

El cover queer: cuestionar la heteronorma desde la voz cantada

Daniel Party

Instituto de Música, Facultad de Artes,
Pontificia Universidad Católica de Chile
dparty@uc.cl

La voz cantada es un aspecto fundamental de la canción de música pop. En la canción misma, la voz ocupa un lugar prominente en la mezcla, típicamente al centro del *soundstage* y con un volumen superior a los demás elementos sonoros. En su recepción, la voz cantada es clave en el placer que nos provoca una canción y en la relación que tenemos con ella. Mucho más que los otros elementos sonoros de una canción, la voz cantada promueve la identificación, en parte porque nos permite imaginar un cuerpo responsable de su producción. En la mayoría de los casos, escuchamos ese cuerpo como sexuado. Así, la voz cantada le otorga un sexo a la letra de la canción, aspecto que es clave para los significados que construimos al escucharla.

La comunicación del sexo de la voz cantante en una canción grabada no es un proceso natural y automático, sino que se construye activamente durante la producción de la misma. Por ejemplo, aunque es relativamente sencillo hoy en día modificar electrónicamente una voz para hacerla sonar andrógina, en la música pop este recurso es inusual. Por el contrario, productores e ingenieros de sonido utilizan micrófonos, filtros y efectos para potenciar aspectos sonoros que hacen a la voz identificable como de mujer o de hombre.

Así como una canción grabada comunica un sexo para la voz, la canción también puede sugerir una orientación sexual. Ciertamente, la orientación sexual no es audible en la voz cantada de la manera en que el sexo generalmente lo es. Por este motivo, la orientación sexual de la canción se construye en un diálogo entre el sexo que sugiere la voz grabada y un cúmulo de variables, sonoras y no sonoras, como la letra de la canción, el estilo musical, el registro vocal y la manera de cantar, así como información biográfica disponible sobre la persona que canta.

Ahora bien, la canción grabada puede sugerir una orientación sexual, pero su comprensión siempre dependerá del auditor o auditora. Una persona que maneja información sobre la orientación sexual de el o la cantante utilizará esa información al momento de asociar una orientación sexual a la canción. Alguien familiarizado con el hecho de que ciertas prácticas performáticas, como el kitsch y el camp, han sido consistentemente adoptadas por artistas LGBTQ, inferirá cosas de la grabación que probablemente escaparán a alguien que no tiene ese conocimiento. Por este mismo motivo, la comprensión de la orientación sexual de la canción no es permanente en el tiempo, sino que depende del contexto social y del momento histórico de la escucha.

Cuando las y los artistas buscan cuestionar o tensionar la heteronormatividad en sus canciones, con frecuencia utilizan los recursos de la voz cantada para hacerlo. Ciertamente, una canción grabada puede tratar sobre temáticas LGBTQ sin que la voz cantada sea una variable relevante,

como ocurre en canciones cuya letra desarrolla justamente estas temáticas, pero estas son presentadas desde un narrador testigo ("Mujer contra mujer" de Mecano, "Quién pudo más" de Víctor Manuel). En estos casos, una lectura LGBTQ de la canción no depende de la interpretación que un auditor haga sobre el sexo de la voz o la orientación sexual de la canción.

Un tipo de canción que expresa disidencias sexo-genéricas y que sí depende de la voz cantada para este fin es el *cover queer*. El *cover queer* es una versión de una canción grabada que en su contexto original fue entendida como heterosexual y que al versionarla se transforma en una canción sobre temáticas LGBTQ. Utilizo el adjetivo *queer* y no LGBTQ para caracterizar a este tipo de *cover* porque me parece que identifica de manera más precisa la intervención que realizan estas canciones. A saber, el *cover queer* no solo busca visibilizar las experiencias de vida de las comunidades LGBTQ, sino que intenta "desestabilizar" o "perturbar" la heteronorma, acciones que han definido lo que entendemos como *queer* (Fonseca Hernández y Quintero Soto 2009). De hecho, podemos considerar el *cover queer* como una manifestación musical de lo que más ampliamente se ha denominado "adaptación *queer*" (Demory 2018). Múltiples estudios han reflexionado sobre casos particulares de lo que aquí abordo como *cover queer* (Burns 1999; Griffiths 2002; Butler 2003; Halberstam 2007; Steinskog 2010; Jennex 2016), pero hasta donde sé, no ha habido un intento por pensar este tipo de canción de manera transversal.

El *cover*, en general, es un tipo de canción en la que la cualidad intertextual de la música pop se hace particularmente evidente (Plasketes 2010; Burns y Lacasse 2018). Cuando uno escucha un *cover* como *cover*, esta escucha es dialógica, en el sentido de invitar a la comparación entre dos o más versiones de una canción. La intervención de un *cover* en general y de un *cover queer* en particular depende principalmente de su performance, ya que los aspectos que podríamos llamar compositivos (letra, melodía, armonía) son siempre preexistentes. Es por esta razón que la performance vocal adquiere un rol central en el *cover queer*.

La relevancia de la voz cantada es especialmente evidente en *covers queer* que no modifican la letra de la grabación original. En estos *covers* la letra se mantiene intacta, pero cambia el sexo (percibido) de la voz cantante (hombre a mujer o mujer a hombre) y/o cambia la orientación sexual (también percibida) de la canción (a través de la voz o mediante información contextual). Un ejemplo particularmente notable por lo temprano (1962) es la grabación que hizo la cantante trans de R&B Jackie Shane de "Any other way" (original de William Bell). Otros ejemplos más recientes son las grabaciones de Callum Scott de "Dancing on my own" (original de Robyn), de Javiera Mena de "Amiga mía" (original de Los Prisoneros), de Antony and the Johnsons de "Crazy in love" (original de Beyoncé), de Meshell Ndegeocello de "Who is he and what is he to you" (original de Bill Withers), de Troye Sivan de "Someone like you" (original de Adele), de Mary Lambert de "Jessie's Girl" (original de Rick Springfield), y de Sam Smith de "How will I know" (original de Whitney Houston). En todos ellos, la voz cantada de la grabación original le había asignado un sexo al texto y este sexo, en conjunción con la heteronormatividad de su momento histórico, habilitaba una lectura heterosexual de la canción. Al cambiar el sexo o la orientación sexual del texto en el *cover queer*, estas canciones se abren a interpretaciones LGBTQ.

Consideremos un ejemplo en más detalle. La canción "Chelsea Hotel no. 2" de Leonard Cohen es un material especialmente rico para una adaptación *queer* porque presenta una letra tan poética y evocadora como patriarcal y heteronormativa. Además, es una canción ampliamente

conocida, lo que maximiza la posibilidad de que el cover sea escuchado como cover, es decir, de manera intertextual.

El cantante de “Chelsea Hotel no. 2” narra como protagonista un encuentro sexual que ocurrió en el hotel que da nombre a la canción. El sexo de la pareja del cantante no se explicita, solo su orientación sexual: prefiere hombres bienmochos (“handsome men”). El sexo del cantante tampoco es explícito en la letra, pero, en el momento de su grabación en 1974, su discurso era indeleblemente masculino. La canción comienza con una escena en la pieza del hotel, con la pareja practicándole sexo oral al narrador (“you were giving me head”), un privilegio discursivo propiamente masculino dentro del mundo de la canción pop a mediados de los setenta. Cualquier ambigüedad que pudiera quedar sobre el sexo de los personajes se dispersa si consideramos el registro de bajo-barítono que Cohen utiliza, su fama de mujeriego y el hecho de que por años el cantautor solía anunciar en sus conciertos el nombre de la mujer que había inspirado la canción.

Treinta años después, el cantautor canadiense Rufus Wainwright grabó una versión de “Chelsea Hotel” sin modificar la letra. Según el cantante, su intención era “amariconar” el original (“fag it up”, una manifestación del verbo “to queer”) (Steinskog 2010, 139). Wainwright logra este efecto en parte mediante información contextual: es un cantante abiertamente homosexual que en muchas de sus canciones ha tematizado la homosexualidad y la homofobia. Pero principalmente Wainwright “amaricona” el discurso de Cohen mediante su performance vocal. Wainwright interpreta la canción en la tonalidad original, pero canta una octava más arriba, lo que cambia radicalmente el tono conversacional y distante del original. Además, Wainwright utiliza una entonación, un fraseo y un vibrato derivado de tradiciones kitsch y camp de performance y una impostación de la voz que refiere al musical de Broadway, todas prácticas asociadas a culturas gay masculinas. En su cover, Wainwright reescribe la escena en el Chelsea Hotel como una de sexo entre hombres.

En 2011, la cantautora y bajista Meshell Ndegeocello grabó también un cover queer de “Chelsea Hotel no. 2”. Ndegeocello es una artista afroamericana que en distintos momentos de su carrera se ha identificado como lesbiana o bisexual y que regularmente utiliza su performance vocal para sugerir múltiples identificaciones sexo-genéricas. Una de sus estrategias vocales consiste en yuxtaponer su voz cantada, reconocible como femenina, con su voz hablada, cuyo registro y color son identificables como masculinos (Mockus 2007). Su versión de “Chelsea Hotel” utiliza la tonalidad original de Cohen, pero modifica la melodía para cantar partes de la canción una docena más agudo que el original de Cohen (una quinta por sobre la versión de Wainwright). En otras partes, Ndegeocello declama la letra en un registro grave que recuerda al original de Cohen. Las múltiples subjetividades que propone con su performance reflejan su preocupación por visibilizar la diversidad de experiencias que existen dentro de la comunidad LGBTQ. En entrevistas, Ndegeocello ha criticado a los medios de comunicación por definir la experiencia LGBTQ “en base a una estética gay masculina blanca” (Mockus 2007, 91). Así, su versión de “Chelsea hotel” constituye un comentario al original de Cohen y al cover gay blanco de Wainwright.

Covers queer como estos habilitan interpretaciones nuevas acorde a preocupaciones contemporáneas. Por una parte, los covers queer celebran la calidad y resonancia de una canción notable del pasado. Mediante el cover queer, artistas LGBTQ se instalan en un pasado histórico en el cual las disidencias eran invisibilizadas y reconocen la significancia en sus vidas

de estos repertorios heterosexuales. Al mismo tiempo, el cover queer cuestiona los discursos patriarcales y heteronormativos que acompañan a las versiones originales.

Es importante considerar que cantantes que se reconocen como heterosexuales también han grabado covers de canciones que al cambiar el sexo percibido del cantante sugieren relaciones entre personas del mismo sexo. Por ejemplo, la versión de Amy Winehouse de "Valerie" (original de The Zutons), la de Jeff Buckley de "The other woman" (original de Nina Simone) o la de Patti Smith de "Gloria" (original de Them). Jeff Buckley es un caso paradigmático, ya que en su corta carrera grabó múltiples covers de canciones popularizadas por mujeres, sin cambiar la letra ni tampoco el registro vocal. Además, Buckley reconocía que imitaba los estilos vocales de cantantes mujeres y que se identificaba con los roles femeninos de las canciones. Goldin-Perschbacher escucha en los covers de Buckley "una vocalidad que resiste la identificación con su sexo biológico", y la define como "vocalidad transgénerica" ("transgendered vocality") (Goldin-Perschbacher 2007, 215).

Sin embargo, los covers queer grabados por artistas heterosexuales son menos efectivos en cuestionar la heteronorma y visibilizar la disidencia sexo-genérica. Esto no se debe a un asunto propiamente musical –covers como estos no tienen diferencias musicales significativas con los grabados por artistas LGBTQ–. Lo que los distingue es que para artistas LGBTQ los covers son generalmente parte de un proyecto político comprometido con la visibilización de las disidencias, algo que no necesariamente ocurre con los covers queer grabados por cantantes heterosexuales. El éxito global, en 2016, del cover queer de "Dancing on my own" realizado por Callum Scott ilustra bien el potencial de este proyecto político de visibilización. Sus cientos de millones de reproducciones son una señal importante de la normalización de contenidos LGBTQ en la cultura pop, en cuanto sugieren que un contenido heteronormado ya no es requisito para un éxito masivo. Esto y el activismo del cantante resultaron inspiradores para que personas LGBTQ reconocieran públicamente su sexualidad.

Bibliografía

- Burns, Lori. 1999. "Genre, Gender, and Convention Revisited: k.d. lang's Cover of Cole Porter's 'So in Love'". *percussions* 7-8: 299-325.
- Burns, Lori y Serge Lacasse, eds. 2018. *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Butler, Mark. 2003. "Taking it Seriously: Intertextuality and Authenticity in Two Covers by the Pet Shop Boys". *Popular Music* 22 (1): 1-19.
- Demory, Pamela. 2018. "Queer Adaptation". En *The Routledge Companion to Adaptation*, editado por Dennis Cutchins, Katja Krebs y Eckart Voigts, 146-156. Nueva York: Routledge.
- Fonseca Hernández, Carlos y María Luisa Quintero Soto. 2009. "La Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas". *Sociológica (México)* 24 (69): 43-60.
- Goldin-Perschbacher, Shana. 2007. "'Not with you but of you': 'Unbearable intimacy' and Jeff Buckley's Transgendered Vocality". En *Oh boy!: Masculinities and Popular Music*, editado por Freya Jarman-Ivens, 213-233. Nueva York: Routledge.

- Griffiths, Dai. 2002. "Cover Versions and the Sound of Identity in Motion". En *Popular Music Studies*, editado por David Hesmondhalgh y Keith Negus, 51-64. Londres: Arnold.
- Halberstam, Judith. 2007. "Keeping Time with Lesbians on Ecstasy". *Women and Music* 11: 51-58.
- Jennex, Craig. 2016. "Resoundingly Queer: Cover Song as Collective Return". *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies* 35: 87-106.
- Mockus, Martha. 2007. "Meshell Ndegeocello: Musical Articulations of Black Feminism". En *Unmaking Race, Remaking Soul: Transformative Aesthetics and the Practice of Freedom*, editado por Christa Davis Acampora y Angela L. Cotton, 81-102. Albany, NY: State University of New York Press.
- Plasketes, George, ed. 2010. *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*. Burlington, VT: Ashgate Publishing.
- Steinskog, Erik. 2010. "Queering Cohen: Cover Versions as Subversions of Identity". En *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*, editado por George Plasketes, 139-152. Burlington, VT: Ashgate Publishing.

R