Calzado y La Charanga Habanera. Ellos desarrollan aun más la

metáfora del tamaño físico. Mientras que El Gran Combo trata de convencer a los otros hombres de la conformidad de su gorda con otros ideales femeninos, David Calzado y La Charanga Habanera hace hincapié en su diferencia física para distinguirla de las demás. El tono juguetón de esta timba se nota desde el primer verso: “Tengo una novia que es muy *especial*/Y en las notas de mi vida ocupa un *gran* lugar/Y aunque me *llena todo* el compás/combina la armonía con su paladar” [énfasis mío]. El uso del exceso físico como la encarnación de una personalidad impresionante también se ve en el refrán, “Tiene una onda/ancha y redonda/Blanca ternura/rara locura.” Aquí se juega con el uso común de “la onda” como indicación de la personalidad positiva y cálida y también como referencia a la forma y la inmensidad de la novia.

En dos improvisaciones, Oviedo describe la onda de su novia como “distinta” y “diferente.” Además, Oviedo afirma que la novia tiene otros rasgos “extraordinarios,” cantando que “le sobra sentimiento.” Al juntar de esta manera la unicidad física de la novia con su unicidad de carácter, la gordura se concibe como algo positivo. Todos estos juegos tienen como base la percepción de la gordura como abundancia en vez de deficiencia. En este sentido, se rechaza la conceptualización eurocéntrica de la gordura, en que el exceso físico se plantea como la manifestación de la debilidad de carácter.¹⁴ Sin embargo, David Calzado y La Charanga Habanera tampoco expresan una valoración estética total de la gordura. Al igual que El Gran Combo, este grupo incluye versos que restan importancia a la gordura al enfatizar otros aspectos de la mujer. Del mismo modo que el primer grupo afirma que “No saben al fondo/qué buena está esa mujer,” Yulién Oviedo declara: “Admiro la belleza que hay en su interior.” Además, indica que: “Si vieran como sueña al hablar/supieran que en su peso no está lo fundamental.” Aunque

¹⁴ Véase la página 11 del Capítulo II, que resume los argumentos de los autores de *Bodies Out of Bounds*.

estos versos valoran lo intrínseco, también identifican un discurso subyacente que desprecia la gordura y que mantiene la delgadez como el ideal estético. La actitud tolerante hacia la gordura no se puede leer como cien por ciento “pro gordura.”

Mientras que el cantante de El Gran Combo defiende su amor contra una voz colectiva que lo juzga, aquí todos los versos a favor de la gorda son cantados por el coro de voces masculinas.¹⁵ El uso de la voz colectiva para articular el amor por la gorda apoya aun más la idea de la valorización colectiva de la gordura. Además, normaliza la gordura pues plantea el amor por la gorda como algo común en vez de como la preferencia única de un individuo. Esto se articula por Oviedo mismo, quien interrumpe el coro de voces masculinas que cantan “Mi gorda tiene grandes sentimientos” con la pregunta: “Oye David, para, para, para, para, para, ahí chh/¿Quién ha visto una gorda con sentimieeeeeento?” A pesar del tono juguetón de este comentario – y de la canción misma - cuando el ritmo empieza de nuevo, el coro responde: “No hablen así de ella que esto no es un cuento.” Ellos defienden a la gorda en vez de burlarse de ella. Oviedo, en cambio, se burla de la obsesión ilógica por la delgadez en los medios de comunicación dominantes al declarar: “En la vida real no la quiero para que corra.”

La timba, desarrollada en los conservatorios musicales de Cuba en los años noventa, es un género musical que se ocupa de la vida cotidiana y enfatiza la centralidad del elemento afrocubano en la cultura nacional cubana (Hernández-Reguant 251). Ariana Hernandez-Reguant identifica este género como “a contemporary sound of racial pride that challenged official discourses which assigned no salience to race as a marker of hierarchy and inequality” (249). Según ella, muchos artistas de este género sostienen el

¹⁵ Se debe notar aquí la función doble del coro de El Gran Combo. Por un lado, insulta a la gorda (¡Es muy gorda!). Por otro, la defiende (“Yo no quiero que se metan con mi gorda”).

mito del “luscious and exotic other” (Hernandez-Reguant 2). Al reapropiar el estereotipo de la asociación del negro con la hipersexualidad, muchos artistas de la timba muestran un elemento reaccionario ante la marginalización de la negritud en los discursos dominantes. De igual modo, “La gorda” cuestiona el discurso dominante que privilegia la delgadez. Hay un paralelo entre la afirmación de la hipersexualidad del negro y la aceptación de la gordura en el contexto afro-cubano de la timba ya que las dos posturas mantienen una conexión entre la negritud y la corporalidad. Por una parte, “La gorda” aprovecha el discurso eurocéntrico que asocia la negritud con “physical deviance” (Beauboeuf-Lafonant 11).¹⁶ Por otra, la canción apoya la valorización histórica de la gordura en la diáspora africana y se puede leer como afirmación positiva de la diferencia cultural.

La oposición en “La gorda” entre una estética eurocéntrica y una estética afrocéntrica aparece en una referencia intertextual al grupo español, Jarabe de Palo, quienes compusieron la canción exitosa, “La flaca” (1999), después de un viaje a Cuba. El coro dice: “Por un beso de la flaca, yo daría lo que fuera,” Al final de la canción, Oviedo y su grupo aprovechan la melodía original, pero cambian las palabras: “Por un beso de la gorda yo daría lo que fuera.” La transformación de este refrán es una manera de distinguirse de lo español, y por lo tanto de la estética eurocéntrica. Del mismo modo, Oviedo da visibilidad a las mujeres que no encajan con el ideal delgado. Oviedo grita al final de esta canción: “Ay manos pa’riba las gorditas [...] Así sin pena.” Y llama por sus nombres específicos a “las gordas cubanas.” Estos versos recuerdan un verso bastante brusco pero igualmente rebelde de grupo americano de hip hop, De La Soul. En medio

¹⁶ La asociación de la negra con la sobrecorporalidad es discutida por Shaw, Gilman, Beauboeuf-Lafonant, Aparicio, Santos Febres. Véase las páginas 19-20, 23-24 del Capítulo I.

de su canción “Ooh,” el rapero Redman manda, “If you a fat chick gettin’ your fuck on tonight/sing ooh, ooh, ooh, ooh!” Estos versos no tienen la intención de ofender o causar vergüenza sino de rechazar el discurso dominante que relega a las mujeres gordas a ser asexuales o sexualmente indeseables y, por lo tanto, invisibles según la mirada masculina.¹⁷

En la tercera defensa de la gorda, “Así me gustas gordita” de Cesar Nicolás, el coro masculino tiene una función doble. El cantante y el coro expresan su preferencia por la gorda y cantan versos a favor de ella. Sin embargo, reconocen la presión social sobre ella para que rebaje de peso. Ellos identifican una presencia colectiva que desapruebe de su amor por la gorda. Por ejemplo, el coro pregunta, “¿Qué pasará, qué cosa es, por qué te llaman gordita?” El cantante afirma: “Pero no importa lo que me digan, así quiero a mi negrita.” No se sabe si esta colectividad representa la perspectiva de otros puertorriqueños o la presencia general de los ideales de belleza en los medios de comunicación dominantes. La insistencia en hacer dietas para rebajar de peso (“No te pongas en dieta negra/porque te quiero gordita”) es preponderante en los medios de comunicación dominantes.

Aunque los artistas de este corpus de canciones niegan la asexualidad de la gorda, el estereotipo de asexualidad no se identifica en las letras como un concepto extranjero, eurocéntrico, anglosajón sino como una realidad cultural en el Caribe hispano. Los cantantes de las defensas claramente responden a la percepción cultural de la gorda como sexualmente indeseable. El Gran Combo, David Calzado y César Nicolás exhiben la internalización o la incorporación de los estándares que se suele concebir como

¹⁷ El Gran Combo también normaliza la gorda como novia en la siguiente improvisación: “Está dándole el salsero y él también tiene su gorda.”

eurocéntricos. A la vez, el tono protector de estas defensas apoya la valorización histórica de la gordura dentro de la diáspora africana. Shaw nota una tensión parecida en su estudio homólogo al Caribe hispano: “This admonition to acquire a slender body seems to be becoming increasingly prevalent in dancehall music, and Caribbean culture in general, and suggests that the region’s beauty criteria, specifically in relation to body size, are being renegotiated” (“Tuck” 9). Como veremos en la próxima sección, la negociación de la identidad cultural a través del cuerpo femenino con frecuencia resulta en la ambivalencia del cantante mismo hacia la gorda.

IV. “No me acompleja su gordura”: Ambivalencia hacia la gorda

*I got a big fat woman, meat shakin' on her bones
Every time she shakes some lean woman lose her home
Little lean woman, stay away from my door
I got a big fat woman and I can't use a little lean woman no more*

- Blind Boy Fuller, “I don’t want no skinny woman”

*Your shape's not what I date
It's you, my crew don't mind it thick
Every woman ain't a video chick
Or runway model anorexic
I love what I can hold and grab on
So if you burn it off then keep the flab on
We gonna stay getting' our collab' on*

- De la Soul, “Baby Phat”

La ambivalencia de las canciones hispanocaribeñas dedicadas a la gorda es notable particularmente cuando se comparan con canciones tempranas de reggae y blues,

en que “la celebration of female fleshiness was direct and precise,” (Shaw, “Tuck” 1).¹⁸ A excepción de Marcelo y Trébol Clan, todas las canciones estudiadas reconocen la delgadez como el estándar dominante. Los defensores de la gorda declaran que no tienen vergüenza de amarla. Sin embargo, ofrecen una justificación de sus preferencias a una mayoría que desapruueba sus gustos. Mientras que esto constituye un rechazo de la marginación de la gorda, la oposición que se entabla entre estos ideales de belleza con frecuencia resulta en la ambivalencia de los cantantes hacia la mujer gorda. A veces, ellos mismos la critican abiertamente a la vez que pretenden defenderla. Esta sección examina la manera en que algunos cantantes se contradicen en un esfuerzo por negociar la coexistencia de la delgadez y la gordura como estándares de belleza.

Ya vimos en “La gorda,” que Oviedo normaliza la gordura al llamar a las gordas cubanas por sus nombres. En algún momento llega incluso a declarar: “Canto con amor/y a las gorditas del mundo les dedico mi canción.” Sin embargo, en medio de la celebración de la corpulencia, Oviedo grita: “Y por eso todas las gordas van al gimnasio de Yolar.” De igual modo, su amor por la gorda se niega cuando grita: “¡Ay! Qué está pasando? ¡Estás engordando!/¡Ay! No comas tanto.” Al burlarse así de la gorda, Oviedo articula no sólo la presión social que espera que las mujeres sean delgadas, sino también la internalización de este estándar, que contradice totalmente su mensaje general. De igual modo, en “Así es que te quiero gordita,” el cantante le dice a su novia: “No te pongas en dieta negra” y “No rebajes más mi negrita.” Por otro lado, también se burla de su apetito. En respuesta al segundo refrán que pregunta, “¿*Qué pasará, qué cosa es, por qué te llaman gordita?*,” él responde: “Será que tiene malas costumbres, donde hay

¹⁸En “Tuck in Yuh Belly,” esta cita sólo se refiere a las canciones tempranas del género de reggae.

comida ella pica.” Aunque es menos agresivo, aquí el apetito también se presenta como descontrolado y parece ser un atributo negativo.

Según Kathleen LeBesco, Jana Evans Braziel y Sharon Mazer, el estereotipo de “the voracious woman” proviene de la conceptualización eurocéntrica del apetito femenino (Mazer 266). Dentro de este marco, el control del apetito literal representa figurativamente el control y la contención del deseo femenino. La gorda, por lo tanto, representa la realización del deseo femenino y una rebelión en contra de las reglas sociales que mandan la subordinación femenina. Esto explica en gran parte la imagen negativa de la gorda, específicamente su asociación con la falta de autocontrol y la indulgencia excesiva (LeBesco, Braziel 3).¹⁹

El Gran Combo también expresa ambivalencia hacia la gorda mediante el doble sentido del verbo “meterse.” En el primer verso se usa como sinónimo de “criticar”- “No te metas con ella.” Se usa de la misma manera en varias partes del montuno, o la sección de la canción que consiste en un diálogo entre el sonero, o solista y el refrán del coro. Más tarde, “meterse” alude al interés romántico de otros hombres. Al responder, “Que no se metan con mi gorda, que es toda para mí/[...],” la gorda se presenta como objeto del deseo de los otros hombres. Esta ambivalencia presenta a la gorda como sexualmente deseable al igual que indeseable.

El uso de “aunque” y “pero” en estas canciones es muy común para defender a la gorda. Oviedo canta, “Será gordita *pero* es bonita” y “Sí gorda, *pero* charangera que es lo que importa.” De su apetito descontrolado, dice: “Sigue comiendo tranquilamente, gordísima *pero* se pasa de buena gente.” En “Así me gustas gordita,” de Cesar Nicolás, el sonero improvisa: “Gordita gorda gorda gordita *pero* tiene pica pica.” El primer verso

¹⁹ Véase la página 11 del Capítulo II.

de “La gorda” del grupo cubano Hermanos Bravo también empieza de esta manera: “No me acompleja su gordura/*pues* tiene su hermosura/y tiene su caché/su caché también/ y *aunque* no tenga cintura/A su cuerpo es raspadura/el choro le queda bien (¡‘*stá seguro!*).”²⁰ La posición del cantante hacia la gorda en esta cuarta defensa se complica por el hecho de que el grupo es conocido por sus sátiras sociales. “La gorda” (2000) de Hermanos Bravo reconoce desde el primer verso la ansiedad social por la gordura – y se burla de ella.

Por un lado, en versos como “No me le digan gorda/*no sean abusadores*” y “Prefiero la abundancia antes que la escasez,” queda claro que la canción es una defensa de la gorda.²¹ Sin embargo, el humor sirve como alivio de la tensión social causada por la gordura. El grupo pone en ridículo a los hombres que aman a la gorda, la obsesión con la delgadez y a la gorda misma. Por ejemplo, se nota el tono protector del cantante, que evita llamarla a la novia “gorda” por la connotación negativa que lleva: “No está tan gorda, sólo está/pasadita de peso, tin, na’ más.” Luego, se deja saber que el eufemismo realmente no es apto para describirla: “¡Ay, pero mira qué buena está!/Es que trescientas libras no son na’/casi no comes, la dejen a almorzar.”²² Mientras que Oviedo dirige su mirada crítica a la gorda (“Ay! ¿Qué está pasando? ¡Estás engordando!/¡Ay! ¡No comas tanto!”), el cantante de Hermanos Bravo critica a los que la critican a ella. El novio no ve a la gorda de ojo crítico por el amor que le tiene. De esta manera, la burla de la gorda es menos agresiva.

²⁰ Willians Valeres Torres, un músico cubano, ayudó con la transcripción de esta canción. “Raspadura” se refiere a un dulce que se hace de azúcar morena. Estos versos quieren decir que la gordura de la novia es como raspadura a su cuerpo. “El choro” es una clase de broma, que se trata de convencer que algo increíble y falso sea verdad.

²¹ “Ausadores” quiere decir abusadores. Las cursivas desde adelante indican las partes cantadas por el coro.

²² La segunda mitad de este verso no se entiende muy bien. Dado el contexto, “la dejen a almorzar” tiene más sentido.

Al final de la canción, la gorda se hace el blanco de un grupo de hombres que la observan en la fiesta. El coro de voces masculinas urgen: “Que baile la gorda/que sude la grasa/que llegue hasta el piso/a ver lo que pasa.” En el ambiente caótico de los instrumentos y los refranes del coro, no se sabe exactamente a quién responde el cantante. Él defiende a la novia frente a los que se burlan de su esfuerzo por bailar hasta el piso, pero también participa en la burla:

No te metas en esa candela/Yo estoy seguro, compay se quema/La estás metiendo en un compromiso/¿Pa’ qué tú quieres que llegue al piso?/¿Qué te preocupa su salvavida?/Ay, no cojas lucha no es tu barriga/Ay, pero tu macarena, macarena/Mueve lo tuyo si da pena/Este vestido de rojo/Si se te destapa/te sale un ojo/Los chupachups le vuelve loca/Ay, por tu madre para esa boca/Ay, pero tu macarena, macarena/Pero si da pena/No cojas lucha si yo te quiero/Yo soy flaco pero yo puedo.

Al hablar de meter a la gorda en un compromiso por bailar, se burla del temor social por la gordura. Por otro lado, claramente se burla de la dificultad de la gorda al bailar. El cantante intenta suavizar la burla cuando dice a la novia, “No cojas lucha si yo te quiero.” Además, el mensaje general de la canción se expresa en el refrán, que hace referencia a un dicho cubano; “Para gustos, colores que son para escoger,” es decir a cada cual, lo suyo.

La última defensa es una colaboración entre Tito Nieves, un artista puertorriqueño y Arthur Hanlón, un americano de ascendencia irlandesa. “La gorda linda” (2004) es otro ejemplo de la ambivalencia.²³ La canción fue presentada en el National Puerto Rican Day Parade en 2005 y fue llamada por una revista del Internet de San Diego, “[a] salsa

²³ “La gorda linda” fue el hit número uno en Billboard’s Tropical Airplay Chart.

favoured ode to women with real curves.”²⁴ Nieves canta al principio “cómo me encantó la gordita linda,” y describe su sonrisa y su tumbao. Sin embargo, el coro reconoce la delgadez como el ideal, repitiendo, “*Aunque* esté pasadita, es mi gordita, es mi gorda [énfasis mío].” Además, el amor por la gorda se declara con cierta incertidumbre: “No sé por qué pero me enamoré de la gorda linda.” Por un lado, estas defensas plantean que hay que mirar más allá que la gordura, o tolerar la gordura, para poder enamorarse de la gorda. Por otro lado, estos cantantes afirman que la gordura es parte de lo que los atrae. Por lo tanto, las defensas no expresan una postura cien por ciento “pro gordura.”

El último ejemplo no se incluye como una defensa de la gorda, pero llama mucho la atención por la ambivalencia total del cantante hacia ella. Desde una perspectiva feminista, “La gordita” (1995) de Ralphy Abreu y la banda mágica es la representación más misógina de este corpus de canciones. Primero, la mujer es presentada como objeto de la admiración masculina que valora exclusivamente su cuerpo. Además, la primera mitad de la canción critica severamente los cuerpos de las gorditas: “A las mujeres que son gorditas/un consejo les voy a dar/ Todo lo que lleven a la boca/No lo vayan a masticar/O te crece la barriguita/ Y pareces una donita.” Abreu sigue con su crítica: “Y un problema vas a tener/Si tú te pones gordita/ Los hombres de hoy en día/Las están buscando flaquitas/ Pa’ que te baje la barriguita/un consejo les voy a dar/¡Búscate un doctor!/Pa’ que te ponga a rebajar [...]” El cantante va incluso más allá al decirle a las gordas que tomen una pastillita para ayudarles con su problema. Estos versos presentan una crítica rígida de la gordura. Al igual que en el análisis de Shaw del grupo jamaicano Left Side and Esco, el análisis de Abreu revela un ejemplo de una canción del Caribe hispano que “aggressively and unrestrainedly insists upon the toxicity of fat” (Shaw,

²⁴ <http://www.laprensa-sandiego.org/archieve/july08-05/hanlon.htm>

“Tuck,” 7). Lo curioso es el cambio imprevisto de perspectiva que viene al final de la canción. Después de cantarles, “Anda, ven y toma (la pastillita)/y tú verás que te baja la barriguita,” Abreu y su coro cantan: “Me gusta mi gorda/me gusta esa gorda/me gusta mi gorda/A mí me gusta esa gorda.” Al final, la gordura se presenta como deseable: “Y por eso hoy yo canto a mi gordita/porque a mí me gustan chiquitas y redonditas.”

Es posible que Abreu intentara parodiar la obsesión por la delgadez que se perpetua por los medios de comunicación dominantes a través de su presentación brusca de la gordura. Esto es dudoso, ya que Abreu sigue con su crítica de la gorda aun en los versos que declaran su preferencia por ella. Por ejemplo, incluye una crítica del apetito incontrolable de la gorda al final de los versos (“La gordita mía pide que comer/se comió la de ella y la mía también”). Es más probable que la ambivalencia de estas letras sea una consecuencia de la influencia creciente de los medios de comunicación dominantes que desprecian a la gordura. Cuando el coro observa que “los hombres de hoy en día/las están buscando flaquitas,” reconoce un cambio reciente en la preferencia masculina y plantea una tensión entre los ideales “nuevos” y un concepto más tradicional de la belleza femenina. En esta canción, la gordura se presenta como estéticamente agradable al igual que reprochable según la mirada masculina. De todos modos, la gordura se concibe como el fracaso de la mujer por no poder controlar su apetito.

V. La hipersexualización de la gorda

*I love a fat chick with a body enormous,
It ain't about the weight, yo, it's how they performin'*

- Redman en una nueva versión de
"You're Makin' Me High" de Toni Braxton

*Big girls need love too, no discriminatin' here squirrel
So keep your hands off my cheeks,
Let me study how you ride the beat you big freak*

- Outkast, "I Like the Way You Move"

"Sex and fat chics. Sexy fat chics. Fat chics. Sex. For many, the juxtaposition of these words probably seems unnatural" (Braziel 231). Así introduce Jana Evans Braziel su análisis de las representaciones sexuales de la mujer gorda en los medios de comunicación dominantes de los Estados Unidos.²⁵ Muchas de las letras que se han analizado anteriormente defienden a la gorda del estigma de ser sexualmente indeseable. Según Braziel, este tipo de marginación sexual de la gorda se origina en la tradición europea que - desde los discursos masculinos de Aristóteles, Platón, e Hipócrates - vincula la gordura con la enfermedad física y mental. Dentro de este marco, la materialidad femenina se concibe como la antítesis de la masculinidad y como amenaza a la autoridad masculina (Braziel 242). Sin embargo, Braziel trata otra representación antitética que también existe en la tradición europea. Así describe la segunda visión de la

²⁵ "Sex and Fat Chics: Deterritorializing the Fat Female Body" es tratado con más detalle en la página 14 del Capítulo I.

gorda: “Her excess is both jocund and rotund; her body is the site of performative excess – she is the unbound carnality of hypercorporeity.”²⁶

Muchas letras del corpus de canciones que se estudian aquí afirman la asociación de la gorda con la hipersexualidad. La sexualización de la gorda se ajusta a la sexualización general de la mujer en la música popular, y particularmente en la salsa.²⁷

Sin embargo, llama la atención que, a diferencia de las defensas ya vistas, ahora la mayoría de los cantantes no se sienten obligados a defender la asociación de la gorda con la sensualidad, el erotismo, y el atractivo. En la siguiente sección veremos siete canciones que valorizan a la gorda, aunque sea exclusivamente como objeto sexual.²⁸ Seis de ellas vienen de la República Dominicana. Este grupo de canciones en particular pone en duda la idea de la representación “positiva” de la gorda. Aunque valorizan la gorda solamente por su cuerpo, también se expresan menos conscientes, o menos preocupados por los medios de comunicación dominantes que la mantienen marginada. No desprecian a la gorda, pero su visión de ella se mantiene unidimensional.

Dado que Massara documenta una asociación de la gordura con la figura de la madre en la cultura puertorriqueña, se esperaba encontrar representaciones que aprovecharan la imagen de la gorda como la que cuida del hombre y de los niños de la casa. El uso muy común de “mami” y “mamá” como piropo en las culturas hispanocaribeñas evidencia un aspecto sexual del rol de la mujer como la que alimenta al

²⁶ Joyce L. Huff también nota la hipersexualidad de la representación de la gorda en la tradición europea: “Its presentation was framed in such a manner that even in its desirability, corpulence maintained a stigma. The fat body could not represent normative sexuality for the mid-Victorians. It must represent an excess that was taboo. The eroticizing gaze that the nineteenth century directed at the corpulent body was thus also an exoticizing one” (Huff 50).

²⁷ Al igual que el uso singular de “la gorda” en esta tesis, aquí el uso singular de “mujer” es deliberado.

²⁸ Los ejemplos de la hipersexualidad de la República Dominicana son de los siguientes grupos: Marcelo, Poder Latino in Da House, Santi y sus duendes, El Tío, Los Toros Band y Johnny Ventura. El otro grupo, Raphy Leavitt y La Selecta es de Puerto Rico. Véase Apéndice A.

hombre y a la familia. El Gran Combo de Puerto Rico comenta que la gorda “me cuida como un niño,” y Santi y sus duendes, un grupo merengero de la República Dominicana, le dice a su gordita, “arrópame, ven” y “acurrúcame.” Aparte de estos comentarios, no se nota una asociación excepcional de la gorda con lo materno. Como veremos, la corporalidad de la gorda se vincula sobre todo con la lujuria – más del hombre como de la gorda misma.

Como ya se mencionó, “La gordita” de Santi y sus duendes es la única canción que Aparicio menciona en *Listening to Salsa* como evidencia de la visión más flexible de los cuerpos femeninos que se consideran deseables en el Caribe hispano. Este merengue dominicano de 1999 no menciona ningún rasgo físico de la novia aparte de su “masa” y sus “rolletes.” Tampoco alude al amor. Por eso, Aparicio utiliza las letras para afirmar el dominio uniforme de la perspectiva patriarcal y falocéntrica en la salsa. Santi y sus duendes reconocen la novedad de cantar a la gorda, mencionando al principio que ya se ha dedicado canciones a la flaca, la bonita y la fea. Llama la atención que en este primer verso, la gordura no se yuxtapone con la delgadez, sino con la fealdad: “Le cantaron a la flaca/Le cantaron a la bonita(2X)/Le cantaron a la fea/Yo le canto a mi gordita/Le cantaron a la fea/yo le canto a mi gordasa.” Sin embargo, el cantante no expresa vergüenza en cuanto al tamaño de su novia. Al contrario, al igual que Cesar Nicolás que pide que “[n]o rebajes más mi negrita,” Santi pide que “[q]ue no se me ponga a dieta/que no pierda ni una libra.” Sin embargo, Aparicio señala que la razón por la que la desea gorda es puramente sexual. El cantante describe en detalle cómo le gusta tocar a su novia y agarrarle todo su cuerpo, porque “ella tiene por donde.” Dice en alguna parte: “Su masa me inquieta/[...] esos rolletes de carne así.” Dado este contexto, exclamaciones

como “¡Cúanta carne!” y “Con mucha grasa y manteca por todo la’o” vinculan el exceso físico de la gorda con la indulgencia y el exceso sexual.

En muchos casos, la sexualidad de la gorda – y de la mujer de la músicaailable tropical - se construye principalmente a través del baile y particularmente por la concentración de la mirada masculina en las caderas y la cintura. En varias canciones, la gorda representa la continuación de este ideal, o sea la versión extremada del ideal voluptuoso. Esto se ve por el tumbao de la gorda en “La gorda linda” de Arthur Hanlón y Tito Nieves (“Es por su tumbao, que tiene la gorda”/ “Ella me sabe a mela’o porque tiene su tumbao”). En “La gordita” (1997) del merengero dominicano, Johnny Ventura, todas las letras tratan exclusivamente a esa área: “La gordita que tiene caché/que cimbreo con su caminar/Que se mueve de cintura a piernas/Gordita negra, ya sin par.” Luego dice, “La gordita, sí (óyelo)/que marca al pasar/te sientes feliz/con su caminar.”²⁹ Los Toros Band, otro grupo merengero de la República Dominicana cuenta en “El mujerón” de una gordita del “barrio” que asombra muchos a los hombres que la ven pasar: “Por el colmado de la esquina/la ven pasar to’ los días/Se la disputan al ver como ella camina/ *En el barrio.*” La belleza de este mujerón es tan impresionante que resulta en la muerte de un viejito “de emoción.”

Muchas canciones afirman una creencia común en el Caribe que vincula la capacidad rítmica con la destreza sexual. Por ejemplo, en otro verso de Los Toros Band, el cantante describe, “En la discoteca ya la vieron/moviendo bien la cinturita/Todos las vieron moviendo bien la cinturita/ ¡O la cinturota!/En el barrio.” Además, El Gran Combo canta “Me gusta bailar con ella/porque me pone a gozar/Es como una

²⁹ Las letras de Johnny Ventura no se encuentran en el Internet y son muy difíciles de entender. Estos versos son transcripciones mías.

lavadora/que no se quiere apagar.” A través de la imagen de la lavadora, se plantea una correspondencia entre la energía sexual agotable de la novia y su tamaño impresionante. La gorda que baila también está representada en “La gorda” de Poder Latino in Da House de 1999, que repite más de treinta veces: “Esa gorda lo sabe mover.”

Si bien la intención de esta última canción es hacer que baile la gente y no de exhibir la sofisticación lírica, todavía se nota la deshumanización de la gorda en el coro, que adapta la melodía de “Old MacDonald had a farm”: “El baile de la gorda ya empezó/ i-ay-i-ay-o/Si no lo bailas tú/lo bailo yo i-ay-i-ay-o.” A pesar de que esto indirectamente compara a la gorda con un animal, la canción en conjunto presenta a la gorda como sumamente atractiva y sexualmente deseable por su baile. Al igual que en el verso “Si no lo bailas tú/lo bailo yo,” se infiere que la gorda es deseada por otros hombres, pero que ellos se encuentran vacilantes al bailar con ella: “Ven acá, ven acá ay qué rico dame más/El de atrás se quedará con las ganas de bailar.” Las descripciones sensuales y la expresión abierta del deseo sexual por la gorda son resaltados en los versos, “Yo quiero que la gorda me mueva las caderas/cadera por aquí/cadera por allá/ Yo quiero que la gorda me mueva la cintura/Cintura por aquí, cintura por allá.” Sin embargo, este tipo de fragmentación del cuerpo femenino es muy común en la música popular del Caribe hispano y se ha criticado por varias feministas, ya que presenta a la mujer exclusivamente como un “locus of desire and pleasure for the male subject” (145).³⁰

En dos canciones de la República Dominicana, la palabra “mujerón” se usa como sinónimo de “gordita.” Por una parte, se refiere a una mujer determinada, capaz e

³⁰ Aparicio afirma que la fragmentación del cuerpo de la mulata, así como la presentación de su cuerpo exclusivamente como objeto físico del deseo masculino, es una manera en que el patriarcado caribeño “can erase from the body of the mulatta any traces of violence and racist practices for which it has been responsible throughout history” (145)

independiente - una mujer fuerte en el sentido amplio. Por otra, se vincula con la belleza física excepcional, por lo que la corpulencia se ve implicada en esta palabra. Por ejemplo, en uno de los foros de Wordreference.com, un miembro mexicano describe el mujerón como “una mujer bellísima, grandota, con las medidas perfectas”³¹ Según esta definición, la corpulencia femenina no se opone a la belleza, como se suele ocurrir en la tradición eurocéntrica, sino que representa la belleza exagerada. En ambas canciones llamada “El mujerón,” esta palabra se vincula específicamente con la gordura. Los Toros Band canta, “Me preguntan en el barrio/que cómo le llaman a la gordita/[...]/el mujerón.” Aunque El Tío, un artista de reggaetón presentado por el duo dominicano Wisin y Yandel, nunca utiliza la palabra “gorda,” el coro también exhibe su asociación con la corpulencia: “Mujerón, venga y déme de usted hay hambre/Ma’ claro que a usted le sobra carne/Venga y deme de usted que hay hambre/De seguro tú no vas a hartarme.”

El verso de El Tío es un buen ejemplo de lo que Aparicio llama la sexualidad gastronómica. Esto es un tema muy común en la música popular y la cultura hispanocaribeña, donde abundan expresiones y adjetivos como “qué rica” y “sabrosita.” Primero, algunas de estas canciones afirman el apetito sexual de la gorda mediante el apetito literal y el tema de la fijación oral. Hermanos Bravo cantan que “los chupachups la vuelven loca.” David Calzado y La Charanga Habanera juegan con el doble sentido del verso, “Sus labios solicitan siempre lo prohibido/no hay en la comida ningún enemigo.” El cantante de Santi y sus duendes le pide a la gorda que le muerda un dedo. Otras canciones, como la de El Tío, aprovechan la asociación tradicional de la gordura con la abundancia económica y sexual para afirmar el apetito insaciable del hombre. Al notar en su canción que el mujerón “tiene carne demás,” se está comentando más sobre el

³¹ <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=447293>

deseo sexual del hombre que de la gorda misma. Esto también se ve en el coro:

“Mujerón/Esta noche de ti ando buscando/Mujerón/y entero cuerpo estoy deseando/

Mujerón/Porque yo sé que usted tiene carne de más/ Mujerón/Dame comida que tengo

hambre, nena.” Aparicio percibe un aspecto muy negativo en el uso de este lenguaje. Según ella,

la sexualidad gastronómica es “phallogentric language about Latinas that has historically

objectified black and mulatta women as objects to be cannibalized, ingested, totally

possessed, and intellectually invalidated” (149).

Según la teorización eurocéntrica de la gordura, la materialidad femenina - particularmente cuando está en exceso - se concibe como amenaza a la autoridad masculina (Braziel 242, 246). En contraste, Los Toros Band, El Tío y muchos de estos grupos no perciben la corpulencia femenina como un desafío a su masculinidad. Al contrario, la hipercorporalidad representa la feminidad exagerada, situación que hace a la gorda sumamente deseable, según la mirada masculina. Como observa Los Toros Band del mujerón: “Y lo interesante es que está soltera!/Ésta es lo que se llama un tronco de mujer.” Ya vimos que a veces la admiración de la gorda se usa como prueba de la masculinidad del cantante. Esto se basa en la conexión teórica que se ha planteado entre la sobrecorporalidad y la sobresexualidad que se trata por casi toda la crítica sobre la gordura. Al representarla como extremadamente femenina, estar con la gorda es una conquista masculina más grande, por decirlo así.³²

En “La gorda bonita,” de El Gran Combo, la novia se presenta como muy dominante y algo agresiva: “Me agarra en sus brazos/y me arrastra por la pista,” “Y cuando bailo con ella a mí me pone a gozar/Me tira me jala y me vuela a tirar,” y luego,

³² Dentro de la música y la cultura popular del Caribe hispano, es muy común la concepción de la relación heterosexual como una conquista por parte del hombre.

“Mi gordita hace conmigo lo que le da la gana.” Si seguimos con la pista del baile como análoga a la cama, se infiere que el apetito sexual de la gorda hace juego con, si no supera - el del cantante. Sin embargo, esta característica le gusta mucho al cantante. Al igual que la imagen de ella como una lavadora que no se quiere apagar, estos versos atestiguan lo insaciable de la libido, o sea del apetito sexual, no sólo de la gorda, sino también del cantante. Sin embargo, el cantante responde a la ansiedad social, o mejor dicho masculina, con respecto a la gordura en un contexto sexual: “Cuando vamos a la playa/todos se quedan mirando/y preguntan vacilando/Oye, ¿cómo lo pueden hacer?/Es muy fácil yo les digo/cuando vamos a la acción/si vemos que no nos gusta/pues cambiamos de posición.”

A pesar de la ambivalencia masculina hacia la gorda y su rol principal como objeto sexual, no se puede negar la evidencia en todos los ejemplos anteriores de “[the diasporic rejection of slenderness” (Shaw, “Tuck” 4). Mientras que todos los ejemplos que hemos visto sexualizan la gordura al vincularla con la destreza sexual, el último ejemplo de esta sección, en contraste, sexualiza el acto de adelgazar. Dice el primer verso: “Que la vecina que tengo al la’o/es un poco gordita/y ella para rebajar/se pasa brincando cuica/La cuica mía yo se la presté porque ella la necesita/y a veces para variar/también brinca la tablita, mi vecinita.” Al igual que este verso, el coro propone que el hombre es el dueño de “la cuica” que ella utiliza: “*Las cosas no son del dueño/son del que las necesita/esa mujer no fuma ni bebe/pero le gusta brincar la cuica.*”

Aunque menos patente que la metáfora gastronómica de El Tío, en “La cuica” de Raphy Leavitt y la selecta, otro grupo clásico de Puerto Rico, el ejercicio se usa como metáfora de la actividad sexual. Por ejemplo, sugiere Leavitt, “Si en el hueso está el

gusto dicen las flacas/ven conmigo negrita pa' quemarte esa grasa." Luego añade un aspecto sexual a una rima popular infantil: "Compra un quitagrasa y pónitelo/vamos a la playa a rebajar los dos." Además, el refrán repite: "Cuica tablita, tablita y cuica/para las nenas que están gorditas." Como dice Shaw de la canción jamaicana "Slim and Trim" (1995) de Powerman, "this interplay between exercising and 'sex'ercising firmly resituates female proficiency at satisfying male desire in the realm of slenderness" ("Tuck" 6). Hay un paralelo entre "La cuica," "Slim and Trim" y dos canciones más del dancehall jamaicano que "pathologize fat and situate it as a degenerative condition that diminishes a woman's sexual appeal." Al igual que Ralphy Abreu que le recomienda a la gorda que tome una pastilla para que baje la barriguita, Leavitt propone "Esa mujer, esa mujer me cae muy bien está muy buena/pero que esconda un poco la pipa" y luego, "Ya rebajó ya se ve mucho mejor está bonita."

VI. "Caballero, esta expresión no me incluye": La perspectiva femenina en el discurso de la gordura

*Well, they call me big mama 'cause I weigh 300 pounds
Call me big mama, 'cause I weigh 300 pounds
I can rock and I can roll and I can really go to town*

- Big Mama Thornton, "They Call Me Big Mama"

En la música popular de la cultura negra de los Estados Unidos, la valorización de la gordura también es apoyada por muchas artistas femeninas. Del mismo modo que Big Mama Thornton cantaba orgullosamente de su peso en los años cincuenta, la rapera

contemporánea Missy Elliott erotiza, exagera y a veces se burla de este aspecto de su apariencia.³³ Cantantes como éstas establecen una subjetividad sexual y política a través de la gordura. En contraste, es casi imposible encontrar artistas femeninas del Caribe hispano que hablen directamente de la gordura y es difícil también encontrar cantantes gordas que han logrado éxito comercial. Esta sección presenta un muestreo de ejemplos líricos así como intérpretes voluminosas con el fin de explorar la perspectiva femenina en el Caribe hispano con respecto a la gordura. Primero, se examina la carrera de la puertorriqueña Mirta Silva como ejemplo de la marginación de la gordura en la música popular. Después, se analizan dos ejemplos líricos de la gordura, también de Puerto Rico, de cantantes femeninas. Finalmente, se explora el underground hip hop del Caribe hispano como respuesta a la representación patriarcal y falocéntrica del cuerpo femenino en la música hispanocaribeña.³⁴ Muchas raperas del hip hop están examinando la imagen corporal y la materialidad del cuerpo femenino desde una perspectiva feminista (Fernandes 12).

En el capítulo, ‘Singing Female Subjectivities,’ Aparicio presenta artistas que “in diverse ways opposed, resisted, and transformed Afro-Caribbean music into a space from which female subjectivities could emerge” (175). Una de las figuras que analiza es Mirta Silva, una guarachera voluminosa que tocó percusión y compuso boleros desde los años

³³ Se podría hacer un estudio entero del rol de la gordura en la vida personal de Missy Elliott así como en su carrera. A la vez que ella presenta la gordura como deseable, articula una tensión entre el estándar dominante de la delgadez y la preferencia cultural por la gordura. A veces erotiza la gordura y a veces enfatiza su aspecto subversivo. Por ejemplo, en vez de intentar ajustarse al ideal comercial de la delgadez, en su primer video musical, ella se viste con una bolsa negra para basura que la hace ver casi completamente esférica. La gordura es un tema común en sus letras. En “Lose Control,” canta: “I got a cute face, chubby waist/Thick legs, in shape/Rump shakin’, both ways/Make you do a double take.” En “Pass the Dutch,” canta “Pop that, pop that, jiggle that fat.” En “Work It” dice “See my hips, big hips, don’t cha/See my butt and my lips don’t ‘cha/Lost a few pounds in my waist for ya.” Shaw discute la imagen artística de Missy Elliott en sus videos y en los libretos de sus discos compactos en el Capítulo IV de *The Embodiment of Disobedience*.

³⁴ El concepto de la representación falocéntrica viene de Aparicio, pág. 155.

cincuenta y murió en 1987 (Aparicio 177). Llama la atención la conexión que Aparicio plantea entre el peso de Silva y la percepción de ella como radical y subversiva. Según Aparicio, su cuerpo contribuyó a la percepción que ella “irreverently contested the particular image of the sentimental female” (Aparicio 177). Esta irreverencia contestataria por medio de la gordura se plantea como central a la persona artística de esta puertorriqueña:

She was warmly known as La Gorda de Oro (The Golden Fat Woman) because of her weight and large body structure; La Bomba Atómica Puertorriqueña (the Puerto Rican Atomic Bomb) was also deployed to advertise her performances as well as La Vedette que arrolla (The Sweeping Vedette). All of these epithets play on her body size (gorda, which translates into a potential and explosive, subversive power of her performances; bomba; and arrolla), her comedy, and her singing. This combination of physical presence and performance style created a unique effect for her audiences. Mirta was not the sensual, sleek vedette that Latin America saw in Tongolele, nor was she a motherly, tender figure. Through her irreverent humor, singing style, and physical overendowment, she self-parodically subverted popular expectations of the delicate, fragile, and even sexy female singer. Although matronly, she was not at all a maternal figure but rather more of an androgynous image on television, her body and voice a social space of conflicting gender expectations (Aparicio 177).

Aquí la gordura no conlleva una asociación con la feminidad tradicional ni tampoco con lo materno, como se afirma por el estudio antropológico de Massara. Por el contrario, este pasaje confirma la visión eurocéntrica presentada por Braziel, Lebesco y Russo, en que la gordura representa la transgresión de las reglas sociales, particularmente del rol de la mujer como sumisa. La descripción de Silva como andrógina y como la encarnación de “conflicting gender expectations” tiene mucho que ver con su personalidad y con el hecho de que ella realizó varios trabajos predominantemente masculinos. Era percusionista, compositora y productora de televisión. Sin embargo, se establece un paralelismo entre la corpulencia, el humor y el estilo de cantar como factores que rompen con las expectativas físicas y culturales de la mujer.³⁵

La presentación de Silva en un video musical que se titula “Mirtha [sic] Silva de Puerto Rico: Esos no son de aquí,” confirma el juicio de Aparicio.³⁶ En este homenaje a la “linda borinquen,” Silva es yuxtapuesta a las mujeres del coro de modo que se crea una oposición entre Silva y las otras mujeres. Desde el principio, el video alterna tomas de Silva bailando sola con maracas en medio de un semicírculo de músicos y tomas de una fila de mujeres esbeltas que luego bailan en pareja. Conforme a la descripción de Silva como “matronly,” ella aparece con un vestido azul marino que le cubre los hombros y las rodillas mientras que las mujeres del coro llevan faldas coloridas. En la segunda mitad, el video contrapuntea tomas de Silva y tomas de las mujeres del coro en la playa, ahora en traje de baño. La postura coqueta de estas mujeres esbeltas y curvilíneas contrasta mucho con la postura agresiva y fuerte de Silva, que canta a voz en cuello con los brazos

³⁵ Aparicio también ve un aspecto ambivalente en Silva como cantante de los textos masculinos de la guaracha y como compositora de boleros, un género que representa “the quintessential expression of sentimentality and thus femaleness” (177).

³⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=eQj2mhJfXUQ&mode=related&search=>

levantados y abiertos. Aunque el video debe ser contextualizado con el análisis de otros videos de la misma época con otras cantantes, se puede notar que son las mujeres del coro y no Silva las que se presentan como objeto del deseo masculino y como íconos de la belleza puertorriqueña. Sin embargo, es imprescindible señalar que no se esconde el cuerpo de Silva. A través del lenguaje corporal, ella se presenta como apasionada, expresiva, rítmica y muy fuerte.

En *The Embodiment of Disobedience*, Shaw observa que “[d]espite the conspicuous marginalization of the fat black woman’s body in the American beauty arena, there is a curious abundance of these bodies on the musical performance stage.”³⁷ La crítica y las letras que se han presentado aquí establecen un paralelismo entre la valorización de la gordura en la cultura negra de los Estados Unidos y las culturas hispanocaribeñas. Sin embargo, el Caribe hispano deja ver una ausencia sorprendente de artistas femeninas que expresan una valorización de la gordura a través de sus letras o sus cuerpos. A pesar de que varias cantantes icónicas y modernas atacan la política sexual de la salsa en sus letras, la gordura como discurso existe casi exclusivamente desde una perspectiva patriarcal y falocéntrica.

Las únicas canciones cantadas por mujeres que mencionan la gordura en el título son “Flaca o gordita” (2006) de Olga Tañón y “La gordita” de Isa, de su álbum “La gordita del sabor” (2000). Tañón es una cantante de fama internacional. Ella es de figura esbelta pero curvilínea y es considerada un ícono de belleza. Por otro lado, Isa es mucho

³⁷ Véase las páginas 26-27 del Capítulo I. Shaw atribuye este fenómeno en gran parte a la asociación de este cuerpo, marginado por femenino, negro y gordo, con lo espectacular. Afirma, “the transgressive nature of the stage is replicated in the corporeal qualities of the fat black woman” (Shaw 102). Sin embargo, se podría afirmar que la aceptación de este cuerpo en el escenario no sólo refleja una asociación con lo grotesco y lo subversivo sino que también la aceptación y la normalización de este cuerpo en la cultura negra.

menos conocida por el público y se identifica como gordita. Ambas puertorriqueñas se preocupan por la opinión masculina en cuanto a la gordura. En “Flaca o gordita,” Tañón afirma que la apariencia no debe importar en el amor. Canta a su hombre que la acepte como es: “Que no se te olvide que estoy bonita, flaca o gordita/que me quieres mucho, que me necesitas.” La segunda referencia a la gordura, sin embargo, se presenta como un desvío de lo ideal: “Vamos a recordar cuando tú tenías pelo/ya estás casi calvito/yo estoy un poco más gordita.”

Las referencias de Tañón son algo insustanciales, ya que la gordura no es el tema central de esta canción romántica. De todos modos, la gordura no se presenta como algo positivo o deseable. En contraste, al compararla con la calvicie, la gordura se entiende como algo natural que resulta del paso de tiempo. Esta comparación también afirma que la gordura femenina no se debe juzgar duramente por los hombres; se presenta como una realidad común - para las mujeres - y, en parte, como algo inevitable.³⁸ “Flaca o gordita” es la canción de éxito de su disco más reciente, “Soy como tú.” Dado este título y el contexto general de la presión social por que las mujeres se mantengan esbeltas, la gordura es una manera en que Tañón, una estrella mundial, se identifica con sus admiradoras. Aunque la referencia es sutil, Tañón reconoce el estándar rígido de la delgadez que se impone sobre las mujeres. Cuestiona la mirada crítica con respecto a la gordura, particularmente de los hombres.

Como introducción a “La gordita,” Isa declara entusiasmadamente “¡Mi nombre es Isa, y también me pueden llamar la gordita!” Al considerar la portada del disco - una foto sugestiva de ella con el pecho acentuado - y el subtítulo del disco, “La gordita del

³⁸ Es interesante que esta yuxtaposición identifique la gordura, o engordar, como un fenómeno más femenino que masculino. Hay muy poca crítica sobre la relación entre la gordura y la masculinidad.

sabor,” Isa parece ser un caso a favor de la valorización de la gordura en la cultura puertorriqueña. Sin embargo, la presentación inicial de su gordura como femenina y erótica contrasta con las letras mismas de “La gordita.” Por ejemplo, en uno de los versos, ella se disculpa por su peso: “Quiero cantar a mi gente/con cariño y amor/Aunque no sea la modelo que esperan/entrego mi corazón/Quiero brindar alegría, quiero subir hasta llegar/quiero pasar las barreras, porque yo quiero cantar/quiero pasar las barreras [...]” Según Isa, el peso representa la “barrera” principal a su éxito comercial. Ni ella ni Tañón presentan la gordura en luz positiva. Contribuyendo a la preferencia cultural y predominantemente masculina por la delgadez. Esta preferencia es subrayada por la falta de cantantes gordas y artistas femeninas que toquen el asunto gordo en la música popular.³⁹

Mientras que Isa y Olga Tañón afirman la omnipresencia de la mirada masculina en la música popular del Caribe hispano, otras artistas utilizan sus letras para identificar y desafiar el impacto del machismo en la música y la cultura hispanocaribeña.⁴⁰ En las últimas dos décadas, el underground hip hop se ha desarrollado como un género que se distingue por la orientación política de sus letras y por su articulación de una conciencia social. El énfasis dentro de este género en la importancia de la educación y en abogar por gente marginada crea un ambiente que apoya la presencia de artistas femeninas además del desarrollo de una política feminista. Así, se ha fundado una subjetividad femenina dentro del hip hop que Sujatha Fernandes compara con la de los blues americanos y la rumba cubana (12). Además del discurso femenino sobre el cuerpo y los conceptos de

³⁹ No se sabe si Isa y Tañón compusieron estas letras. Aparicio menciona a Tañón como una de las salseras contemporáneas que escribe la mayoría de sus letras, a veces en colaboración con otras mujeres (174).

⁴⁰ Aquí el concepto de la mirada masculina, que ve a las mujeres principalmente como objetos del deseo masculino, se incluye como un aspecto del machismo ya que los dos mantienen la subordinación femenina.

belleza, el hip hop crea una estética femenina y un rol femenino diferente del que domina en la música popular del Caribe hispano. Según Fernandes, “Cuban hip-hop contrasts with forms of popular culture such as salsa, where scantily clad dancers and singers are part of spectacles devised increasingly for consumption by tourists and a commercial hybrid form of hip-hop known as reggaeton, which capitalizes on the objectification of women” (15).

Las raperas cubanas, Las Krudas, están en la primera línea del underground hip-hop. Los miembros originales del grupo son Olivia Prendes (Pelusa MC) y las hermanas Odalys y Odaymara Cuesta (Wanda y Pasa Kruda).⁴¹ Visualmente, el grupo encarna un mensaje que apoya la diversidad y la aceptación de físicos diferentes. Olivia es flaca y blanca mientras que las hermanas Cuesta son gordas y negras. Su presencia como lesbianas también las distingue. El grupo entró a la escena de hip hop en 1999-2000, cuando, según Odalys, “el discurso de todos los grupos era masculino totalmente, o sea, las mujeres éramos fantasmas.”⁴² Además de lamentar la falta de productoras, compositoras y artistas con quienes colaborar, el grupo señala otras maneras en que el machismo excluye a las mujeres de la música. Como dice Pelusa MC: “A las mujeres siempre o generalmente se nos ve como la madre, como la hermana, como la novia, pero vernos como colegas, vernos como compañeras de lucha, estéticamente o filosóficamente hablando, eso nunca pasa.”⁴³ En la canción titulada “Kandela,” ella responde y reacciona a la representación unidimensional de la mujer en los discursos masculinos de la cultura de la corriente dominante: “[c]onstantemente somos ignoradas, maltratadas,

⁴¹ Wanda ya no es parte del grupo.

⁴² Del video titulado, *Krudas Documentary*, que aparece en el sitio de web del grupo <http://www.krudas.org/>. Todas las citas y letras de esta sección fueron sacados de este mismo sitio web.

⁴³ *Krudas Documentary*, <http://www.krudas.org/>.

discriminadas, casi nunca bien representadas/Caballero, esta expresión no me incluye/El hombre, esta expresión no me incluye/los humanos, esta expresión no me incluye.”⁴⁴

Aunque no han compuesto letras específicas que valorizan la gordura, Las Krudas sí abordan los temas de la imagen corporal y los ideales de belleza en su música. En sus letras al igual que sus personas artísticas, ellas responden a los conceptos de belleza del corriente dominante. Las hermanas Cuesta representan una identidad marginada no sólo por ser mujeres sino también por su peso, su color de piel, por ser lesbianas y por adoptar un estilo afrocéntrico (Fernandes 15). Sin embargo, no se disculpan por su disconformidad con los ideales, más bien profesan un feminismo de diferencia. Esto contrasta mucho con los tipos rígidos dentro de las letras y también encarnados por las intérpretes femeninas de la Salsa. Aunque Las Krudas afirman lo afrocubano y lo africano en sus letras y su apariencia física, abandonan cualquier ideal a cambio de su visión de diversidad. Por ejemplo, en “Kandela,” Pelusa MC canta: “Eschuca, audiencia, existe la diversidad/como existe la delgadez, existe la obesidad/como existe lo claro, existe la oscuridad/como existe lo masculino, existe la feminidad/y como existe lo heterosexual, existe la homosexualidad/así todos tenemos derecho a la libertad[...].”⁴⁵

La Sista, una rapera originalmente de Loíza, Puerto Rico, responde directamente a la presión social por la delgadez con sus letras y con su propio peso - ella puede ser descrita como “gorda.” En la portada de su álbum, ella aparece con una postura sobre todo de confianza. Raquel Rivera, que está al día en la música popular contemporánea del Caribe hispano, observa: “Way ahead of simple-minded folks who will attack her with the obvious, she lays it out: She’s not the light-skinned, rail-thin model type.

⁴⁴ El video musical de “Kandela” también aparece en el sitio de web <http://www.krudas.org/>.

⁴⁵ Véase la nota 41

And?”⁴⁶ La Sista reconoce abiertamente su disconformidad con el ideal de belleza en sus letras. En “Rulé Candela,” de su álbum “Majestad Negroide,” ella se identifica como “La gorda” sin ver su peso como un problema. En otra canción, pregunta a su audiencia: “Qué tú esperabas, ¿la Tañón?/Con un bustier, cantándote esta canción/¿Porqué será para to’ hay un prototipo?/¿Qué tú pretende, qué La Sista se haga una lipo?/Tipo si te ‘ua dar de lo que soy/No pare ma,’ yo no vine a modelar.”⁴⁷ En esta referencia intertextual, Olga Tañón aparece como ícono de belleza y se reduce a ser un objeto del deseo masculino. La Sista, en cambio, enfatiza su autenticidad artística (“te ‘ua dar de lo que soy”). Ella expresa su frustración con el comercialismo de la música popular, que produce en serie cantantes que se ajustan a los ideales dominantes (“¿Porqué será para to’ hay un prototipo?”). Sin disculparse por su peso, ella afirma que su talento como MC es más importante que su apariencia (“No vine a modelar”).

Comparada con Isa, y aun con Las Krudas, La Sista presenta una actitud muy diferente en cuanto a la percepción pública de su peso. Aunque todas reconocen el ideal del “light-skinned, rail-thin model type” como el estándar de la belleza, La Sista se acepta abiertamente a sí misma como gorda, en vez de adoptar este ideal como normativo. Más allá de esto, La Sista cuestiona directamente las prioridades y selecciones de los consumidores de la corriente dominante. Con la imagen del bustier, les reclama a los consumidores masculinos que es cómo suelen seleccionar su música, basados en cómo se

⁴⁶ Del sitio de blog de Raquel Rivera, titulado “Reggaetónica” <<http://reggaetonica.blogspot.com/2007/03/la-sista-in-ny-at-sobs-march-21.html>>. <http://blog.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendID=76887737&blogID=208260475&Mytoken=B1506B45-ACC0-41C2-9497448BE52E3F283692542>

⁴⁷ En sus videos y materiales promocionales, La Sista suele llevar una sudadera grande con capucha y una falda que le llega hasta el tobillo.

ve la cantante. Al confrontar el comportamiento de los consumidores, La Sista adopta el rol de educadora y exige al público que examinen de cerca sus decisiones.

Muchas artistas del underground hip hop afirman una estética afrocéntrica a través de sus letras. En uno de los versos de “Negra,” de las raperas Oye Habana, la belleza de la mujer afrocubana se afirma por una valorización de la corpulencia: “Negra con mi ñata y mi grande pata, negra.../¿Quién dijo que por mi color oscuro/debo bajar mi cabeza?” “La grande pata,” junto a “la bamba” y “la ñata,” vincula la negritud y la corpulencia femenina de tal forma que hace eco de las canciones tempranas de los blues. En la siguiente sección, veremos la representación literaria de otra cantante, negra y gorda, que existió en la vida real y cantaba sobre todo boleros en La Habana en los años cincuenta. Fredesvinda Garcia Rodríguez, sin embargo, tiene más fama como La Estrella en *Ella cantaba boleros* del autor canónico, Guillermo Cabrera Infante. Aunque parece que nunca cantó de la gordura, veremos que en la imaginación popular se le ha vinculado muy de cerca con su peso. Como afirma Alaíde Collins “La biografía de Freddy enfatiza en su característico peso de 300 libras y en el tono andrógino, por grave y potente, de su voz” (“La música popular”). En *Ella cantaba boleros*, la gordura y la negritud se contraponen con la delgadez y la piel pálida, que dominan en el contexto comercial.⁴⁸ El análisis de la representación del cuerpo de La Estrella por Guillermo Cabrera Infante revela el uso de la estética afrocéntrica, que también es presentada por Las Krudas, La Sista y Oye Habana, para encarnar la autenticidad musical.

⁴⁸ Este término es tomado de Collins.

VII. Conclusión

*“This is dedicated to all the pretty girls,
all the pretty girls in the world, and the ugly girls too,
‘cause to me you’re pretty anyway baby.”*

-Old Dirty Bastard, “Stand Up”

Al inicio de esta investigación, se esperaba encontrar una riqueza de representaciones positivas de la gordura, de artistas hispanocaribeños tanto masculinos como femeninos. Al final, se ha concluido que “representación positiva” se debe definir con más precisión. La existencia de defensas de la gorda en esta tradición apoya la valorización histórica de la gordura que se asocia con ciertas partes de la diáspora africana, incluso en el Caribe hispano. El problema con estas defensas es que no sólo identifican una tensión entre los ideales de belleza sino que afirman la figura esbelta como el ideal dominante. Es más, los artistas mismos con frecuencia pronuncian la delgadez como eje central de su propia visión de la belleza. La ambivalencia de estas defensas confirma la ambivalencia hacia la gordura en la crítica occidental. Al igual que los cantantes que alaban a la gorda al tiempo que reconocen su disconformidad con los ideales de belleza dominantes, la teorización de la gordura revela una tensión entre la visión más tradicional de la gordura femenina y la visión más reciente que la asocia con la transgresión de reglas sociales.

Por otra parte, las canciones que sexualizan a la gorda parecen ser en gran parte ignorantes de la marginación de esta figura en los medios de comunicación dominantes. Estas canciones niegan la narrativa dominante de la gorda como asexual e invisible a la mirada masculina. Alaban un cuerpo que se suele despreciar. Por supuesto, también se puede ver también un fallo en este sistema. Según estos cantantes, el cuerpo es la medida

principal del valor de la mujer. Su representación como objeto del deseo masculino es unidimensional y, al igual que las defensas, no permiten la subjetividad femenina. Por lo tanto, ya debe de estar claro que estos países no deben ser idealizados, como se ha hecho en mucha crítica anglosajona, como remansos que no han sido afectados por la obsesión occidental con la delgadez. Sin embargo, sería injusto negar el tono amoroso y romántico de muchas de estas canciones además de su intención sincera de estimar a la gorda.

Ya hemos visto que existe un espacio en la música popular hispanocaribeña donde los hombres pueden admirar un panorama diverso de tipos femeninos. “Chiquita y gordita” de Larry Harlow, por ejemplo, va alternando improvisaciones dedicadas a la gorda y a la flaca como “Mientras más gordita digo a mí me gusta mí” y “Te quiero con ansia loca, chiquita.” Sin embargo, el espacio para la expresión de voces y cuerpos femeninos en esta música se mantiene horriblemente limitado. El underground hip hop se distingue como antídoto. Aunque sea de manera indirecta, muchas artistas femeninas de este género están acogiendo la gordura a través de su reconocimiento de los cuerpos que se han marginado en los medios de comunicación dominantes. Además, ellas proponen una visión más compleja de la mujer. Como cantan Las Krudas: “Eres bella, siendo tú, ébano en flor, negra luz/Eres bella siendo tú, cuerpo no es, única virtud./Eres bella siendo tú, ébano en flor, negra luz/Eres bella siendo tú inteligencia es tu virtud.”⁴⁹

⁴⁹ Citado de Hernández, Grisel. “Las Krudas: Cubensi.” Trad. de CubaNews, noviembre 2005. Ed. Walter Lippmann. <<http://www.walterlippmann.com/docs278.html>>.

Capítulo III

“A ella le sobra la música”: La gordura como encarnación de la resistencia en *Ella cantaba boleros*

I. La negra gorda como ícono popular

It was her stage presence that galvanized the audience. She could dance, mime, do comedy routines, and she looked every bit a star. Bessie was a big woman, like Ma Rainey, the kind that appealed to blacks (and many whites, remembering my own mother).¹

Aunque Bessie Smith tuvo su apogeo en los años veinte, el epígrafe plantea una asociación común entre la corpulencia negra y el estrellato que continúa hasta hoy día en la música popular de los Estados Unidos. Desde los blues y el gospel hasta el R&B y el hip hop, hay una tradición de cantantes negras que incorporan y acentúan su gordura como parte de su persona artística. Según Shaw, el escenario, por lo espectacular y lo transgresivo, acoge más a los cuerpos triplemente marginados - por ser de mujeres negras y gordas - que a los cuerpos de sus homólogas blancas (99). Dejando a un lado el talento de estas cantantes como individuos y voces únicas, la historia de la hipersexualización tanto de la negritud como de la gordura, y la asociación de ambas con lo transgresivo, explica en parte el éxito de las intérpretes que enfatizan estos dos aspectos de su persona. La reverencia hacia la cantante gorda que posee una capacidad pulmonar impresionante además de una gran presencia visual en el escenario se ve hasta en la ópera y explica en parte el gran prestigio que se les concede a íconos populares como Aretha Franklin, Big Mama Thornton, Mercedes Sosa y Cesaria Evora. Sin embargo, muchas representaciones de la negra gorda en la cultura popular la vinculan especialmente al concepto de la autenticidad musical.

¹ Yurchenco 244

Shaw atribuye mucha de la fama de la negra gorda a su marginación social - tiene fama en la cultura popular “because she exceeds a socially undesirable standard: she is fat, black or unattractive” (104).² Sin embargo, la negra gorda cantante no sólo nos atrae como “espectáculo” sino también por la fama de este ícono de ser espectacular como cantante. En el contexto musical, describir una cantante como “a big, black woman,” o aun afirmar que alguien canta como una “big, black woman,” suele ser una declaración de estimación musical. Por un lado, se puede ver en esta descripción el discurso transhistórico y esencialista que vincula la negritud con la corporalidad así como con el ritmo y la musicalidad. También evoca la asociación común de la negra gorda con la fuerza de carácter.³ Por otro lado, la voz es un instrumento orgánico. Por lo tanto, esta descripción evoca la imagen de una cantante que, por su puro físico, tiende a ser una fuente de potencia vocal.

Además, detrás de la imagen de la cantante negra gorda se puede ver la suposición común que relaciona el sufrimiento con la expresión artística profunda. Las cantantes de blues serán la encarnación original del ícono de la cantante negra gorda. Estas cantantes, por ser triplemente marginadas, no sólo se asocian con el feminismo y la hipersexualidad - es decir con lo transgresivo - sino también con la narración del sufrimiento propio y también el de la historia de la marginalización e injusticia de la diáspora africana.⁴ Por lo tanto, este ícono se asocia con la expresión de emoción intensa, particularmente de tristeza y de pena. La cantante negra gorda es socialmente

² Dice Shaw, “Black America’s historical appreciation for an ample figure helps explain this phenomenon but not sufficiently” (107). Shaw afirma que el público general desea y tiene la oportunidad de experimentar “unruliness” a través de la negra gorda en el escenario (106). Véase su discusión de “fat-envy” en la página 106.

³ El estereotipo de la fuerza como atributo de la negra gorda es tratado por Beauboeuf-Lafontant.

⁴ Véase *Blues Legacies And Black Feminism* de Angela Y. Davis.

transgresiva y marginada pero también *musicalmente* transgresiva, por decirlo así. Por ejemplo, se asume con frecuencia que la cantante negra gorda tiene más acceso al “soul,” un concepto musical muy difícil de explicar que tiene un aspecto sumamente espiritual. Shaw discute que Aretha Franklin, por ejemplo, como ícono que es capaz de trabajar suavemente lo sagrado y lo secular en su canto, al mezclar los blues y el gospel. La incorporación de lo espiritual en la música popular de la cultura negra es atribuida por Shaw en parte a la tradición musical del África del oeste.⁵

Quizás la manifestación más reciente de la reverencia social hacia la cantante negra gorda se ve en la película estadounidense “Dream Girls” de 2006 sobre un grupo de cantantes de R&B. La cantante negra, gorda y muy talentosa, Effie Melody White, se contrapone a Deena Jones, una cantante negra menos talentosa que logra más éxito comercial por su conformidad con los ideales eurocéntricos de belleza.⁶ La decisión del gerente del grupo de reemplazar a Effie por una cantante más delgada y más blanca refleja la asociación común dentro de la industria musical del comercialismo con lo superficial y lo inauténtico. En esta película, la yuxtaposición de estos dos cuerpos representa la yuxtaposición de lo comercial con la expresión artista auténtica. Como dice Shaw, la negra gorda cantante es “a poignant embodiment of transgression” (Shaw 106). Este capítulo explora el uso de la gordura, tanto como la negritud, para representar la autenticidad musical. También explora las cualidades estéticas y corporales de la cantante negra gorda como representante de la transgresividad musical.

⁵ Shaw cita a Teresa Reed: “In the West African worldview, music is intrinsically spiritual, the sacred is intrinsically musical, and both music and the divine permeate every imaginable part of life” (112).

⁶ Estos personajes exhiben muchas semejanzas, en su apariencia y en su canto, con Aretha Franklin y Diana Ross, respectivamente.

Si bien la asociación de la negra gorda con lo espectacular exhibe raíces racistas y misóginas,⁷ Shaw presentan varios aspectos positivos de la gordura en la literatura y en las culturas de la diáspora africana al igual que en el escenario. Shaw plantea que la textualización de la gordura en muchos casos sirve como una recuperación simbólica de las pérdidas que han resultado de la esclavitud y de la opresión social y económica que marca las historias de la diáspora africana (78). Al igual que ella plantea que este cuerpo se usa a menudo como “retaliatory agent” contra el impacto de la colonización (Shaw 9), González Echevarría nota que las protagonistas gordas de las tres obras canónicas hispanoamericanas de Cabrera Infante, Sarduy y García Márquez “[...] are conceived within a logic of supplementariness that is hypostasized in their enormous, swollen bodies” (89). Por tanto, este capítulo explora el uso del cuerpo de La Estrella como símbolo de la resistencia en *Ella cantaba boleros*. Aunque La Estrella no responde a la colonización, su cuerpo claramente se usa como respuesta a la amenaza inminente de la Revolución Cubana, que ponía en duda la importancia de cualquier expresión artística que no se dedicaba a la propaganda.

A pesar de que el discurso sobre “la negra gorda” se ha desarrollado en los Estados Unidos y se ha extendido hasta incluir ejemplos de personajes literarios e íconos musicales del Caribe angloparlante, se encuentra muy poco sobre la gordura en el Caribe hispano y aun menos sobre su relación con la negritud. Sin embargo, esta exploración de la figura de la negra gorda se puede ver como una extensión natural del tema ya bien tratado en la crítica de Caribe hispano sobre la textualización de la negra en los discursos

⁷ Véase “Black Bodies, White Bodies: Towards an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature,” donde Sander L. Gilman discute la explotación y la hipersexualización del cuerpo negro femenino a partir del sensacionalismo de la gordura de la africana, Sarah Bartmann, mejor conocida como la Venus Hotentote.

masculinos. Como veremos a través de la representación hiperbólica de La Estrella en *Ella cantaba boleros*, el ícono de la cantante negra gorda también se establece como símbolo poderoso en la literatura hispanocaribeña. La exclusión de La Estrella del concepto de belleza que domina en las Américas no le quita a ella su potencial como ícono musical. Por el contrario, en *Ella cantaba boleros*, la gordura –al igual que la negritud – se usa para acreditarla como artista “verdadera” que mantiene una conexión cercana con la cultura popular.

A través de la conexión de la gordura con lo grotesco en este texto, se muestra que La Estrella se usa como ícono de autenticidad cultural y musical así como de la preservación de la tradición musical. Además, se explora cómo su caracterización grotesca la vincula con la anormalidad y lo ilimitado, principalmente por una estrecha asociación con el agua. Por eso, una gran parte del capítulo se dedica al análisis de este motivo en *Ella cantaba boleros* de 1967 y luego en “Metafinal,” escrita 30 años después. Se explora el efecto que tienen los subtextos acuáticos, que se patentizan y que culminan en “Metafinal,” en el tono más bien misógino de *Ella cantaba boleros*. Finalmente, se analiza cómo el tema de la negra gorda, como forma metafórica de resistencia, se hace literal en “Metafinal” mediante el agua. El objetivo principal de este capítulo es mostrar que la representación hiperbólica de La Estrella de *Ella cantaba boleros* tiene mucho que contribuir como manifestación literaria del ícono de la cantante negra gorda.

II. “Un mito musical pesado”: La gordura como encarnación de la importancia musical

*Pesa 220 libras. Su rostro parece una luna llena color sepia.
¡Pero cómo canta boleros esta voluminosa mujer!*
Cita de la revista cubana *Show* (julio 1959)
sobre la cantante Freddy (Pérez Aldave)

De todos los ejemplos de la textualización de la gordura en el Caribe hispano, sobresale la figura singular de la cantante cubana Fredesvinda García Rodríguez. En la historia cubana, ella es conocida como una cantante excepcional que vivió en la pobreza por mucho de su vida. En *Música cubana*, Cristóbal Díaz Ayala escribe: “[...] el descubrimiento del año [1959] es una señora que responde al improbable nombre de Fredesvinda García y pesa trescientas cinco libras, con una voz de contralto y un estilo para cantar, único. Al poco tiempo, de cocinera en una casa de Vedado, Freddy es la estrella del show del Capri” (270). Su fama como bolerista fue consagrada por la publicación de *Ella cantaba boleros* de Guillermo Cabrera Infante que salió originalmente como el “hilo conductor” de la fragmentada novela *Tres tristes tigres*, publicada en 1967 (citado en Torres Fierro 23). Cabrera Infante, quién llamó a la Habana “once a great and fascinating city,” (citado en Gazarian Gautier) incorpora las pautas de la música cubana y del habla habanera con el fin de crear una representación nostálgica de la vida nocturna de la Habana antes de la Revolución (Torres Fierro 23). A instancias de Mario Vargas Llosa, las secciones de *Ella cantaba boleros* fueron republicadas como obra aparte en 1996. Esta obra incluye “Metafinal,” un fin alternativo al de *TTT* que reinventa el destino de la cantante y cambia considerablemente su legado como personaje literario.

El caso de Freddy, apodada La Estrella, se distingue en parte porque su fama como personaje ficticio sobrepasó su fama como cantante verdadera. Por ejemplo, el único disco que Freddy grabó se llama *Freddy: Ella cantaba boleros*. El párrafo inicial del libreto declara: “Aquí está la voz de la Estrella Rodríguez, el fenómeno cósmico que dio aliento a Tres Tristes Tigres [sic] [...] que convirtió a Freddy en un mito musical tan pesado como las trescientas cincuenta libras que pesó en la vida.” Al igual que en el epígrafe de la revista *Show* sobre esta “voluminosa” cantante de 220 libras y el pasaje de Díaz Ayala, este pasaje equipara el peso de La Estrella, o sea su físico excepcional, con su impacto como cantante. La inclusión de estas cifras en los tres pasajes, que la documentan a 220, 305 y 350 libras, afirma la percepción del público que la gordura de La Estrella constituye algo fundamental, y positivo, de su persona artística. Esto también se ve en el siguiente pasaje de Díaz Ayala: “Cuando la inmensa, en más de un sentido, Freddy, empieza a sonar, es Gorís quien la convence para que grabe” (249).

En varias entrevistas, Cabrera Infante comenta que disfrutó sobre todo la escritura de *Ella cantaba boleros*, llamando a La Estrella “la cantante negra que más me había impresionado, la cantante cubana para mí más importante” (citado en Torres Fierro 23). Al considerar la intención de Cabrera Infante al escribir “ese panegírico, que es una celebración” (citado en Torres Fierro 23) tanto de la cultura popular como de La Estrella misma - llama la atención la sarta de insultos racistas, misóginos y clasistas que se usan para caracterizar a La Estrella desde la boca de Códac, el narrador. Gerald Aching sugiere que entender la representación de Estrella depende, en parte, del aprecio del *choteo*, un tipo de humor muy cubano. Aunque este humor distinga a los lectores nacionales de los foráneos, pocos negarán el carácter misógino de *Ella cantaba boleros* y

tampoco dudarán que la representación de la Estrella a los ojos de Códac es “in the end [a] deidealizing reflection of her body” (Aching 105). Es más, ¿por qué, en un texto que pretende rendir homenaje a la voz de la cantante, hay tan poca descripción de la voz misma y tanto énfasis en su gordura? No cabe duda que Cabrera Infante utiliza el físico excepcional como modo de comunicar lo excepcional del talento de la cantante. Sin embargo, se puede ver también cómo el autor aprovecha las asociaciones de la gordura con lo grotesco a fin de establecer a La Estrella como la encarnación de la autenticidad y como la preservación de la tradición musical.

III. “La salvaje belleza de la vida”⁸: La asociación de la gordura con lo grotesco

Basándose en la tradición esencialista que vincula la negritud con la musicalidad y el ritmo, varios autores han notado cómo la caracterización de La Estrella como “negra, negra negra, totalmente negra” (Cabrera Infante 70) contribuye a su representación como la autenticidad cultural y musical de Cuba (Cuervo Hewitt 121, Mercado 58, González Echevarría 141).⁹ Sin embargo, la ideología eurocéntrica enlaza la gordura al igual que la negritud con lo grotesco y, por eso, con la naturalidad o la materialidad. Así, la caracterización de ella como “gorda gorda,” al igual que su caracterización como “negra negra,” se usa para alejar a La Estrella del comercialismo representado por otras

⁸ Cabrera Infante 69

⁹ La caracterización de La Estrella como “negra” por parte del narrador es seguida por uno de los primeros comentarios que establecen que él no es digno de confianza: “Qué país tan aburrido sería éste si no hubiera existido el padre Las Casas y le dije, te bendigo, cura, por haber traído negros de África como esclavos para aliviar la esclavitud de los indios que de todas maneras ya se estaban acabando, y le dije, Cura te bendigo, has salvado este país, y le digo otra vez a Estrella, La Estrella yo la amo a usted” (70). Al igual que Shaw que asocia la negra gorda con lo espectacular, Gerard Aching nota que aquí “Códac is [irreverently] appreciating Estrella for her entertainment value” (120).

mujeres que se aproximan a los estándares de belleza eurocéntricos (C.I. 69).¹⁰

Antes de conocer a La Estrella en el club Las Vegas, Códac, el narrador, introduce a Irena como “una rubita chiquitica, preciosa, que se parecía a Marilyn Monroe si a Marilyn Monroe la hubieran cogido los indios jíbaros y hubieran perdido su tiempo poniéndole chiquita no la cabeza sino el cuerpo y todo lo demás, y cuando digo todo lo demás quiero decir todo”(C.I. 67). La comparación de Irena con Marilyn Monroe, el ícono de belleza más famoso de la cultura popular de los Estados Unidos, la vincula con el comercialismo. Además, el atractivo de Irena, según el narrador, se establece a través de lo chiquita que es ella. Este tema continúa en otras descripciones: “[A]l poco rato yo le había pisado con mucha delicadeza, como sin querer, un pie de la rubita y casi no me di cuenta que se lo había pisado por lo chiquito que lo tenía [...]” Luego es la mano: “[L]e había cogido una mano [...] y la mano se me perdió en mi mano y la estuve buscando como una hora” (68). Por un lado, estos pasajes vinculan a Irena con la visión tradicional de la feminidad, en que la mujer es sumisa y subordinada al dominio masculino. Por otro lado, lo chiquito de ella alude a la asociación de este personaje con lo insustancial.

Cuba Venegas es otra mujer que, al igual que Irena, se contextualiza como objeto del deseo sexual de Códac. Ella se caracteriza como una mulata de canto mediocre cuya descripción física recuerda la imagen idealizada de la mulata del imaginario cubano masculino. Después de narrar en detalle una escena erótica con Cuba, el narrador afirma la inferioridad de Cuba en comparación con La Estrella al describir un encuentro entre las dos:

¹⁰ En adelante, C.I. se refiere a *Tres Tristes tigres*. Las citas vienen de la publicación original de “Ella cantaba boleros” en secciones de *Tres tristes tigres* debido a la dificultad de conseguir la versión de 1996, *Ella cantaba boleros*.

ni ella ni Cuba cambiaron una sola palabra porque no se hablaban, supongo que sea que una cantante que canta sin música jamás le habla a otra que su canto es toda música o mas música que canto y [...] me recuerda a Olga Guillotina, que es la cantante cubana que gusta más a esa gente que le gustan las flores artificiales y los vestidos de raso y los muebles tapizados en nylon: a mí me gusta Cuba por otras razones que no son su voz que no son su voz que no son su voz precisamente, que se pueden tocar y se pueden oler y se pueden mirar, cosa que no se puede hacer con una voz o tal vez solamente con una voz, con la voz de La Estrella” (299).

Nivia Montenegro nota que “en la construcción de Cuba Venegas se destaca el aspecto visual y el comercial” (277). Como se ve en la imagen de las flores artificiales, la belleza de este personaje se establece como artificial y superficial. En contraste, Códac describe la belleza de La Estrella como “una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva [...]” (C.I. 69). A diferencia de “la belleza comercial apetecible” de Cuba, la belleza única de La Estrella “lleva el signo de lo nuevo, lo descomunal” (Montenegro 279, 278). Además, la estética comercial asociada con Cuba se usa para encarnar la expresión artística igualmente superficial. Esto se ve en otra escena que compara a estas dos mujeres. Después de la descripción increíble de la voz de La Estrella, cuando ella interpreta o “inventa” con su voz el estándar “Noche de ronda,” todos los clientes del bar se ríen cuando hace su “famosa parodia” del canto de Cuba (C.I. 74). A través del concepto de la belleza física, La Estrella representa la expresión artística auténtica que no cabe fácilmente en ninguna envoltura.

Al hacer tanto hincapié en lo artificial de “todos los demás aparatos juntos” (C.I. 70) y al asociar a estas mujeres, particularmente a Irena, con el concepto de la pérdida y la falta, la gordura se propone como símbolo de la originalidad y la plenitud. Esto se plasma en el pasaje que compara la risa de Irenita y la de La Estrella. Mientras que la risa de ésta la revela como “muy superior, segura de ella misma,” la risa de Irenita revela su belleza como superficial al revelar los huecos de dos muelas en la boca que antes seducía a Códac (C.I. 71).¹¹ De igual modo, el rol de Irena y Cuba como objetos del deseo sexual se afirma como fútil. En contraste, el cuerpo único y físicamente imponente de La Estrella la vincula con la permanencia y la sustancia. Esto se ve en el siguiente pasaje que empieza con la descripción de Códac de Irena:

[T]iene un cuerpo perfecto, quizás sus musclos o lo que se ve de sus musclos no sean tan perfectos como sus dientes o lo que se ve de sus dientes y espero que no me invite a rérnos juntos porque no tengo ganas de ver sus muslos tan atrás como vi sus dientes [...] pero tenía el cuerpo más bonito y más proporcionado que he visto y una cara de gozadora y su cara era el espejo del cuerpo y me olvidé de Cuba, total completa absolutamente. Pero no me pude olvidar de La Estrella [...] (299).

Como nota Montenegro, “es también el objeto visual y sexual que predomina en la visión de la Isla que se proyecta hacia el extranjero” (279). En este pasaje, la belleza idealizada de la mulata que se exporta de Cuba se presenta como engañosa y superficial. Dentro del contexto del “uso de la figura femenina en la representación de Cuba,” la

¹¹ Anteriormente, la boca de Irenita se había vinculado con la sexualidad: “[L]a rubita se rió con ganas levantando los labios y enseñando los dientes com si se levantara el vestido y enseñara los muslos y tenía [...] unos dientes parejos, bien formados, perfectos y sensuales como unos muslos [...]” (68).

hipercorporalidad de La Estrella representa una visión de Cuba más sustancial, por decirlo así. El cuerpo único y grotesco de La Estrella representa una Cuba menos accesible y por lo tanto menos explotada por otros países (Montenegro 277). Así, Salvador Mercado nota “la forma irónica [de Cabrera Infante] de desmontar el estereotipo tradicional de la mulata como descriptivo de lo cubano” (Mercado 57-58).

Si las comparaciones con Irenita y Cuba Venegas apoyan a La Estrella como símbolo de la autenticidad cultural, la comparación con otra mujer que también parece ser “una afirmación y celebración de lo negro” exhibe el uso de la gordura para encarnar la autenticidad y la tradición musical (Mercado 57). Al igual que La Estrella, que “reinventa” canciones familiares al interpretarlas, Códac se queda fascinado con la originalidad de la rumbera, otro personaje femenino que baila en la cantina donde La Estrella suele cantar. El narrador describe el momento de verla, “[...] inventando el movimiento, el baile, la rumba ahora frente a [sus] ojos: todo el movimiento, toda África, todas las hembras, todo el baile, toda la vida frente a [sus] ojos” (C.I. 72).

Sin embargo, en la escena del baile se yuxtapone la tradición y la novedad a través de la yuxtaposición de estos dos cuerpos. La ligereza y la agilidad de la rumbera, junto a la descripción vertiginosa del baile, contrastan mucho con la pesadez y la lentitud de La Estrella en otras escenas- por ejemplo, durante la “operación” de bajarse del carro de Códac después de este show (C.I. 76). De igual modo, los muslos “largos, llenos, elásticos y perfectos” de la rumbera pueden verse como símbolo de movimiento y avance, dado que la descripción de la página anterior de La Estrella, “de [sus] brazos que parecían muslos” y de sus muslos “que parecían dos troncos,” alude a la noción de origen y de

raíces (C.I. 69). Esta metáfora también promueve su asociación con la naturaleza y, según Shaw, con lo sobrenatural.¹²

Además, la música de la rumbera, que “se iba cada vez que se apagaba la vitrola,” se asocia con la tecnología mientras la música de La Estrella es completamente orgánica puesto que canta ella a capella (C.I. 72). Cabrera Infante afirmó que ese cantar sin acompañamiento era “imaginario,” diciendo: “Eso no era así. Ella quería triunfar. Cantaba con cualquiera” (citado en Pérez Aldave, “Sin orquesta”). Sin embargo, a través de su insistencia en cantar sin acompañamiento, y de su actitud antagónica hacia la rumbera, se expresa el deseo de volver “a la fuente” de la música: “[La Estrella] fue hasta el tocadiscos, hasta el chucho, diciendo, Tanta novelería, lo apagó, lo arrancó casi con furia, como echando espuma de malas palabras por la boca y dijo, Se acabó, ahora viene la música” (C.I. 72). En contraste con la finura de la rumbera, el “hyper-embodiment” de La Estrella, viendo el baile desde “el trono de su banqueta,” articula la permanencia, la solidez y la consistencia que se esperan de la tradición frente al avance cultural (C.I. 72).¹³

Mientras que otras mujeres se comparan con íconos - y productos comerciales - como Marilyn Monroe y Bridgett Bardot, le resulta casi imposible al narrador encontrar a alguien o algo comparable a La Estrella. Por lo tanto, el narrador recurre al uso de imágenes encontradas en la naturaleza así como metáforas metafísicas. De acuerdo con Montenegro, “la excepcionalidad de La Estrella se articula como monstruosidad” (277) y se nota la repetición del sustantivo “monstruo” para describir varios aspectos de La

¹² En la caracterización parecida de Ruby, la negra gorda de “Mama Day” de Gloria Naylor que tiene “arms and legs almost as thick around as small tree trunks,” Shaw ve un “mystical hybrid who integrates both human and non-human characteristics” (85).

¹³ El término “hyper-embodiment” viene de Shaw 10.

Estrella (C.I. 72, 174, 181, 311). Por ejemplo, después de su concierto con la orquesta, La Estrella se describe “con gestos de una vanidad que era, como su voz, como sus manos, como ella, simplemente monstruosa” (C.I. 311). La confluencia de lo transgresivo y lo metafísico se ve en las caracterizaciones ambivalentes de La Estrella. Por una parte, Códac la llama “la salvaje belleza de la vida” (C.I. 69). Alex Bayer, al verla desnuda, la llama “una fuerza de la naturaleza o más que eso, un fenómeno cósmico” (C.I. 92). Por otra parte, cuando Códac la ve desnuda, él comenta para sí mismo, “[N]ada era natural en La Estrella. Fue entonces que me pregunté si no sería una marciana” (C.I. 173).

Dado el tono crítico e irreverente de Códac en cuanto al cuerpo de La Estrella, la comparación de La Estrella con una marciana evoca el discurso misógino tratado por Russo y Braidotti que concibe el cuerpo femenino como la aberración del cuerpo masculino. Las dos afirman que el cuerpo grotesco, o femenino, es un receptáculo de la angustia masculina. A la vez, Braidotti señala la ambivalencia hacia lo femenino y lo monstruoso, ya que estas son encarnaciones de la diferencia, la desviación y la anormalidad (62).¹⁴ De igual modo, la comparación de La Estrella con lo sobrenatural se contextualiza con la admiración del narrador por su voz. La extensa conexión de La Estrella con lo sobrenatural se ha tratado en la crítica pero no se ha relacionado mucho con su rol como artista. A partir de la caracterización anterior de La Estrella como marciana, se observa en el sueño de Códac la invasión de marcianos negros:

[E]ran ondas sonoras que se metían entre nosotros y nos
encantaban, como sirenas: en cualquier rincón brotaba una música
que alelaba, un son paralizante y nadie hacia nada por resistir

¹⁴ Véase las páginas 19-20 del Capítulo I.

aquella invasión porque nadie sabía que la música era el arma secreta y final (174).

De igual modo que Braidotti señala la raíz griega de la palabra “monstruo,” que implica algo horrible y maravilloso a la vez, este pasaje añade un aspecto positivo a la asociación de La Estrella con lo sobrenatural. El tema de la música como arma alude al rol de La Estrella, un símbolo de la tradición popular, como arma de resistencia contra la pérdida la música y la cultura popular.

Por un lado, a través de su comparación con los cuerpos de Irena, Cuba Venegas y la rumbera, La Estrella se asocia con la materialidad, lo natural y lo orgánico. Esta caracterización grotesca de La Estrella se afirma como símbolo prometedor de la permanencia de la expresión artística y la tradición musical. Por otro lado, su asociación con lo sobrenatural expresa el carácter transgresivo e incapturable de la expresión artística auténtica. La caracterización ambivalente del cuerpo y de la voz de La Estrella como sobrenatural al igual que completamente orgánico es una de las maneras en que Cabrera Infante “defensively posits popular culture [like the body and the voice of La Estrella] as ungraspable” (Aching 106).

IV. El agua como arma: Los subtextos acuáticos de *Ella cantaba boleros*

Una manera en que la cultura popular y el cuerpo de La Estrella se presentan como huidizos e incomprensibles es por medio del agua, uno de los motivos más constantes de *Ella cantaba boleros*. No sólo se usa el agua para describir las noches de

La Habana, ebrias de deseo sexual, de pasión y de emociones como las letras de los boleros mismos, sino que también inunda las descripciones de los encuentros sexuales de Códac. En un contexto donde todos los personajes se conciben como peces, la caracterización de La Estrella como una ballena, específicamente como “la prima de Moby Dick,” una caguama, un manatí, un hipopótamo y un “Godzilla que canta en la ducha oceánica” (C.I. 131) afirma, entre otras cosas, su dominio de este mundo acuático “de la gente que se sumergía en la noches y nadaba en cualquier hueco oscuro, [...] [de] este mundo de los hombres ranas de la noche” (C.I. 69).

A primera vista, la deshumanización de La Estrella a través de su comparación con estas criaturas parece ser otra manifestación más del humor misógino con que se pinta a todos los personajes femeninos de *Ella cantaba boleros*. De hecho, Aching señala las implicaciones sexuales negativas de la caracterización de La Estrella como una caguama (109). Y, sin “Metafinal,” se podría concluir que la ambivalencia del texto hacia la negritud y la feminidad acaba por inclinarse más hacia el racismo y la misoginia que hacia la apreciación y la adulación. Sin embargo, se puede ver en “Metafinal” un reconocimiento y, es más, una respuesta, al tratamiento misógino y racista de La Estrella en *Ella cantaba boleros*. La reescritura del final cambia el destino de la cantante y permite otra exégesis del tema del cuerpo acuático de La Estrella que valoriza la cultura popular como una forma de resistencia fuerte.

Desde la descripción inicial de La Estrella, ella es identificada estrechamente con el agua. Antes de oírla cantar, Códac se fija en “el tanque de agua que era su cuerpo” (C.I. 69). Después, esta metáfora crece hasta tener proporciones oceánicas. Códac observa “los rollos sucesivos de sus brazos sobre el gran oleaje de rollos de su cadera” (73) y nota

“una sandalia que era una lancha naufragando debajo del océano de rollos de sus piernas” (C.I. 73). Aunque el simbolismo del agua es casi inagotable, su asociación con lo femenino no es nada novedosa. La ambivalencia hacia La Estrella fluctúa entre la admiración y la repugnancia en parte por la amplitud del simbolismo del agua, que por un lado representa lo desconocido y lo incontrolable (las emociones, la subconciencia, y el deseo sexual) y que por otro, es un elemento fundamental de la naturaleza que sostiene y regenera la vida.

La ambivalencia del narrador hacia La Estrella se plasma en la escena sexual cuando los dos pasan la noche juntos.¹⁵ Por un lado, la escena perpetúa el discurso misógino de Hipócrates, Platón y Aristóteles que concibe el cuerpo femenino como la disolución de la forma masculina e insiste en el carácter líquido e incontrolable del cuerpo femenino (Braziel 239). En el contexto sexual de la cama de Códac, la corporalidad de La Estrella le da asco. El patente desprecio de la gordura por parte del narrador culmina cuando se realiza la inverosímil escena de la mujer gorda que asfixia o *ahoga* a su amante con su pesadez. El agua se usa para comunicar la ansiedad masculina de Códac hacia lo femenino.¹⁶ Por otro lado, hay un subtexto erótico que también se establece mediante el motivo del agua. La escena empieza con la literalización del “sueño mojado.” En un momento muy freudiano que afirma el deseo reprimido de Códac por La Estrella, él sueña contentamente con La Estrella como un pez grande. Esta escena evidencia la ambivalencia hacia la gordura femenina como la *violación* de las reglas occidentales de la feminidad y como la *encarnación* y la *exageración* de la feminidad.

¹⁵ Véase C.I. 172

¹⁶ Véase la página 15 del Capítulo I.

Las primeras páginas de la novela también evidencian el subtexto que valoriza el agua, o lo femenino. Hay otros pasajes en que lo pelágico del cuerpo de La Estrella se contextualiza con su erotización. El movimiento y el ritmo que están implícitos en el oleaje se recrean con los gerundios y con el ritmo con que se describe y se erotiza su cuerpo. Además, se nota la presencia sutil de líquido mediante la imagen del vaso en la descripción de La Estrella “con un *vaso* en la mano, *moviéndose* al compás de la música, *moviendo* las caderas, todo su cuerpo de una manera bella, no obscena pero sí sexual y bellamente, *meneándose* a ritmo, *canturreando* por entre los labios aporreados, sus labios gordos y morados, a *ritmo*, *agitando* el *vaso* a *ritmo*, *rítmicamente*, bellamente artísticamente” (69). La fluidez del movimiento del cuerpo de La Estrella es una representación visual de la sensualidad así como de la musicalidad. Además, como nota Aching, Códac es seducido primero visualmente por La Estrella y no por su voz; es su físico y no su voz lo que inspira la declaración desinhibida de un Códac borracho que le dice: “La Estrella yo la amo a usted” (C.I. 70).

Julia Cuervo Hewitt plantea que *Tres tristes tigres*, y por lo tanto *Ella cantaba boleros*, se abre a dos lecturas principales: una occidental y otra más autóctona que aprovecha el elemento afrocubano. Su análisis de la presencia de las aguas y del pez según la mitología afrocubana se basa en el rito de Sikán y Ekué, que Cabrera Infante incluye en una sección de *TTT* (95-96).¹⁷ Este mito trata de la primera encarnación de la Voz del misterio como pez que fue descubierta primero por Sikán. Como se creía que las mujeres no eran dignas de confianza, ésta fue asesinada. La Voz se guardó en el tambor y se asocia con la voz sagrada de Ekué. El análisis de Cuervo Hewitt se centra más en los personajes masculinos de *TTT* y no desarrolla a fondo la conexión del pez ni del agua con

¹⁷ Desde adelante se refiere *Tres tristes tigres* como *TTT*.

La Estrella. Por ejemplo, no menciona el sueño vívido de Códac en el que se une el pez grande con La Estrella. Puesto que “Metafinal” no se incluye en *TTT*, tampoco menciona la referencia a La Estrella como un “pez muerto” que va desapareciendo hacia el horizonte.

Quizás más interesante que el uso del pez para vincular a La Estrella con la Voz del misterio en *Ella cantaba boleros* y “Metafinal” es el uso de este animal acuático como otro modo de plantear la voz de La Estrella como algo que no se puede capturar, o pescar. Por ejemplo, en el sueño ebrio de Códac con La Estrella como un pez, le dice, “[...] mi pez enorme, noble pez, yo te arponié, yo te cogí, pero no dejaré que ellos te coman” (C.I. 172). A pesar de que Códac expresa el deseo de controlarla, poseerla y protegerla, La Estrella le quita este sueño a él y acaba por dominarlo a él, “ahogándolo.” La dificultad de pescar a La Estrella contrasta con la facilidad de pescar a Irenita, ésta siendo un ícono de feminidad que se caracteriza principalmente como “chiquitica”: “Así que sacó a Irena por un brazo como si la pescara del mar de la oscuridad” (C.I. 67). Como veremos, el ataúd/pez que se fuga del control de los marineros en “Metafinal” se puede ver también como ejemplo de la resistencia de esta voz a ser atrapada.

Cuervo Hewitt nota que en el sector afrocubano Abakuá el agua se concibe como el origen y el fin de todo. También señala la creencia cubana popular del agua como “la madre de los espíritus,” que atrae, tranquiliza y los domina (Cuervo Hewitt 130- 131). Este contexto da otro significado al cuerpo acuoso de La Estrella. En su traducción y análisis de “Metafinal,” González Echevarría subraya la conexión del agua con lo infinito (166). Estas asociaciones dan nueva a vida algunos pasajes que parecen hiperbolizar a La Estrella para burlarse de ella. Por ejemplo, el agua añade otra dimensión aparte de la

repugnancia de Alex Bayer cuando se queja: “[C]ómo suda [La Estrella]! Suelta agua como si sudara siempre una fiebre eternal y es así como se pasa la vida en el agua: sudando y bebiendo agua y bañándose” (C.I. 91). Lo cíclico de este pasaje junto con la contemplación del “cuerpo infinito” (C.I. 73) de La Estrella, de sus “muslos infinitos” y sus “manos interminables” (C.I. 71) sugiere no sólo una abundancia sino también la regeneración, apoyando a La Estrella, y la gordura, como fuente de energía y un “symbol for life” (Acosta Cruz 107). La asociación positiva del agua y de La Estrella con la vida se vislumbra también en la imagen encantadora de “la boca cetácea de La Estrella donde cabía un océano de vida” (C.I. 81).

En *Razón de amor*, el poeta Pedro Salinas escribe: “Si la voz se sintiera con los ojos, ¡ay, cómo te vería!” (155). No será por casualidad que la única descripción del canto de La Estrella aprovecha una mezcla de términos líquidos y sólidos:

[La Estrella] ponía algo más que el falso, azucarado, sentimental, fingido sentimiento en la canción, nada de bobería amelcochada, del sentimiento comercialmente fabricado del feeling, sino verdadero sentimiento y su voz salía suave, pastosa, líquida, con aceite ahora, una voz coloidal que fluía de todo su cuerpo como el plasma de su voz y de pronto me estremecí (C.I. 73).

Además de articular la potencia ilimitada de la voz de La Estrella y “el aspecto efímero del performance” a través del concepto del flujo (Mercado 41), el paralelo entre la liquidez del cuerpo y de la voz une a los dos. Esto contrasta fuertemente con la dicotomía entre cuerpo y voz en la que insiste explícitamente el narrador: “Me dije que había que separar ese oro de su voz de la ganga en que lo envolvió la Naturaleza, la

Providencia o lo que fuera, que había que extraer aquel diamante de la montaña de mierda en que estaba sepultado [...] (129).¹⁸

Mientras que esta última metáfora imagina la voz como una entidad independiente de ella misma y afirma el cuerpo de La Estrella como algo inútil y despreciable, la imagen de la voz “que fluía de todo su cuerpo” valoriza el cuerpo mismo como instrumento y como medio conductor de la expresión artística.¹⁹ Al plantear así la voz como extensión del cuerpo, se promueve el uso de la gordura como representación física de la grandeza de la voz de La Estrella. A nivel social su exceso físico se percibe como negativo, mientras que en la expresión artística el exceso sentimental o técnico se valora mucho. Por lo tanto, en contraste con la imagen de un Códac ahogado por el cuerpo y la sexualidad de La Estrella, la descripción de ella “ahogando la orquesta” con su voz tiene la intención de alabar (C.I. 310).

Finalmente, se alude al tema del cuerpo como recipiente de agua en la imagen de su cuerpo como *tanque* de agua y en la descripción de la salida de la voz desde la barriga *barril* de la cantante (72). Estas imágenes concuerdan con el aspecto curativo que Shaw percibe en muchas versiones literarias de la negra gorda. Puesto que la gordura en sí representa un “repository of latent energy,” la negra gorda se suele retratar como un personaje fuerte, seguro y sobre todo capaz que estimula y apoya simbólicamente la lucha política de la diáspora africana (Shaw 9). De modo parecido, La Estrella también se

¹⁸ Este pasaje ofrece una comparación interesante con la descripción de la voz de las obesas gemelas de *Maitreya* de Sarduy. Códac expresa el deseo de separar la voz de La Estrella de su corpulencia, mientras que la riqueza de la voz de las gemelas se atribuye a su corpulencia: [...] pronto descubrieron las menesterosas mellizas que su voz, sostenida por la expansión buñuelesca del diafragma, y por las enjundiosas calorías del guarapo, alcanzaban tesoros potentes y asopranadas. Dejaron de cantar bajitos. Arrogantes y sin fonógrafo, emprendieron a todo galillo los duos marimberos de los antiguos mediodías” (Sarduy 92).

¹⁹ La imagen del diamante también puede verse como alusión al interés comercial de Códac y del extranjero. Hay otro pasaje también que habla de “la voz que la naturaleza, en broma, conserva en la excrecencia de su estuche de carne y grasa y agua” (C.I. 299).

asocia con una energía casi sobrehumana, situación que se ve cuando se imagina cantando hasta la madrugada con sudor en sus bigotes: “La Estrella cantó más. Parecía incansable” (C.I. 73).

V. El mar ofendido: El triunfo de la cultura popular en “Metafinal”

“[...] siempre se hace caso al hiperbólico: en todo caso mucho más caso que al parabólico.”²⁰

Para quien desea ver a La Estrella como un ícono fuerte de la resistencia, uno de los aspectos más difíciles de *Ella cantaba boleros* es el relato de su muerte en la versión original. Al recordar el apogeo de La Estrella en la última sección del texto, Códac sigue con tono de burla pese a que afirma la importancia de La Estrella como un ícono de la cultura popular. Por ejemplo, cuando tiene su gran concierto con la orquesta, el narrador no se fija en la música, sino en el maquillaje de La Estrella que la hace parecer “ya no fea sino grotesca” (C.I. 310). Además, nota cómo por poco se cae La Estrella cuando va a sentarse en el escenario durante este concierto que “[p]or supuesto no gustó” (C.I. 311). Además, el relato de la muerte misma en esta versión enfatiza la glotonería y el capricho de La Estrella al contar cómo se fue a México contra la voluntad del médico y “estuvo allá arriba hasta que se comió una gran cena una noche y por la mañana tenía una ingestión [que] se convirtió en un ataque cardíaco [...] y al cuarto día se murió” (C.I. 311-312). Al final, ni los mexicanos ni los cubanos quieren pagar el vuelo de regreso de

²⁰ C.I. 304

esta carga “excepcional” a Cuba o Miami y, por lo tanto, “la dejaron en México y allá está enterrada” (C.I. 312).²¹

Aching atribuye la irreverencia de Códac en esta sección a la tradición del choteo, que “no respeta ni la presencia sagrada de la muerte,” aunque es evidente que esta irreverencia se mezcla con sensibilidad y tristeza (123). Al final, la degradación y el tratamiento de La Estrella como objeto de irrisión resultan principalmente de la frustración del narrador al no poder capturar la magia de su voz, que representa la cualidad efímera de la expresión artística. Códac lamenta al principio no haber llevado la cámara al bar la primera noche que conoció a La Estrella. Al final, lamenta que ella sea olvidada sin que sean preservadas fielmente ni a ella ni su música, salvo en su propio recuerdo. Así es que critica el disco mediocre que grabó, con la portada de “la mujer más fea del mundo”: “Y aunque los que la conocimos sabemos que no es ella, que definitivamente ésa no es La Estrella y que la buena voz de la pésima grabación no es su voz preciosa, eso es todo lo que queda” (C.I. 312).

Mientras que Shaw plantea que en muchos casos la gordura de la mujer negra en la literatura de la diáspora africana simboliza la satisfacción y significa “a lack of desire to ingest the alien ideologies that have rendered her beyond the periphery of the dominant culture” (9), el primer relato de la muerte de La Estrella hace hincapié en lo insaciable de su apetito. Por un lado, esto se puede leer como manifestación del sentir contrarrevolucionario de Cabrera Infante. Después de haber consumido y gozado simbólicamente los ideales extranjeros mediante su consumo de la comida mexicana, La Estrella es incapaz de regresar a Cuba. Sin embargo, puesto que es la falta de autocontrol

²¹ Fredesvinda García Rodríguez murió en Puerto Rico y no en México.

de La Estrella lo que se enfatiza en otros pasajes del libro, esta descripción se lee como una comprobación de los estereotipos misóginos acerca de lo insaciable del deseo femenino.²² Ella no puede controlar su apetito y su falta de autocontrol la mata.

A diferencia del pesimismo general del final original, “Metafinal,” parece crear “[a] wake for La Estrella” (González Echevarría 141). Contado desde la perspectiva de Silvestre, este texto se lee como respuesta literal y figurativa al narrador, desafiando la autoridad de Códac y el desprecio del cuerpo de La Estrella. Los subtextos acuáticos de *Ella cantaba boleros* se hacen literales en “Metafinal” por la extraña metamorfosis del ataúd de La Estrella en una nave que parece tener vida propia. Como ya se ha visto, en *Ella cantaba boleros*, las comparaciones de La Estrella con animales acuáticos y la caracterización acuosa de su cuerpo tiene un tono muy misógino. En contraste, el agua protagoniza y triunfa en “Metafinal” de modo que afirma una valorización de lo femenino y por tanto del cuerpo grotesco de La Estrella. La metamorfosis de La Estrella en una nave se prelude en *Ella cantaba boleros* cuando Códac está con Cuba y ve a La Estrella en el bar: “Y entonces levanté la vista y vi un pez enorme, un galeón que navegaba sumergido, un submarino de carne que se paró antes de chocar con mi mesa y hundirla hasta la superficie. Hola nena [a Cuba] dijo la voz y era grave y severa y tan náufraga en ron como la mía” (C.I. 298).

Como medio de transporte del cuerpo de La Estrella, el ataúd ya la representa hasta cierto punto. Sin embargo, aun antes de embarcarse con el cuerpo, ella es confundida más con su ataúd por un juego de palabras que plantean la idea de que son una sola entidad: “[...] en deferencia de su condición de mujer (la del cadáver no del

²² Alex Bayer dice que La Estrella “[...] come como una troupe de titiriteros y toda esa comida tenemos que pagarla nosotros y se queda con hambre, siempre” (C.I. 90).

féretro), buscaban una bandera cubana, con respeto a su condición de tal, con que cubrirla (la caja no el cadáver)” (C.I., *Ella* 303). De igual modo, Silvestre describe cómo los marineros querían cubrir al ataúd/cuerpo con algo de “color habano ya que ése era el nombre y el color de un buen cigarro, y de la bodega trajeron un pedazo de lana color chocolate sucio” (C.I., *Ella* 303-304). Especialmente después del primer pasaje que confunde el ataúd y la cantante, el color chocolate recuerda la descripción inicial de ella, “vestida con un vestido barato, de una tela carmelita cobarde que se confundía con el chocolate de su piel chocolate [...]” (C.I. 69). Al ubicar este color al lado del adjetivo “sucio,” se evoca la pobreza de La Estrella y los comentarios odiosos y racistas de Códac, por ejemplo, cuando la ve “sobre las sábanas impolutas del sábado” como “la mancha enorme, cetácea carmelita, *chocolate*, que se extiende como una cosa mala [...]” (C.I. 141). La unión de ella con su ataúd es importante porque fomenta la lectura de ella misma como el agente activo en las escenas que siguen.

Es imprescindible subrayar el papel activo del agua en la conversión del ataúd. En *Ella cantaba boleros*, este elemento constituye lo fundamental del cuerpo de La Estrella y de ahí la angustia de Códac por representar lo ilimitado. En “Metafinal,” el agua es lo que deshace este mismo cuerpo, permitiéndole a La Estrella seguir como símbolo de la resistencia aun después de su muerte. Debido al uso de hielo común en vez de hielo seco para preservar el cuerpo en el calor extremo de México, el cuerpo empieza a corromperse. Los vapores que emanan del hielo y del cuerpo hacen que la madera del ataúd se hinche hasta ser impermeable e impenetrable (C.I., *Ella* 306). La descomposición del cuerpo adquiere un significado especial en el caso de La Estrella dados los incontables juicios e insultos que se dirigen a ese cuerpo por su negritud y su

gordura. Se ve un reconocimiento de la marginalización social de este cuerpo y de la percepción racista y misógina de La Estrella cuando Silvestre cuenta que, “dentro de la caja no había un ciudadano cubano ni una mujer sino una increíble masa de carroña al vapor” (C.I., *Ella* 303). El juego depende del doble significado de carroña, que se refiere principalmente a cualquier tipo de carne corrompida pero también se usa para referirse a una persona o idea despreciable o repugnante.

Quejándose de la peste que resulta de la descomposición de La Estrella, los marineros deciden botar el ataúd/La Estrella del barco que la llevaba a Cuba. Esta escena llama la atención al tener presente la obsesión de La Estrella con las pestes del cuerpo según dice Alex Bayer. Al igual que el agua es la base de la composición y la descomposición del cuerpo de La Estrella, también aquí se nota la polivalencia del agua. Por una parte, la peste resulta del agua, primero por el sudor constante de La Estrella y, en “Metafinal,” por los vapores. Por otra parte, Alex Bayer afirma que, para evitar la peste, La Estrella “se pasa la vida en el agua” (C.I. 91). El papel inconstante del agua armoniza con la naturaleza cambiante que se asocia con lo grotesco y la cultura popular.

Uno de los pasajes más conmovedores de “Metafinal” es cuando los marineros, convencidos de que el ataúd no se hunde porque es “un signo de mal agüero” de un mar insultado, “[s]in consultar con nadie empezaron a tirarle varias cosas, todas lanzables” (C.I., *Ella* 306). Al principio, ellos le tiran cosas tangibles como “un pedazo de baranda del puente roto hecha flecha [...] [y] lanzas de trozos del mismo origen” (C.I., *Ella* 306). Sin embargo, esta escena también evidencia un reconocimiento por parte del autor de los abusos sociales que sufre la gente marginada y quizás también de la denigración a que es sometido este cuerpo por bien del humor mismo en *Ella cantaba boleros*. Los marineros

extranjeros le empiezan a tirar “[...] un chorro de insultos, varias balas de saliva y finalmente su desesperación individual y colectiva y su odio ciego y mudo” (C.I., *Ella* 306). Esta poderosa imagen captura la ambivalencia hacia La Estrella como representante de Cuba, de la negritud, la feminidad, la cultura popular y la tradición cultural y musical. Están literalmente en vías de honrarla como símbolo de lo cubano al devolverla a su patria y no obstante la degradan. El hecho que no se hunda el ataúd irónicamente asocia la gordura, enmarcada por el mundo acuático, con la ingravidez, una manera muy aguda de promover la conexión de la gordura con la resistencia y lo ilimitado. En el contexto comercial y eurocéntrico de *Ella cantaba boleros*, la gordura limita a La Estrella y es lo único que le impide ser una leyenda musical y tener una fama sobrehumana.²³ Además, al sepultarla en tierra mexicana en el final original, no se preserva nada de ella salvo su esqueleto y ella se queda aislada para siempre de Cuba: “[...] después que los gusanos se dieron el banquete de la vida con las trescientas cincuenta libras que ella les dejó de herencia y que es verdad que ella se fue al olvido, que es como decir al carajo [...]” (C.I. 312).

Aunque en “Metafinal” La Estrella tampoco logra volver a Cuba, Aching plantea que el símbolo del ataúd flotante “captures both the frustrations and hope of exiled Cuban communities” (124). Además, el ataúd, que ya se ha confundido físicamente con La Estrella, adquiere una autonomía frente a los insultos de los marineros muy parecida a la firme confianza de La Estrella frente a las miradas e insultos que la bombardean en *Ella*

²³ Dice Alex Bayer “créeme, tu Estrella es una fuerza de la naturaleza o más que eso, un fenómeno cósmico. Su única debilidad, su solo aspecto humano son sus pies, no por la forma, sino porque le duelen, ya que los tiene planos, [...], y cuando lleva un tiempo quejándose, casi cuando puede uno cogerle lástima, pena, se levanta y empieza a gritar por toda la casa, “¡Pero voy a ser famosa! ¡Voy a ser famosa! ¡Famosa, coño!” (92).

*cantaba boleros.*²⁴ En “Metafinal” el cuerpo se hace agente activo, situación que concuerda mucho con la valorización de la cultura popular que se ve en los subtextos ya discutidos.

VI. Conclusión

Soy una mujer que canta/ para mitigar las penas/ de las horas vividas y perdidas.
 Letras iniciales de “Freddy” del disco,
Freddy: Ella Cantaba Boleros

Al escuchar la voz de Fredesvinda García Rodríguez, se entiende por qué Cabrera Infante le dedicó una novela. Habrá sido un gran desafío personal capturar su canto con la escritura ya que ella tiene en la voz algo indescriptible. De acuerdo con la descripción de Códac, La Estrella de la grabación ahoga completamente los arreglos orquestales. Uno se pierde en su interpretación sensible de las letras y se queda imaginando cómo habría sido escucharla en vivo...

Además de ser una metáfora de su excepcionalidad como cantante, la caracterización hiperbólica de La Estrella afirma su lugar entre otros íconos de la negra gorda como “a poignant embodiment of transgression” (Shaw 106). Los textos de Cabrera Infante nunca cuestionan la asociación de la gordura, ni tampoco de la negritud, con lo transgresivo. Sin embargo, se ha discutido la presencia de varios subtextos que valorizan el aspecto transgresivo de este cuerpo. Estos subtextos se patentizan en “Metafinal” y

²⁴ Como dice Aching, “even though the reader is never given direct access to Estrella’s private thoughts, it is nonetheless necessary to take into account her awareness of or, rather, nonchalance about the gaze.” Luego nota que “[...] her corpulence is never presented as a source of self-consciousness on her part” (113).

afirman a La Estrella, un ícono de la cultura popular, como un agente activo y poderoso. “Metafinal” mantiene la asociación ambivalente de La Estrella, en su estado de hipercorporalidad, con lo natural y lo sobrenatural. De este modo, La Estrella se mantiene como la encarnación de lo ilimitado y lo “ungraspable” (Aching 106).

Puesto que el ataúd acuoso de La Estrella acaba por hundir el barco que la había rechazado, no cabe duda que el extraño final de “Metafinal” afirma que La Estrella y su gordura son un símbolo de la resistencia - resistencia frente al comercialismo que amenaza la expresión artística auténtica pero también frente a la marginación, el racismo y la misoginia cometidos contra este cuerpo en la novela y también en la historia real. Como describe González Echevarría, el ataúd se hace “an instrument of rendering, a projectile that penetrates and cuts apart. [La Estrella’s] monstrous maternal self becomes a ramming projectile, an aggressive phallus [...]” (141). Se podría discutir que, al contrario de la comparación del ataúd con lo fálico, el ataúd pesado, acuoso y grotesco se preserva como objeto sumamente femenino. Además, al contrario de los marineros, que suponen que el ataúd no se hundió porque el mar “insultado” no quiso aceptar a La Estrella, al fin y al cabo el mar no sólo ayuda a La Estrella a luchar contra ellos sino que también se une con ella visualmente. “La ola negra” la acepta, irónicamente, por modo de ingestión (“se la tragó”): “[...] la Nao se hacía Nada: primero fue ballena de madera y grasa, luego pez fúnebre, después cresta de ola negra, luego mosca de los ojos hasta que se la tragó la distancia y se perdió en el mar [...]” (C.I. *Ella* 308).

Conclusión

Durante el proceso de escribir esta tesis, tenía pegada al lado de mi computadora una frase de “The Laugh of the Medusa” de Hélène Cixous: “More body, hence more writing” (886). En su contexto original, esta cita afirma una conexión íntima entre las mujeres y la corporalidad.¹ Cixous no sólo urge a las mujeres a que escriban más, sino también a que escriban a través de su cuerpo, articulando de este modo un lenguaje femenino.² También vi en la cita un comentario irónico sobre esta tesis. Además de verla como una manera humorística de animarme a mí misma (como mujer gorda) a seguir escribiendo, la leía como una declaración pro-gordura contra la marginación del cuerpo femenino y particularmente del cuerpo gordo en los medios de comunicación dominantes y en la literatura. En los momentos de sentirme amenazada por la página en blanco, pensaba en por qué elegí escribir sobre la representación de las mujeres voluminosas en el Caribe hispano. Se debe en gran parte a las millones de conversaciones que he tenido con mujeres latinas, afro-latinas, blancas, negras, asiáticas, lesbianas, ricas y pobres sobre la lucha común con la imagen corporal. Además, pensaba en las inseguridades y la fuerza personal que dieron luz a esta tesis: “Write yourself. Your body must be heard” (Cixous 880).

Si bien son problemáticas las ideas de Cixous acerca de la conexión especial entre el cuerpo y lo femenino, la mujer universal y los “female-sexed texts” (877), “The Laugh of the Medusa” no obstante inspira visiones de nuevas posibilidades – de nuevas subjetividades, nuevas sexualidades y nuevos cuerpos dentro de la escritura. De igual

¹ “More so than men who are coaxed toward social success, towards sublimation, women are body. More body, hence more writing” (886).

² “Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes [...]” (886).

modo, cualquier estudio sobre la representación invita a los lectores a que imaginen otras posibilidades. Al analizar las canciones dedicadas a la gorda y también la representación de La Estrella en *Ella cantaba boleros* y “Metafinal,” chocamos una y otras vez con una mirada masculina heterosexual que fragmenta, degrada y restringe los cuerpos femeninos – tanto por mantener la delgadez como el ideal dominante como por limitar el rol restrictivo del peso de la mujer como objeto sexual. Por eso, una se queda pensando en cómo podrían ser estas representaciones diferentes, mejores, más orgánicas, y más benévolas.

Por una parte, la rigidez de los tipos femeninos y la crítica del cuerpo femenino de cualquier peso, desde la mirada masculina heterosexual, perpetúan “the infamous logic of antilove,” en la que las mujeres reales se comparan con los ideales inalcanzables y las representaciones poco realistas (Cixous 878). Así, la intención de los cantantes y de Cabrera Infante de celebrar cuerpos femeninos que están marginados en los medios de comunicación dominantes a menudo es socavada por el machismo, el falocentrismo y la misoginia. Por otra parte, las representaciones que se estudian en esta investigación ofrecen en sí una visión de la gordura que contrasta con la que domina en los medios de comunicación. La valorización de la gordura asociada con la diáspora africana y con muchas comunidades latinas es afirmada, aunque sea de manera ambivalente, por los cantantes y también por los subtextos de *Ella cantaba boleros*. El Gran Combo de Puerto Rico, por ejemplo, es un grupo de la corriente dominante que articula una apreciación estética y amorosa de la gorda. Además, la sexualización de la gorda del corpus de canciones que se estudia aquí hasta cierto punto normaliza y valoriza la gordura. Como afirma Carol Cooper, quien explora la representación de las mujeres en la música popular

del Caribe angloparlante, “[t]he recurring references in the [...] lyrics to fleshy female body parts and oscillatory functions do not simply signify a clear-cut devaluation of female sexuality; rather they signal the reclamation of active, adult female sexuality from the entrapping passivity of sexless Victorian virtue” (86).

Tanto en las canciones como en *Ella cantaba boleros*, la gordura se yuxtapone con el comercialismo, representado por el ideal de la delgadez. Puesto que el comercialismo se ha vinculado tan estrechamente con la cultura de los Estados Unidos, la aceptación de la gordura se puede leer, en gran parte, como una afirmación de la diferencia cultural en el Caribe hispano. Hemos visto una variedad de posturas con respecto a la marginación de la gordura en el contexto comercial. Algunos cantantes, como Marcelo y Trébol Clan, ignoran la presión social por la delgadez femenina al afirmar un amor por la gorda sin condiciones. Otros, como David Calzado y La Charanga Habanera reconocen el estándar de la delgadez y lo rechazan. Otros, como Ralphy Abreu, lo internalizan. En contraste, las voces femeninas siempre se ocupan mucho del estándar de la delgadez. A pesar de haber fuerte apreciación por la gordura en las voces masculinas, es significativo que las mujeres de la música popular parecen sentirse amenazadas por la gordura. Isa se disculpa por su peso, aunque se llama “La gordita del sabor.” Mirta Silva, “La Gorda de Oro,” se hizo una cirugía para rebajar de peso.³ Por otro lado, La Sista y Las Krudas articulan y expresan una perspectiva adversa al comercialismo y critican la rigidez de los tipos femeninos de la música popular. Así, la música menos comercial del hip hop está creando un espacio que cuestiona las jerarquías tanto étnicas como de belleza.

³ Dato proporcionado por José J. Fuentes, encargado del sitio web de Mirta Silva (www.myspace.com/myrtasilva).

Es claro que, en *Ella cantaba boleros*, la mirada comercial del narrador también desprecia la gordura. Sin embargo, las cualidades transgresivas de la gordura de La Estrella adquieren un aspecto positivo en los subtextos acuáticos de “Metafinal.” La representación de La Estrella encaja bien con las características de la negra gorda que Andrea Shaw nota en la literatura de la diáspora africana. Su gordura se vincula con la fuerza, la abundancia y la resistencia política a la marginación. Sin embargo, La Estrella también contribuye mucho al estudio del ícono de la *cantante* negra gorda en la diáspora africana. La materialidad y lo grotesco de su cuerpo se usan para representar la tradición y la autenticidad musical. Además, su exceso físico también se usa para encarnar lo inefable y lo ilimitado de la música.

Al adentrarme en la crítica sobre la gordura, cuestioné mi propia inclinación y fascinación con la figura de “la cantante negra gorda.” Desde hace mucho me han encantado muchos íconos de carne y hueso que encajan con el estereotipo de la negra gorda que canta como nadie. Además de admirar la voz, admiro la persona artística de muchas de estas mujeres que rebosan confianza, orgullo, fuerza y vitalidad sexual. Para mí, ellas contrarrestan la representación de la gente gorda como perezosa, glotona y asexual. Además de ver yo sus cuerpos redondos y voluminosos como bellos y como una validación de mi propio cuerpo, también vi en la aceptación de estas mujeres en el contexto comercial, gobernado por el temor a la gordura, el mensaje que el talento, la personalidad y el carisma valen más que la apariencia.

De igual modo, esperaba encontrar ejemplo tras ejemplo de la belleza y la fuerza representada a través de la gordura en el Caribe hispano. Para mi sorpresa, lo que encontré fueron los discursos misóginos y racistas que vinculan la gordura con la

negritud de manera negativa. En este contexto, la gordura se asocia con lo espectacular y con la otredad, en vez de con la abundancia y la fuerza. Me llamó la atención el discurso que sexualiza a las mujeres negras al asociarlas con la hipercorporalidad, en parte a través de la gordura. Como dice Serena J. Riley, “[t]he [popular] demonization of fat and the ease of associating black women with fat exposes yet another opportunity for racism” (369). Así, me di cuenta de que con este proyecto, llevado a cabo por una extranjera blanca, se corre el peligro de perpetuar estos discursos racistas al vincular la gordura en el Caribe hispano con la identidad cultural de la diáspora africana. Sin embargo, la motivación para esta tesis no era atribuirle ni a la gordura ni a la negritud la cualidad de lo exótico. Por el contrario, escribí con intención de inquirir acerca del estereotipo de la valorización de la gordura dentro de la diáspora africana, y de encontrar representaciones que cuestionan la definición sumamente limitativa de la “belleza” que domina en los medios de comunicación.

Este estudio hace claro la necesidad de realizar otras investigaciones sobre aspectos tales como la percepción social de la gordura en otras partes de Latinoamérica. Por ejemplo, se debe dedicar un estudio al amplio corpus de canciones sobre “la gorda” en México. Además, vimos en el Capítulo I que los estudios sobre la gordura se dedican realmente al estudio de la gordura femenina. De igual modo, dentro de la música popular del Caribe hispano, la gordura parece ser solamente un fenómeno femenino, y a veces una aflicción. Y en *Ella cantaba boleros*, la gordura de nuevo se asocia con lo femenino. En contraste, se nota la falta de representaciones de hombres gordos, y de hombres que hablan de su propia gordura. No obstante, el dominio de la mirada masculina está siendo cuestionando por autoras como Mayra Santos-Febres, cuya erotización del hombre gordo

europeo en “Un día cualquier en la vida de Couto Seducción” invierte la sexualización de las mujeres negras gordas así como la asociación común de ellas con la hipercorporalidad.

En la música popular de la cultura negra de los Estados Unidos, hay muchos cantantes que hablan de su propia gordura. Howlin’ Wolf, por ejemplo, afirma su atractivo sexual como hombre gordo en la canción, “300 Pounds of Joy.” La afirmación de la sexualidad a través de la gordura y el uso de la gordura como símbolo de estatus masculino se observa en el nombre de muchos artistas - Chubby Checker, B.B. King, Fats Domino, The Fat Boys, Heavy D, Fat Joe, Big Punisher y Notorious B.I.G.⁴ Sería interesante investigar la relación entre la gordura y la masculinidad en la música popular del Caribe hispano. El llamado a la reivindicación del cuerpo por parte de las mujeres también es relevante para los hombres, que también son limitados por el falocentrismo: “And why don’t you write? Write! Writing is for you, you are for you; your body is yours, take it” (Cixous 876).

En “El cuerpo como cárcel,” Mayra Santos-Febres afirma que, a pesar de los avances políticos hechos por las mujeres en el siglo XX, la relación de muchas mujeres con su propio cuerpo sigue siendo problemática hoy día: “Nos pasa a muchas que aún nos sentimos asfixiadas, atrapadas por el cuerpo y por la red de significados que este teje [sic]” (Santos-Febres 51). De igual manera, Cixous discute la asociación patriarcal de la feminidad y la negritud con la otredad, lo desconocido y lo misterioso, cualidades representadas con frecuencia por la oscuridad. Ella afirma que las mujeres han internalizado “this horror of the dark” (878). Aunque Cixous se ocupa principalmente de la marginación de lo femenino, su declaración, “[W]e are black and we are beautiful”

⁴ Fat Joe y Big Punisher son raperos de ascendencia puertorriqueña.

(878) tiene una relevancia especial dentro de un estudio del Caribe hispano como parte de la diáspora africana.

Cixous, Santos-Febres, bell hooks, Andrea Shaw, Frances Aparicio, Jana Evan Braziel, La Sista y Las Krudas son algunas de las muchas voces que están cuestionando, ampliando e imaginado visiones de la belleza femenina. Aprovechando la asociación del agua con lo femenino al igual que con la creatividad, ellas concluyen que podemos esperar ver nuestro reflejo en las creaciones de otros, pero también que somos capaces de crear mares que nos reflejan, que son de nosotras:

But look, our seas are what we make of them, full of fish or not, opaque or transparent, red or black, high or smooth, narrow or bankless; and we ourselves sea, sand coral, seaweed, beaches, tides, swimmers, children, waves... More or less wavily sea, earth, sky – what matters would rebuff us? We know how to speak them all (Cixous 889).

Los últimos versos de “Beauty,” de *The Fat Black Woman’s Poems* de Grace Nicols, presentan una imagen muy apropiada para la conclusión de esta investigación. De igual modo que Cixous, que imagina una escritura en que “beauty will no longer be forbidden” (876), estos versos recuerdan la última escena de “Metafinal,” en que el inmenso cuerpo de La Estrella es tragado por el mar:

Beauty is a fat black woman riding the waves
drifting into happy oblivion
while the sea turns back
to hug her shape

Obras citadas

- Abreu, Ralphy. "La gordita." *Tony García presenta Ralphy Abreu y La Banda Mágica*. High Power Records, 1995.
- Aching, Gerard. "Specularity and the Language of Corpulence: Estrella's Body in Cabrera Infante's *Tres Tristes Tigres*." *Masking and Power: Carnival and Popular Culture in the Caribbean*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2002. 101-125.
- Acosta Cruz, María Isabel. "The Discourse of Excess: The Latin American Neobaroque and James Joyce." Diss. U of New York at Binghamton, 1984.
- Alegría Ortega, Idsa E. y Palmira N. Ríos González, eds. *Contrapunto de género y raza en Puerto Rico*. Río Piedras, Puerto Rico: U de Puerto Rico, 2005.
- Aparicio, Frances. *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover: Wesleyan UP/U of New England P, 1998.
- Beauboeuf-Lafontant, Tamara. "Strong and Large Black Women? Exploring Relationships Between Deviant Womanhood and Weight." *Gender and Society* 17: 111-122.
- . "Keeping Up Appearances, Getting Fed Up: The Embodiment of Strength among African American Women." *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism* 5.2 (2005): 104-123.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: U of California P, 2003.
- Braidotti, Rosi. "Mothers, Monsters and Machines." *Writing On the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Ed. Katie Conboy, Nadia Medina y Sarah Stanbury. New York: Columbia UP, 1997. 59-79.
- Braziel, Jana Evans y Kathleen LeBesco, eds. *Bodies Out of Bounds*. Berkeley: U of California P, 2001. 1-15.
- Braziel, Jana Evans y Kathleen LeBesco, eds. Editors' Introduction. *Bodies Out of Bounds*. Berkeley: U of California P, 2001. 1-15.
- Braziel, Jana Evans. "Sex and Fat Chics: Deterritorializing the Fat Female Body." Braziel y LeBesco 231-254.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Ella cantaba boleros*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- . "Meta-end." Trad. Roberto González Echevarría. *The Voice of the Masters: Writing*

- and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: U of Texas P, 1985. 137-164.
- . *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Calzado, David y La Charanga Habanera. "La gorda." *Soy cubano, soy popular*. Egrem Music Cuba, 2004.
- Cassidy, Claire M. "The Good Body: When Big is Better." *Medical Anthropology* 13 (1991): 181-213.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." Trad. Keith Cohen y Paula Cohen. *Signs* 1.4 (1976): 875-893. *JStor*. 5 Oct. 2007. <<http://www.jstor.org/search>>.
- Collins, Alaíde. "La música popular en *Ella cantaba boleros*." *Letralia: Tierra de letras*. 4 Oct. 2007. <<http://www.letralia.com/158/articulo03.htm>>.
- Cooper, Carolyn. *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Cuervo Hewitt, Julia. "In(ter)vensión y (sub)versión de (E)Cué en *Tres tristes tigres*." *La Chispa '95: Selected Proceedings*. Ed. Claire J. Paolini. New Orleans: Tulane UP, 1995.
- Davis, Angela Y. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude 'Ma' Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Vintage Books, 1998.
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Música cubana: del Areyto a la Nueva Trova*. 3ra ed. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1993.
- Drumond Andrade y Flávia Cristina. "Obesity and Central Obesity in Elderly People in Latin America and the Caribbean – Are We Fat?" American Sociological Association, convention Marriott Hotel, Philadelphia, PA, Aug, 12, 2005. 5 Oct 2006. <http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2006/docspdf/ABEP2006_203.pdf>.
- Fernandes, Sujatha. "Proven Presence: The Emergence of a Feminist Politics in Cuban Hip Hop." *Home Girls Make Some Noise: Hip Hop Feminism Anthology*. Ed. Gwendolyn D. Pough, Elaine Ricahrdson, Aisha Durham y Rachel Raimist. California: Parker, 2007. 5-18.
- Gazarian Gautier, Marie-Lise. "An Interview with Guillermo Cabrera Infante." *Center for Book Culture*. 7 Oct. 07. <http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_infante.html>.

- Gilman, Sander L. "Black Bodies, White Bodies: Towards an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth Century Art, Medicine and Literature." *Critical Inquiry* 12.1 (1985): 204-242. *JStor*. 1 Oct. 2006. < <http://www.jstor.org/search>>.
- . *Fat Boys: A Slim Book*. Lincoln and London: U of Nebraska P, 2004.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- El Gran Combo de Puerto Rico. "Mi gorda bonita." *Aquí estamos y... ¡de verdad!* Sony Discos, 2004.
- Hanlon, Arthur y Tito Nieves. "La gorda linda." *La gorda linda*. Fonovisa Records, 2004.
- Harlow, Larry. "Chiquita o gordita." *Yo soy latino*. Emusica Records, 2006.
- Hartley, Cecilia. "Letting Ourselves Go: Making Room for the Fat Body in Feminist Scholarship." *Braziel y LeBesco* 60-73.
- Hebl, Michelle R. "The Stigma of Obesity in Women: The Difference is Black and White." *Personality and Social Psychology Bulletin* 24.4 (1998): 417-425.
- . "The Stigma of Obesity: What About Men?" *Basic and Applied Psychology* 27.3 (2005): 267-275.
- Hermanos Bravo. "La gorda." *Conga tu carnaval*. Tumi Music, 2000.
- Hernández-Reguant, Ariana. "Havana's Timba: A Macho Sound For Black Sex." *Globalization and Race: Transformations in the Cultural Production of Blackness*. Ed. Kamari Maxine Clarke y Deborah Thomas, Durham: Duke UP, 2006. 249-78.
- hooks, bell. "Selling Hot Pussy: Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace." *Writing On the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Ed. Katie Conboy, Nadia Medina, y Sarah Stanbury. New York: Columbia UP, 1997.
- Hughes M H. "Soul, Black Women, and Food." *Food and Culture: A Reader*. Ed. C. Counihan and P V Esterik. New York: Routledge, 1997. 272-280.
- Isa. "La gordita." *La gordita del sabor*. Max Music, 2000.
- Klein, Richard. "Fat Beauty." *Braziel y LeBesco* 19-38.
- Leavitt, Raphy y La Selecta. "La cuica." Grabación en vivo. Aibonito: Fiestas Patronales, año desconocido.

- Lovejoy, Meg. "Disturbances in the Social Body: Differences in Body Image and Eating Problems among African American and White Women." *Gender and Society* (April 2001): 239-261.
- Marcelo. "Los pasos de mi gorda." *Baila Latino*. Duck Records, 2006.
- Marlowe, Frank y Adam Westman. "Preferred Waist-to-Hip Ratio and Ecology." *Personality and Individual Differences* 30 (2001): 481-489. 17 Jan. 2007. <<http://www.fas.harvard.edu/~hbe-lab/acrobatfiles/preferred%20waist.pdf>>.
- Massara, Emily Bradley. *¡Qué gordita! A Study of Weight Among Women in a Puerto Rican Community*. New York: AMS P, 1989.
- Mazer, Sharon. "'She's So Fat...': Facing the Fat Lady at Coney Island's Sideshow by the Seashore." Braziel y LeBesco 257- 276.
- Mercado, Salvador. *Novelas bolero: Amor y música, comunidad y nación*. Diss. U of Maryland, 2002.
- Montenegro, Nivia. "Cuerpos de Cuba: mujer y Nación en *Tres tristes tigres*." *Cuba encuentro*. 10 Oct. 2006. <<http://www.cuba-encuentro.com/es/content/download/31454/264022/version/1/file/37nm276.pdf>>.
- Mosher, Jerry. "Setting Free the Bears: Refiguring Fat Men on Television." Braziel y LeBesco 166-193.
- Nicolás, Cesar. "Así me gustas gordita." *Lo mejor de lo mejor*. Lo Mejor Records, 2006.
- Nicols, Grace. *The Fat Black Woman's Poems*. London: Virago P, 1984.
- Olaniyan, Tejumola. "From Black Aesthetics to Afrocentrism (or, a small history of an African and African American Discursive Practice)." *West Africa Review* 9 (2006): *Africa Resource*. 8 Oct. 2007. <<http://www.africaresource.com>>.
- Pérez Aldave, Agustín. "(Sin orquesta, a Capella) Ella le canta boleros a Cabrera Infante." *Plantación adentro*. 2 Oct. 2007. <<http://www.mambo-inn.com>>.
- Poder Latino in da house. "La gorda." *Cómetela Ripia*. Merengero Records, 1999.
- Riley, Sirena J. "The Black Beauty Myth." *Colonize This! Young Women of Color on Today's Feminism*. Ed. Daisy Hernández y Bushra Rehman. Emeryville, CA: Seal P, 2002. 357-369.
- Rivera, Raquel Z. "Butta Pecan Mamis." *New York Ricans form the Hip Hop Zone*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. 127-149.

- Russo, Mary. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge, 1994.
- Santi y sus duendes. "La gordita." *No inventes papi, no inventes*. Audiocassette. Kubaney, 1990.
- Salinas, Pedro. *La voz a ti debida y Razón de amor*. Trad. Joaquín González Muela. Madrid: Castalia, 1989.
- Santos-Febres, Mayra. "Un día cualquiera en la vida de Couto Seducción." *El cuerpo correcto*. San Juan: R&R, 1998.
- . *Sobre piel y papel*. San Juan: Callejón, 2005.
- Sarduy, Severo. *Maitreya*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Shaw, Andrea. "'Big Fat Fish': The Hypersexualization of the Fat Female Body in Calypso and Dancehall." *Anthurium: A Caribbean Studies Journal* 3.2 (2005). 23 Oct. 2006. <http://anthurium.miami.edu/volume_3/issue_2/shaw-bigfatfish.htm>.
- . *The Embodiment of Disobedience: Fat Black Women's Unruly Political Bodies*. New York: Lexington, 2006.
- . "'Tuck in Yuh Belly': Masculine Discourses on the Female Body in Caribbean Popular Culture." 32nd Annual Conference of the Caribbean Studies Association: "Alternative Interpretations of the Circum-Caribbean: Interrogating Connections across History, Society, Culture, and Performance." Salvador da Bahia, Brazil, May 28th to June 1st, 2007.
- Shieff, Sarah. "Devouring Women: Corporeality and Autonomy in Fiction." *Braziel y LeBesco* 214-230.
- La Sista. *Majestad Negroide*. Machete Music, 2006.
- Sobo, Elisa J. "The Sweetness of Fat: Health, Procreation, and Sociability in Rural Jamaica." *Food and Culture: A Reader*. Ed. C. Counihan y P.V. Esterik. New York: Routledge, 1997. 272-280.
- Stukator, Angela. "'It's Not Over Until the Fat Lady Sings: Comedy, the Carnavalesque, and Body Politic.'" *Braziel y LeBesco* 197-213.
- Tañon, Olga. "Flaca o gordita." *Soy como tú*. La Calle Records, 2006.
- Thompson, B. "'A Way Outa No Way': Eating Problems Among African-American, Latina, and White Women." *Gender and Society* 6 (1992): 546-561.

- El Tío. "El mujerón." *Wisín y Yandel presentan a Los Vaqueros*. Machete Music, 2007.
- Torres Fierro, Danubio. "Entrevista a Guillermo Cabrera Infante: Así en la paz como en la guerra." *Letras libres*. 8 Oct. 2006. <<http://www.letraslibres.com/pdf.php?id+193>>.
- Los Toros Band. "El mujerón (merengue versión)." *Bacha- Rengue: Lo mejor de los Toros Band*. Universal Music Latino, 2005.
- Trébol Clan. "Mi gorda bella." *Roots of Reggaeton: Los Bacatranes*. Machete Music, 2004.
- Ventura, Johnny. "La gordita." *El disco de oro del combo show con Johnny Ventura: Celebrando sus 40 años de vida artística*. Bongo Latino, 1997.
- Witt, Doris. "How Mama Started To Get Large: Eating Disorders, Fetal Rights, and Black Female Appetite." *Black Hunger: Food and the Politics of U.S. Identity*. New York: Oxford UP, 1999. 183-253.
- Yurchenco, Henrietta. "Mean Mama Blues: Bessie Smith and the Vaudeville Era." *Music, Gender, and Culture*. Ed. Marcia Herndon y Susanne Zieler. Wilhelmshaven, Germany: E Noetzel Verlag, 1990. 241-251.

Apéndice A

Letras de las canciones analizadas en el Capítulo II

La siguiente sección incluye las transcripciones completas de las canciones que se analizan en el capítulo dos. Algunas de las letras fueron encontradas primero en un sitio de web y después fueron verificadas haciendo cambios editoriales. En estos casos, se incluye la dirección del sitio de web como nota al pie de página. La mayoría de estas letras no están disponibles en el Internet y, por tanto, fueron transcritas directamente de la grabación. Por eso, es posible que no sean cien por ciento correctas. Las letras cursivas son las cantadas por el coro.

Artistas y títulos del Apéndice A

Abreu, Ralphy y La Banda Mágica, “La gordita”	123
Calzado, David y La Charanga Habanera, “La gorda”	125
El Gran Combo de Puerto Rico, “Mi gorda bonita”	128
Hanlon, Arthur y Tito Nieves, “La gorda linda”	131
Harlow, Larry, “Chiquita o gordita”	132
Hermanos Bravo, “La gorda”	133
Leavitt, Raphy y La Selecta, “La cuica”	135
Marcelo, “Los pasos de mi gorda”	138
Nicolás, Cesar, “Así me gustas gordita”	139
Poder Latino in Da House, “La gorda”	140
Santi y sus duendes, “La gordita”	141
El Tío, “El mujerón”	143
Los Toros Band, “El mujerón (merengue versión)”	145
Trébol Clan, “Mi gorda bella”	147
Ventura, Johnny, “La gordita”	149

“La gordita”
Ralphy Abreu y La Banda Mágica
 República Dominicana

¡Vaya! ¡Cuánta masa tiene esa mujer!

A las mujeres que son gorditas
 Un consejo les voy a dar
 A las mujeres que son gorditas
 Un consejo les voy a dar
Todo lo que lleves a la boca
 No lo vayas a masticar
Todo lo que lleves a la boca
 No lo vayas a masticar
O te crece la barriguita (3X)
 Y pareces una donita

Y un problema vas a tener
 Si tú te pones gordita
 Un problema vas a tener
 Si tú te pones gordita

Los hombres de hoy en día (3X)
 Las están buscando flaquitas
 Pa' que te baje la barriguita
 Un consejo te voy a dar
 Pa' que te baje la barriguita
 Un consejo te voy a dar
¡Búscate un doctor!
 Pa' que te ponga a rebajar
¡Búscate un doctor!
Y una (¿...?) -ita tú vas a llevar

A las mujeres que son gorditas
 Un consejo les voy a dar
 A las mujeres que son gorditas
 Un consejo les voy a dar
Todo lo que lleves a la boca
 No lo vayas a masticar
Todo lo que lleves a la boca
 No lo vayas a masticar
O te crece la barriguita (3X)
 Y pareces una donita

Y el doctor le da (*una pastillita*)
 Ay, para que la gorda (*se ponga flaquita*)

Anda, ven y toma (*la pastillita*)
Y tú verás que te baja la barriguita

Me gusta mi gorda
Me gusta esa gorda
Me gusta mi gorda
A mí me gusta esa gorda
La gordita mía pide qué comer
se comió la de ella y la mía también

Me gusta mi gorda
Me gusta esa gorda
Me gusta mi gorda
A mí me gusta esa gorda
Y por eso hoy yo le canto a mi gordita
porque a mí me gustan chiquitas y redonditas

Me gusta mi gorda
Me gusta esa gorda
Me gusta mi gorda
A mí me gusta esa gorda

“La gorda”¹
David Calzado y La Charanga Habanera
 Cuba

Yulién: ¡Oye! La gorda

Coro: Tengo una novia que es muy especial
 Y en las notas de mi vida ocupa un gran lugar
 Y aunque me llena todo el compás
 Combina la armonía con su paladar

Yulién: ¡What!

Coro: Sus labios solicitan siempre lo prohibido
 No haya en la comida ningún enemigo
 Profesa a diario todo su amor
 Admiro la belleza que hay en su interior

Yulién: Mi novia...oh

Coro: Tiene una onda ancha y redonda, blanca ternura, rara locura

Yulién: Mi novia

Coro: Tiene una onda ancha y redonda, blanca ternura, rara locura

Yulién: ¡Ay! ¿Qué etá pasando? ¡Estás engordando!
 ¡Ay, no comas tanto!

Coro: Mi gorda tiene grandes sentimientos

Yulién: Oye David, para, para, para, para, para ahí chh
 ¿Quien ha visto una gorda con sentimiento?

Coro: No hablen así de ella que esto no es un cuento
 Si vieran como sueña al hablar
 Supieran que en su peso no está lo fundamental

Yulién: Mi gorda

Coro: Tiene una onda

Yulién: Yea

Coro: Ancha y redonda, blanca ternura, rara locura

Yulién: Mi gorda

Coro: Tiene una onda ancha y redonda, blanca ternura, rara locura

¹ < http://www.timba.com/artists/charangahabanera/index.asp?page=CH_SC_lyrics_06.htm>.

Coro: Mi novia tiene una onda
 Yulién: Distinta
 Coro: Ancha y redonda
 Yulién: Canto con amor
 Y a las gorditas del mundo les dedico mi canción

Coro: Mi novia tiene una onda
 Yulién: Sí mi gordi, yipiye yipiyo
 Coro: Ancha y redonda
 Yulién: Sigue comiendo tranquilamente, gordísima
 Pero se pasa de buena gente

Coro: Mi novia tiene una onda
 Yulién: Diferente
 Coro: Ancha y redonda
 Yulién: Será gordita pero es bonita
 Es mi modelo, yo con mi gorda me muero

Coro: Mi novia tiene una onda
 Yulién: De aquí pa'l cielo
 Coro: Ancha y redonda
 Yulién: Y es inevitable que la gente en la calle
 Nos diga que hacemos el número diez
 Hey, hey y ya yo sé por qué

Metales

Yulién: Coge tu mambo con swing, tu ves
 Dat, da, da, dat, da, da
 ¿Ay quién dice qué?

Coro: Hay quien dice que la gorda
 Yulién: Quien dice que no si sentimiento le sobra
 Coro: Hay quien dice que la gorda
 Yulién: En la vida real no la quiero para que corra
 Coro: Hay quien dice que la gorda
 Yulién: Sí gorda, pero charanguera que es lo que importa
 Coro: Hay quien dice que la gorda
 Yulién: Sha lai lai lai lai mi gorda es la más graciosa

Yulién: Por un beso de la gorda yo daría lo que fuera
 Por un beso de ella aunque sólo uno fuera
 Coro: Por un beso de la gorda yo daría lo que fuera
 Yulién: Oh ¡Ow!

Coro: Por un beso de ella aunque sólo uno fuera

Yulién: No, no, no, no, no, no, no, no, no

Coro: Por un beso de la gorda yo daría lo que fuera

Yulién: Oh, No, no, no, no, no, no, no, no, no

Coro: Por un beso de ella aunque sólo uno fuera

Yulién: Ay manos pa'riba las gorditas

Coro: Aunque sólo uno fuera

Yulién: Así sin pena

Coro: Aunque sólo uno fuera

Yulién: Yusimi, hey, Yanisei

Coro: Aunque sólo uno fuera

Yulién: Rosita, Dayana, y todas

Coro: Aunque sólo uno fuera

Yulién: las gordas cubanas

Coro: Aunque sólo uno fuera

Yulién: Y por eso todas las gordas van al gimnasio de Yolar

Coro: Aunque sólo uno fuera

Yulién: Así na'ma' que

Coro: Aunque sólo uno fuera

Aunque sólo uno fuera

Yulién: Yea

Coro: Aunque sólo uno fuera

(4 veces)

Yulién: Muaa

“Mi gorda bonita”
El Gran Combo de Puerto Rico
 Puerto Rico

¡Es mi gorda bella, y con mi gorda no te metas!

Con la gorda no se metan
 porque esa gordita es mía
 y aquel que me la critique
 conmigo se las va a ver

Si la quiero así gordita
 eso a nadie le interesa
 Si vieran cómo me besa
 y me aprieta esa mujer

¡Es muy gorda!
 Eso es lo que me dicen
 los muchachos cuando miran el cuerpo de mi querer
¡Es que es muy gorda!
 Pero yo no los oigo
 porque no saben al fondo
 qué buena está esa mujer
 (¡Oye, gorda, la verdad que tú y yo
 hacemos tremenda pareja!)

Me gusta bailar con ella
 porque me pone a gozar
 Es como una lavadora
 que no se quiere apagar

Todo el mundo la contempla
 nadie la pierde de vista
 cuando me agarra en sus brazos
 y me arrastra por la pista

¡Es muy gorda!
 Eso es lo que me dicen
 los muchachos cuando miran el cuerpo de mi querer
¡Es que es muy gorda!
 Pero yo no los oigo
 porque no saben al fondo
 qué buena está esa mujer.
 ¡Señores, yo no quiero cuentas con mi gorda
 pero verdad que mi gorda es bella!

Cuando vamos a la playa
 todos se quedan mirando
 y preguntan vacilando
 Oye, ¿cómo lo pueden hacer?

Es muy fácil, yo les digo,
 cuando vamos a la acción
 si vemos que no nos gusta
 pues cambiamos de posición.

¡Es muy gorda!
 Eso es lo que me dicen
 los muchachos cuando miran el cuerpo de mi querer
¡Es que es muy gorda!
 Pero yo no los oigo
 porque no saben al fondo
 qué buena está esa mujer.

Yo no quiero que se metan con mi gorda

Yo no quiero que se metan con mi gorda
 Que no se metan con mi gorda, que es toda para mí
 Sin ella les digo, no puedo vivir
Yo no quiero que se metan con mi gorda
 Si vieras cómo me besa y me da cariño
 me cuida como un niño, esa es mi gorda
Yo no quiero que se metan con mi gorda
 Que mi gorda es linda, mi gorda es bella
 Por eso yo te digo que no te metas con ella
Yo no quiero que se metan con mi gorda
 Lo más que me gusta de mi gorda cuando estamos solos
 Es que se apasiona y ay, es que funciona
Yo no quiero que se metan con mi gorda
 Y cuando bailo con ella a mí me pone a gozar
 Me tira me jala y me vuela a tirar

Mi gordita hace conmigo lo que le da la gana
 Lo que tengo para ti es saboricha con mambo

Está dándole el salsero y él también tiene su gorda

Con mi gorda no te metas porque la puedes pasar mal
 Una tunda de palos te puedo dar
Yo no quiero que se metan con mi gorda
 Ella es muy dulce también cariñosa
 mi gorda está rica, está sabrosa y buena de verdad

Yo no quiero que se metan con mi gorda

Por qué me gusta gorda, me preguntan es que así gordita así, así ella es muy sexy

Yo no quiero que se metan con mi gorda

Ella se mantiene, se cuida y se arregla muy bien

Mi gorda siempre está a la moda

Yo no quiero que se metan con mi gorda

Sí, la quiero gordita, así es que me gusta a mí

¿Por qué se empeñan en decir que...

¡Es muy gorda!

Eso es lo que me dicen

los muchachos cuando miran el cuerpo de mi querer

¡Es que es muy gorda!

Pero yo no los oigo

porque no saben al fondo

qué buena está esa mujer.

“La gorda linda (Versión salsa)”

Arthur Hanlón y Tito Nieves

Puerto Rico

Mira qué pasó con la gorda linda
 Cómo me encantó, la gordita linda
 No sé por qué pero me enamoré *de la gorda linda*
Es mi gorda linda

Es por su tumbao, que tiene la gorda
 Una sonrisa wow (*wow*) que tiene la gordita
 No sé por qué me enamoré (*de la gorda linda*), de la gorda linda
 (2x) *Es mi gordita linda*
 My gordi...

Me voy a enloquecer con la gorda linda
 No hay nada más que ver que la gordita linda
 No sé por qué pero me enamoré (*de la gorda linda*), de la gorda linda
 (*Es mi gordita linda*) ¡chula!

Aunque esté pasadita, es mi gordita
 ¡Qué rica mi gorda!
Aunque esté pasadita, es mi gordita, es mi gorda
Ella me sabe a mela 'o porque tiene su tumbao
 Que es mi gorda fina
Ella me sabe a mela 'o porque tiene su tumbao
 Mira ese tumbao, cómo me encantó
Es mi gorda

Aunque esté pasadita, es mi gordita
 No sé por qué pero me enamoré
 (*De la gorda linda*), de la gordita linda
 (*Es mi gordita linda*) Que es mi gordita linda
 (*De la gorda linda*) Que es mi gorda linda
 (*Es mi gordita linda*) Gordita chula

“Chiquita y gordita”

Larry Harlow

Puerto Rico

(2x)

Ya perdí yo la cabeza

Yo no sé lo que me pasa

En mi pueblo y en mi barrio se encuentran muchas muchachas

Unas son flacas y bonitas y otras son medio gorditas

Unas dan su miradita y otras en seguida gritan (¡Vuelve!)

Chiquita y media gordita

Chiquita y media gordita

Esa gordita yo te digo sí cómo me gusta a mí

Chiquita y media gordita

Sin su cariño y su querer yo te digo no puedo vivir

Chiquita y media gordita

Que sea grande de cintura y de cuello chiquitita

Chiquita y media gordita

Esa gordita mamá es para mí nada más

Chiquita y media gordita

Cómo me provocas, te quiero con ansia loca, chiquita

Chiquita y media gordita

Mientras más gordita digo a mí me gusta más

Chiquita y media gordita

Ven conmigo, cosa rica, ven conmigo aquí a gozar

Chiquita y media gordita

Muévela, muévela, muévela, mueve la cintura gordita pa' cá

(¡Sabor! Mientras más gordita, más sabrosita, ¡ay!)

(Ten cuida' o, ya viene Frankie Rodríguez.)

Chiquita y media gordita (5X)

Chiquitiquití, chiquitiquití, chiquitiquitita y gordita

Chiquita y media gordita

Dame la mantequita, yo traigo salsita

Chiquita y media gordita

Por tu amor y tu querer mi voz sí canta y grita

Chiquita y media gordita

Para decirte cuánto te quiero a ti, dinamita

Chiquita y media gordita

Chiquita, chiquitita, chiquitita, chiquitita

Chiquita y media gordita

Yo la quiero. Sin ella no viviré, mi gordita

Chiquita y media gordita

“La gorda”
Hermanos Bravo
 Cuba

No me acompleja su gordura
Pues tiene su hermosura
 Y tiene su caché
Su caché también
 Y aunque no tenga cintura
 A su cuerpo es raspadura
 El choro le queda bien (*'sta seguro*)
 El choro le queda bien

No me le digan gorda
No sean abusadores
 Porque (*¿...?*)
Para sostenedores
 Porque eso no me importa
 Prefiero la abundancia antes que la escasez (*'sta seguro*)
 Antes que la escasez

(2X) Para gustos, colores que son para escoger
 Total no está tan gorda, sólo está
 Pasadita de peso, tin, na' más
 Pasadita de peso
 Pasadita de peso, tin, na' más,
 Pasadita de peso

Ay, pero mira qué buena está
Pasadita de peso, tin, na' más, pasadita de peso
 Es que trescientas libras no son na'
Pasadita de peso, tin, na' más, pasadita de peso
 Casi no comes, (*¿...?*) a almorzar
Pasadita de peso, tin, na' más, pasadita de peso
 (*¡'sta seguro!*)
Un tin na' más

(3X) *Que baile la gorda*
Que sude la grasa
Que llegue hasta el piso
A ver lo que pasa

No te metas en esa candela
 Yo estoy seguro, compay se quema
 La estás metiendo en un compromiso
 ¿Pa' qué tú quieres que llegue al piso?

¿Qué te preocupa su salvavida?
Ay, no cojas lucha (¿...?) tu barriga
Ay, pero tu macarena, macarena
Mueve lo tuyo si da pena
Este vestido de botón de rojo
Si se te destapa te salta a un ojo
Los chupachups le vuelven loca
Ay, por tu madre para esa boca
Ay, pero tu macarena, macarena
Pero si da pena
No cojas lucha si yo te quiero
Yo soy flaco pero yo puedo

“La cuica”¹
Raphy Leavitt y la Selecta
 Puerto Rico

*Las cosas no son del dueño
 son del que las necesita,
 esa mujer no fuma ni bebe
 pero le gusta brincar la cuica. (2x)*

Que la vecina que tengo al la’o
 es un poquito gordita,
 y ella para rebajar
 se pasa brincando cuica.

La cuica mía yo se la presté
 porque ella la necesita
 y a veces para variar
 también brinca la tablita, mi vecinita.

Coro

Los otros días la invité a beber
 porque había una fiestecita,
 y ella no quiso asistir
 por estar brincando cuica.

Un cigarillito le brindé
 y me la puso bonita
 pero no bebo ni tampoco fumo
 lo mío es brincar la cuica y la tablita.

¡Cuica!

*Cuica tablita, tablita y cuica
 para las nenas que están gorditas*
 Como la vecina, como la vecina
 que yo tengo a la’o
 que se pasa todo el día
 dándole a la soguita.

¹ Las letras de la versión oficial de “La Cuica” fueron conseguidas en <http://www.salsaclassica.com/raphyleavitt/liricas.asp?aid=13&tid=6>. Después, fueron añadidas las improvisaciones de la grabación en vivo de Aibonito. “La cuica” fue escrita por Peter Velázquez y cantada por Carlitos Ramírez.

Cuica tablita, tablita y cuica
para las nenas que están gorditas
 Compra un quitagrasa y pónelo
 vamos a la playa a rebajar los dos.

Cuica tablita, tablita y cuica
para las nenas que están gorditas
 Ella no fuma ni bebe pero qué manía
 se pasa saltando todo el santo día.

Cuica tablita, tablita y cuica
para las nenas que están gorditas
 Esa mujer, esa mujer me cae muy bien está muy buena
 pero que esconda un poco la pipa

Cuica tablita, tablita y cuica
para las nenas que están gorditas
 Oiga, que tiene un truco bailando y es más liviana que una chiringa

Cuica tablita, tablita y cuica
para las nenas que están gorditas
 Y la gorda dónde está, *ahí, ahí,*
 Bien bonita

Cuica tablita, tablita y cuica
para las nenas que están gorditas
 Es que la veo, la veo durmiendo pero la veo corriendo y le crece la pipa

Cuica tablita, tablita y cuica
para las nenas que están gorditas
 Y se la pasa en el gimnasio, y se la pasa en el gimnasio la bandida

Cuica tablita, tablita y cuica
para las nenas que están gorditas
 Yo se lo digo y brinque por aquí, ella la salta por allá mamacita

(Ejercicios aeróbicos con La Selecta)
 (¿...?) Esconde la pipa

Cuica tablita, tablita y cuica
para las nenas que están gorditas
 Si en el hueso está el gusto dicen las flacas
 ven conmigo negrita pa' quemarte esa grasa.

Cuica tablita, tablita y cuica
para las nenas que están gorditas

Ya rebajó ya se ve mucho mejor, está bonita

Cuica tablita, tablita y cuica
para las nenas que están gorditas
Si sigues brincando cuica notarás
que la grasa de tu cuerpo quemarás.

Cuica tablita, tablita y cuica
para las nenas que están gorditas
Oiga, pero las cosas no son del dueño
son del que las necesita.

Cuica tablita, tablita y cuica
para las nenas que están gorditas
Mira pa' ahí qué rica está esa mulata
Mira cómo brinca
Si ella supiera que yo ...

(Sigue con improvisaciones y solos del trompeta)

“Los pasos de mi gorda”

Marcelo

República Dominicana

Tengo una novia chévere que le gusta bailar (2X)

Su corazón es tierno (2X)

Le llaman la gordita con su kilo de más (2X)

Y cuando está en la fiesta, lo sabe menear (2X)

Mi gorda es chévere (8X)

(Ay, gordita, qué lindo te mueves, mi amor)

Siempre que hay una fiesta, invitan a mi gorda (2X)

Saben que con mi gorda, la vamos a vacilar (2X)

Mi gorda es chévere (8X)

Oye, mira que estaba con mi gorda ahí vacilando

De pronto la separo y le digo a todos vamos a...

Vamos, vamos todos,

Vamos, vamos ya

Los pasos de mi gorda los vamos a enseñar (2X)

Izquierda, derecha, pa'lante, pa'tras

Izquierda, derecha, pa'lante, pa'tras, vaya

Vamos, vamos todos,

Vamos, vamos ya

Los pasos de mi gorda los vamos a enseñar (2X)

Izquierda, derecha, pa'lante, pa'tras

Izquierda, derecha, pa'lante, pa'tras, vaya

“Así me gustas gordita”

Cesar Nicolás

Puerto Rico

Un mulato en el batey le decía a su negrita
No te pongas a dieta negra
Porque te quiero gordita (2X)

Así es te quiero, así es que te adoro
Mi negrita linda, te quiero gordita
Así es te quiero, así es que te adoro
Mi negrita linda, te quiero gordita

Así es que te quiero gordita
Así es que te quiero gordita
Así es que te quiero gordita
Porque así te ves sabrosita
Así es que te quiero gordita
Porque así te ves sabrosa y bonita
Así es que te quiero gordita
No rebajes más mi negrita
Así es que te quiero gordita
Así es que me gusta, llévate a guarachar

¿Qué pasará, qué cosa es, por qué te llaman gordita?
Será que tiene malas costumbres, donde hay comida ella pica
¿Qué pasará, qué cosa es, por qué te llaman gordita?
Pero ni importa lo que me digan, así quiero a mi negrita
¿Qué pasará, qué cosa es, por qué te llaman gordita?
Gordita, gorda, gorda, gordita, pero tiene pica pica
¿Qué pasará, qué cosa es, por qué te llaman gordita?
Por eso niña, te quiero tanto, tú eres mi gorda bonita

Así es que te quiero gordita
Yo quiero besar tu boquita
Así es que te quiero gordita
Tan chiquita y tan bonita
Así es que te quiero gordita
Esa gordita linda a mí nadie me la quita
Así es que te quiero gordita
Así es te quiero negrita
Así es que te quiero gordita

“La gorda”
Poder latino in da house
 República Dominicana

Esa gorda lo sabe mover (10X)

El baile de la gorda ya empezó, i-ay-i-ay-o (2X)

Si no lo bailas tú, lo bailo yo, i-ay-i-ay-o (2X)

Me gusta cómo lo menea
 La gorda cuando lo menea
 Cuando mueve sus caderas
 Los hombres se revolotean

Porque la gorda tiene candela
 Mira candela por dondequiera
 Candela por aquí, candela por allá
 Ve, baila con la gorda que te va a poner a gozar

Esa gorda lo sabe mover (8X)
 Candela pa'quí, candela pa'lla (3X)
 Esa gorda lo sabe mover (10X)

El baile de la gorda ya empezó, i-ay-i-ay-o (2X)
 Si no lo bailas tú, lo bailo yo, i-ay-i-ay-o (2X)

¡Báilalo!, como lo baila la gorda
 ¡Gózalo!, como lo goza la gorda
 ¡Muévelo!, como lo mueve la gorda
 ¡Siéntelo!, como se siente
 Ven acá, ven acá
 Ay, qué rico dame más
 El de atrás, se quedará
 Con las ganas de bailar

Esa gorda lo sabe mover (10X)
 Candela pa'quí, candela pa'lla (3X)

Yo quiero que la gorda me mueva las caderas
 Cadera por aquí, cadera por allá
 Yo quiero que la gorda me mueva la cintura
 Cintura por aquí, cintura por allá

El baile de la gorda ya empezó, i-ay-i-ay-o (2X)
 Si no lo bailas tú, lo bailo yo, i-ay-i-ay-o (2X)
 El baile de la gorda ya empezó, i-ay-i-ay-o (2X)

“La gordita”
Santi y sus duendes
 República Dominicana

Y ahora vengo con mi gordita
 Buscando masa y manteca

Le cantaron a la flaca
 Le cantaron a la bonita
 Le cantaron a la flaca
 Le cantaron a la bonita
 Le cantaron a la fea
 Yo le canto a mi gordita
 Le cantaron a la fea
 Yo le canto a mi gordaza

Yo la quiero así gordita
 Que no se me ponga dieta
 Yo la quiero así gordita
 Que no se me ponga dieta
 Que no pierda ni una libra
 Porque su masa me inquieta
 Que no pierda ni una libra
 Esos rolletes de carne así

Yo gozo con mi gordita
 De mañanita
 Yo gozo con mi gordita
 Por la mañana
 tocándole su masita
 Parece una dona
 De su masita
 redondita
 Yo gozo con mi gordita
 redondita
 Ay, qué buena está
 Yo gozo con mi gordita
 Me voy con ella
 Vivo encantado

Vivo encanta'o con ella, qué más dice mi gordita
 Vivo encata'o con ella, qué más dice mi gordita

Vivo encanta'o con
 Le agarro por cualquier parte
 Es que ella tiene por donde

Yo gozo con mi gordita
Masita
Bien redondita
Le pongo el dedito en el...
En el ombligo

Por dios
Con mucha grasa y manteca por todo la' o
Esa gorda me tiene medio explota' o

Yo gozo con mi gordita
Que no es flaquita
Yo gozo con mi gordita
Está masaita
de su masita
de su masita
arrópame, ven
Yo gozo con mi gordita
Muérdeme un dedo
Yo gozo con mi gordita
Cuánta carne dios mío
Acurrúcame
Está bien explótame

Vivo encanta' o con ella
¡Cuánta carne!

¡Brinca la tablita!

“El mujerón”¹
El Tío
 República Dominicana

Buenas noches a todos
 ¡Habla el capitán W!
 Para presentarles al nuevo general del imperio del regatón
 ¡WY Records!

(2X) Mujerón, venga y déme de usted hay hambre
 Ma' claro que a usted le sobra carne
 Venga y déme de usted que hay hambre
 De seguro tú no vas a hartarme mai...

Mi comida de esta noche es gratuita
 Porque nuestra cita, tú y yo vamos a toas
 Y tú invitas
 Me di cuenta que tu látigo palpita
 Con ritmo que no es normal
 Y no te quitas, pues te exitas
 Sé que estoy provocando que tu cuerpo sude
 Vamos a hacer que culee
 A darle hasta que mi enfermera cure
 No me censures, cariño, no me tortures
 Que este vaquero quiere llevarte a las nubes

Mujerón... Esta noche de ti ando buscando
 Mujerón... Y entero cuerpo estoy deseando
 Mujerón... Porque yo sé que usted tiene carne demás
 Mujerón... Dame comida que tengo hambre, nena

(2x) Mujerón, venga y déme de usted hay hambre
 Ma' claro que a usted le sobra carne
 Venga y déme de usted que hay hambre
 De seguro tú no vas a hartarme mai...

Llegó el potrero, el del combo de los vaqueros
 El que te la lleva linda si te sabes el paradero
 Well, esta vez se guillará de panadero
 El primero que entra pesetas en tu monedero
 Well, el que poda to'a su cena, el jardinero
 Es experto enganchando tus blusas en el ropero
 El que pelea con tu jevo, el sisañero
 El que monta sus anuncios en tu letrero

¹ <<http://wisin-yandel.lyrics.com.br/letras/487188/>>

Mujerón... Esta noche de ti ando buscando
Mujerón... Y entero cuerpo estoy deseando
Mujerón... Porque yo sé que usted tiene carne demás
Mujerón... Dame comida que tengo hambre, nena

(2x) Mujerón, venga y déme de usted hay hambre
Ma' claro que a usted le sobra carne
Venga y déme de usted que hay hambre

De seguro tú no vas a hartarme mai...
Tú sabes que lo que ando buscando
Es matar mis monches con tu dulce mai
Venga, Venga déme de usted
Que hay hambre
Ésta fue mi preferida
En los Vaqueros
Urba y Monserrate con el tío
El trío bendecido
WY Record
Los Yedais coming soon
Yomi Lomar, El Tío

“El mujerón (merengue versión)”
Los Toros Band
 República Dominicana

Me preguntan en el barrio
 que cómo le llaman a la gordita.
En el barrio que cómo le llaman a la gordita.
El mujerón (4x)

Hace tiempo que en el barrio
 ya están comentando los vecinos.
 En el barrio ya están comentando los vecinos
 ¿Que dónde vive?
 El mujerón (4x)

En el barrio que yo vivo
 murió un viejito de emoción.
 Ay en mi barrio murió un señor del corazón.
 ¿Y cuál fué la causa?
 El mujerón (4x)

Un mudo al verla muy sorprendido
 abrió la boca y casi dijo.
 ¡¡¡ Mmmm mmmmmmm !!!
 El mujerón (4x)

(Esto es lo que se llama un merengue tumbamesa)

Que ¿qué fue lo que comió el mujerón?
 (¿...?) de tiburón

En la discoteca ya la vieron
 moviendo bien la cinturita.
 Todos la vieron moviendo bien la cinturita.
 ¡¡¡ O la cinturota !!!
En el barrio (4x)

En el barrio vive un chino
 que lo dice de esta manera.
 Don din pom porom porímpompín Pompím pompempo.
El mujerón (4x)

Por el colmado de la esquina
 la ven que pasa to' los días.
 Se la disputan al ver cómo ella camina.
En el barrio (4x)

¡Y lo interesante es que está soltera!
Ésta es lo que se llama un tronco de mujer...

Que se (¿...?) el mujerón

¿Y dónde vive?
En el barrio (4x)

¿Y como le llaman?
El mujerón (4x)

¿Qué dónde vive?
En el barrio (4x)

¿Y como le llaman?
El mujerón (4x)

¡Y siguen sueltos los Toros!
El mambo del toro...

“Mi gorda bella”¹**Trébol Clan**

Puerto Rico

Puerto Rico....Ahhh Ha.
 Vente a mí la puertorriqueña
 ¡Wepa!

Me enamoró, me enamoró con su forma de bailar
 Me enamoró, me enamoró con su forma de besarme
 Me enamoró, me enamoró con su forma de bailar
 Me enamoró, me enamoró con su forma de besarme
 Me enamoró

Pillando, buscándola por dondequiera
 Mi chava, mi hermosa dama
 De ojos oscuros y de piel canela
 Y ahora salgo a buscarla
 Me dicen que la vieron en Colombia
 Bailando la cumbia
 Me dicen que la vieron en Santo Domingo
 Bailando bachata
 La vieron en España en las Islas Canarias
 Venezuela y también Honduras
 La busco po' todas partes porque la quiero
 Para mí es una dulzura
 Me dicen que la vieron en Puerto Rico
 Bailando hasta abajo
 Me dicen que la vieron en mi lindo Puerto Rico
 Bailando regatón

Caminando, caminando, caminando, voy caminando
 En busca de esa mujer que me va a dar su querer
 En la vida voy caminando

Me enamoró, me enamoró con su forma de bailar
 Me enamoró, me enamoró con su forma de besarme
 Me enamoró, me enamoró con su forma de bailar
 Me enamoró, me enamoró con su forma de besarme
 Me enamoró

Me voy pa' Nueva York pa' ver si allá está
 Y loco caminando por la gran ciudad
 Buscando su aroma por muchos lugares

¹ <http://www.uppercutmusic.com/artist_t/trebol_clan_lyrics/mi_gorda_bella_lyrics.html>

Esa aroma que me lleva a su vanidad
Pasando por Miami
La vi en South Beach
Y allí yo la conocí
Esa morena tan preciosa
La conocí yo bailando así
Con sus manos en mi cintura (Me enamoró)
Con mi mano en sus caderas (Me enamoró)
Con mis labios en su mejilla (Me enamoró)
Y me besó, me enamoró

Caminando, caminando, caminando, voy caminando
En busca de esa mujer que me de va a querer
En la vida voy caminando
Caminando, caminando, caminando, voy caminando
En busca de esa mujer que me va a dar su querer
En la vida voy caminando

Me enamoró, me enamoró con su forma de bailar
Me enamoró, me enamoró con su forma de besarme
Me enamoró, me enamoró con su forma de bailar
Me enamoró, me enamoró con su forma de besarme
Me enamoró...

“La gordita”¹
Johnny Ventura
 República Dominicana

La gordita que tiene caché
 que cimbrea con su caminar
 que se mueve de cintura a piernas
 Gordita negra, ya sin par

(¿...?) Todos los días
 (¿...?) Se mueve al pasar
 (¿...?) Te sientes feliz²
 Esa gorda negra, ya sin par

La gordita que tiene caché
 que cimbrea con su caminar
 que se mueve de cintura a piernas
 Gordita negra, ya sin par

(¿...) La gordita, sí
 Que se mueve al pasar
 Te sientes feliz
 Esa gordita negra, ya sin par

(2x) La gordita, sí (óyelo)
 Que marca al pasar
 Te sientes feliz
 Con su caminar

Porque es (¿...?)
 Con gracia sin par
 Te sientes feliz
 Con su caminar

¹ Faltan algunas letras en esta canción por ser demasiado difíciles de entender.

² Puede ser “se siente feliz.”