

Representación de mujer en el discurso de la salsa romántica de los años 1985 al 1990

Presentado por:

JENNIFER PEREZ FLOREZ

WILLIAM MAY PEREZ

Asesor (a):

Lil Martha Arrieta

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

Junio, 2014
Cartagena – Bolívar

Contenido.

Resumen.

Introducción.1

Antecedentes.6

Marco De Contextualización: De La Salsa de “barrio” a la salsa erótica.11

Marco teórico: El análisis crítico del discurso: una perspectiva para el análisis de las canciones y la representación de mujer.14

Representación ideología y discurso.18

Poder y Discurso.21

Género y Poder.24

Metáfora como recurso ideológico.29

La metáfora como categoría para analizar la representación social de la mujer.31

Representación y Género: *Construcción de un imaginario femenino en la salsa romántica del 1985 a 1990.*35

La Mujer ligada a los espacios privados.40

El Amor.44

De Niña a Mujer: El hombre hacedor de mujeres.48

Conclusión.52

Bibliografía.

Anexos.

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo evidenciar, las representaciones sociales sobre la mujer en un corpus de canciones de música salsa durante el periodo E 1985 A 1990. Las temáticas predominantes en dichos discursos remiten a las relaciones sentimentales, a los encuentros sexuales y la mujer como centro y tema principal de las canciones. Para ello, se fundamenta en una perspectiva del análisis crítico del discurso, específicamente en el enfoque cognitivo Van Dijk (2008) en la teoría de la representación de Hall (1997), los preceptos de Género y poder planteados por Michel Foucault (1992) y en la teoría de Lakoff Y Johnson (1995), sobre la metáfora como estrategia ideológica. A partir de la identificación de metáforas se logro elucidar la forma o formas de representación de la mujer en la salsa durante el tiempo señalado.

Finalmente, el análisis permite poner en escena diferentes representaciones de la mujer, las cuales se basan en su confinamiento a los espacios privados (el cuarto, la alcoba, la casa), en la dicotomía mujer frágil/mujer mala, y en la cosificación, es decir la reproducción de su esencia como sujeto se resume a los placeres o encantos que brinda su cuerpo.

Palabras claves: Discurso, Representación, Mujer, Salsa, género.

Introducción

El discurso más allá de ser un mecanismo lingüístico empleado en la comprensión de los usos del lenguaje es un productor y reproductor de las relaciones de poder o dominación, siendo el recipiente de las ideologías que configuran dichas relaciones de poder. La presente investigación se propone analizar en las letras de las canciones de salsa romántica o erótica de los años 1985 a 1990, cómo se construye una representación social de la mujer mediante el uso de estrategias retóricas como la metáfora, asignándole determinadas cualidades y roles en el campo temático del erotismo, y a su vez analizaremos los tópicos recurrentes y procesos de lexicalización en las canciones, los cuales permiten construir e identificar un imaginario de mujer en el discurso salsero de esta época.

La música salsa siempre ha estado presente en cada una de las esferas sociales, así pues, no es extraño escuchar el día de hoy canciones emblemáticas de los setentas, ochentas y los noventas, que gozan de gran popularidad y rotación. Debido a esto, la música salsa y “la cultura salsera” se han convertido en objeto de análisis para distintos investigadores como por ejemplo, Ernesto Armenteros quien mediante publicaciones semanales en el Blog *Pentagrama Musical* analiza factores concernientes a la denominada “cultura salsera” como lo son: biografías de los más emblemáticos representantes del género, los distintos ritmos que componen este aire musical y/o quiénes son los cantantes que actualmente gozan de reconocimiento en el universo salsero, no siendo exhaustivo en el análisis crítico del discurso de las canciones de música salsa.

Ahora bien, desde el análisis discursivo en lo con respecta a aires musicales como el vallenato, el reggaetón y la champeta se han efectuado diversas investigaciones que hablan sobre la mujer y las formas de representación que pueden aparecer en el discurso de canciones; se han hechos investigaciones partiendo del análisis discursivo de canciones vallenatas, de champeta y de reggaetón

En Colombia y particularmente en la costa los estudios de música salsa no han sido relevantes para las investigaciones en el campo del análisis del discurso; En universidades e instituciones de educación superior tales como Universidad De Cartagena, Universidad Tecnológica y Universidad de San buenaventura se han hecho estudios sobre el discurso de canciones de música Vallenata, reggaetón y champeta mas no sobre la música salsa la cual es parte importante del imaginario latino y Caribeño. Nuestra investigación *Representación de mujer en las letras de las canciones de salsa romántica de 1985 al 1990*, cobra relevancia ya que analiza cómo se representa la mujer en el discurso de la música salsa *romántica* poniendo en escenas la configuración de las canciones en cuanto a las dinámicas de poder entre hombres y mujeres.

Como fundamento conceptual para abordar el estudio de música salsa utilizamos el análisis crítico del discurso (ACD) teniendo en cuenta que es una transdisciplina que centra su atención en el discurso y como este contribuye a crear y reproducir relaciones de dominación y discriminación entre los grupos sociales, de esta manera el ACD permite dar voz a sujetos socialmente en desventaja , en el caso de nuestra investigación la mujer , que en las letras de las canciones de la salsa romántica del 1985 a 1990, es subyugada por un discurso patriarcal, el cual sabemos naturaliza y asigna los roles y conductas de acuerdo al género , en el caso de las canciones, que conforma el corpus de esta investigación la mujer es representada como cuerpo

sexuado, es decir desde el discurso la mujer se proyecta y realiza en la sexualidad y el placer. Esta asignación de roles y comportamientos se da mediante el lenguaje y se concretan en constructos conceptuales tales como el género; construcción social que clasifica y legitima la dicotomía hombre/mujer en términos de masculinidad y feminidad.

El objetivo de la presente investigación es analizar las representaciones de la mujer en las letras de las canciones de música salsa de la segunda mitad de la década de los ochenta, a partir de una perspectiva de análisis crítico del discurso y la relación entre metáforas e ideología propuesta por Lakoff. Adicionalmente, el análisis se basa en el enfoque sociocognitivo de Van Dijk, en cuanto a la identificación de los tópicos y lexicalización presentes en el discurso, para ello utilizaremos como fundamento teórico el concepto de *Representación* planteado por Stuart Hall en el texto *El trabajo de la Representación* (1997).

Ahora bien, el texto *semántica del discurso e ideología*, de Teun Van Dijk (2008) también se constituye en un fundamento conceptual en esta investigación. En éste se definen las ideologías como un constructo sociocultural que subyace en todo discurso. En *semántica del discurso e ideología* (2008), podemos reconocer como se configuran en los discursos las estrategias retóricas que evidencian cómo éstos son sesgados por ideologías que resaltan de manera implícita los “valores” de los entes dominantes. El análisis permite evidenciar en nuestra investigación *Representación de mujer en las letras de las canciones de salsa romántica de 1985* como el discurso patriarcal dominante ha usurpado el papel de la mujer en la historia mediante la naturalización de estereotipos y roles asignados a la mujer. En este caso, el discurso patriarcal ejerce su influencia en el plano de la sexualidad, de las relaciones entre hombres y mujeres que son inherentes a la vida social.

Esta investigación muestra particular interés en la difusión y el papel que juegan los medios masivos, en este caso como dispositivos que ponen en circulación canciones pertenecientes a un género artístico (el de la música) reproduciendo así modelos representacionales. Florence Thomas en el texto *Mujer y código, una inscripción desde la carencia*, resalta el papel que juegan los medios masivos en cuanto a la reproducción de discursos y modelos representacionales, sosteniendo que en estos se manejan dos universos simbólicos diferentes para mujeres u hombres; mientras el hombre pertenece al universo exterior o la denominada esfera pública, la mujer es adjuntada al universo interior, el de la intimidad y la sexualidad, siendo los planteamientos de Michel Foucault en *el orden del discurso* (1992) el eje teórico a seguir para la consideración de dicha temática, ya que en éste texto se plantea cuáles son los escenarios que la sociedad permite para la participación de hombres o mujeres.

Para lograr el objetivo, identificamos mediante el análisis crítico del discurso cada uno de los tópicos implícitos en las letras de las canciones, los cuales ayudan a entender las relaciones de poder presentes en el discurso de las canciones de salsa romántica de 1985 a 1990, apoyándonos en el texto de Calsmiglia Blancort, Helena y Tusón Valls (1999). Dichos tópicos serán analizados teniendo como eje conductor la metáfora, éste elemento cognitivo según los lineamientos de Gorge Lakoff y Mark Johnson (1995) nos permitirá ver como en las canciones se utilizan recursos metafóricos vehiculizar una ideología androcéntrica en el discurso de las mismas.

Pierre Bourdieu en el texto *La dominación masculina* (2000) plantea la facultad que la sociedad le brinda mediante el discurso al hombre para convertir a una “niña” en “mujer” por ello dicho texto será vital para el análisis, ya que en el Bourdieu (2000) habla sobre como mediante elementos simbólicos presentes en el discurso el hombre ejerce dicho poder

transformador mediante el acto sexual ya que el placer femenino solo puede ser proporcionado por él.

No es casualidad que la música salsa de esta época se haya denominado salsa erótica o salsa de alcoba, siendo esta nominalización una clara alusión al escenario o contexto en el que la mujer es situada en las canciones, es así como el tópico la mujer ligada a los espacios privados da cuenta del contexto en el cual el discurso androcéntrico encasilla a la mujer o sujeto dominado. Sabemos que en las canciones el cuerpo femenino es cosificado, la mujer solo es valorada en términos de sexualidad y como instrumento del placer masculino, es entonces la mujer interpretada como objeto sexual.

El discurso androcéntrico culturalmente representa a la mujer en forma dicotómica en primera instancia como un ser bondadoso, puro y sometido a los intereses masculinos y por otro lado es expuesta como un ente maligno y desenfrenado que incita al pecado, llamada en las líricas bruja, hechicera o pecadora, esta es la consigna del tópico mujer Eva/mujer María. Por último en la virilidad masculina se reafirma la idea del discurso androcéntrico dominante ya que se muestra al hombre como un ser vigoroso, fuerte y dador de placer.

Ahora bien, al finalizar el trabajo presentamos las conclusiones y reflexiones finales en las que se contextualizan los hallazgos y frutos del análisis de las metáforas en la música salsa, así como algunas propuestas, de posibles estudios posteriores a este trabajo investigativo.

Antecedentes

Para la realización de la presente investigación se hizo necesario considerar distintas investigaciones en análisis crítico del discurso (ACD) presentadas por estudiantes de pregrado de la Universidad de Cartagena, como lo son: *Imaginario femenino costeño y sus representaciones sociales en la música vallenata* (2000) de Yuliana Estrada Gonzales *Análisis discursivo de las letras en las canciones de música champeta* (2000) realizado por Maribel Barraza y “*Dale mi loba que tu eres la killa*”(2004) *análisis de las marcas valorativas en las canciones de reggaetón*, trabajo de pregrado presentado por Alexander Neira Marimon. A nivel internacional consideraremos el trabajo titulado *Así son: “Salsa Music Female Narrative, and Gender Construcción in Puerto Rico”* realizado por Francés R. Aparicio para la universidad de Duke en California del norte los cuales aportan un marco metodológico y teórico a nuestro trabajo.

Primeramente hablaremos sobre el trabajo de investigación titulado *Imaginario femenino costeño y sus representaciones sociales en la música vallenata* (2000) en donde se hace un análisis crítico del discurso sobre las letras de las canciones vallenatas interpretadas por los denominados “juglares” Alejo Duran, Leandro Díaz, Rafael Escalona y Diomedes Díaz abstrayendo la construcción de un imaginario femenino en las letras de las canciones, y el cómo es representada la mujer en dichas letras, siendo estereotipadas como un ser carente de inteligencia intelectual y emocional.

En *Imaginario femenino costeño y sus representaciones en la música vallenata* se evidencia como el discurso presente en las canciones vallenatas subyuga a la mujer, estableciendo como imaginario cultural la imagen del hombre costeño como principal actante de

una sociedad androcéntrica y patriarcal donde siempre la mujer será supeditada a los deseos del padre o el “marido”. Dicho análisis se ejecuta empleando como herramienta metodológica el análisis crítico del discurso y los debates contemporáneos del concepto de *género* empleando como marco teórico el texto *La dominación masculina* del sociólogo Pierre Bourdieu, dicho texto discute las diferencias que socialmente hacemos entre hombres y mujeres, esto será también de gran importancia para la ejecución de nuestra investigación debido a la importancia del de género en nuestro trabajo de investigación *Representación de mujer en las letras de las canciones de salsa romántica de 1985 al 1990* .

Por otra parte, en el trabajo de investigación *Imaginario femenino costeño y sus representaciones en la música vallenata*, se evidencia como mediante el uso de las metáforas se imponen y legitiman socialmente rasgos y marcas de la cultura patriarcal, en dicha investigación usan como ejemplo la canción interpretada por Diomedes Días titulada *El regreso del cóndor* ya que en ella se muestra como la cultura patriarcal costeña impone cual debe ser el papel o el rol de la mujer dentro del hogar: “ ...Que uno llegue después de unos traguitos/ y encuentre a su mujer llena de vida/ que uno toque la puerta y enseguida/le abra la puerta al rey de la familia ”

Éste trabajo de investigación utiliza como eje teórico el *Trabajo de la Representación* (1997) de Stuart Hall, el cual hace parte del marco teórico de nuestra investigación *Representación de mujer en las letras de las canciones de salsa romántica de 1985 al 1990* ya que Hall explica cómo se da el proceso cultural de representar y significar “entes” en la sociedad a partir de procesos de codificación y decodificación en la construcción del discurso social. En la investigación *Imaginario femenino costeño y sus representaciones en la música vallenata* al

igual que en la nuestra, son expuestas las formas en las que se articulan nociones arraigadas a la cultura costeña como el género y las relaciones de poder entre hombre/mujer.

Igualmente consideramos la investigación titulada *Análisis discursivo de las letras en las canciones de música champeta*, donde se hace un análisis lexical de las letras de las canciones de champeta, el autor categoriza las canciones e identifica y relaciona las temáticas y las acciones presentes en las letras, por ejemplo: entender- coger el maní, ver- tirar lente.

En el trabajo de investigación *Análisis discursivo de las letras en las canciones de música champeta*, se hace un análisis lexical teniendo en cuenta la sinonimia, es decir, se plantea el hecho que en las canciones de champeta palabras distintas estén ubicadas en el mismo campo lingüístico gozando de igual significado (paterar, tirar lente, pillar = coya, perroncha = mujer promiscua) igualmente en la investigación se tienen en cuenta las antononimias y las relaciones de oposición presentes en los textos dividiendo las temáticas en *campos semánticos* por ejemplo *campos de parejas o amistad* o de *vacile y goce* esto se hace luego de tener en cuenta qué unidades léxicas se encuentran en los campos y cómo en las canciones de champeta incluyen dichas temáticas para el análisis “narrativo” de las canciones. En el trabajo de investigación se plantean el uso de *Modelos textuales* para analizar y contemplar las características interna de los textos, clasificándolos en el modelo textual *narrativo*.

Debido a que la champeta al igual que la salsa son los géneros musicales de mayor preponderancia en la cultura de la ciudad de Cartagena De Indias, siendo los sectores populares los principales consumidores de estas corrientes musicales, reproduciendo el discurso salsero y “champetuo” . La investigación *análisis discursivo de las letras en las canciones de música champeta* en un primer momento realiza un recorrido histórico por el género “champetuo” desde

sus inicios en las barriadas de la Heroica hasta el “boom” hacia los años dos mil en las esferas privilegiadas de la ciudad.

Por último consideramos como antecedente el trabajo investigativo titulado *Dale mi loba que tu eres la killa, análisis de las marcas valorativas en las canciones de reggaetón* el cual tiene como finalidad evidenciar la construcción de la imagen femenina en las canciones de reggaetón mediante el lenguaje o la jerga reggaetonera, mostrando cual ha sido la influencia del contexto en el discurso, y como ambos construyen una concepción determinada de feminidad aceptado por una “cultura reggaetonera” que con el tiempo fue legitimada por las nuevas generaciones.

Primeramente la investigación aborda la historia musical del reggaetón el cual es el resultado de la mezcla del reggae jamaicano y el Hip-Hop panameño, donde son redundantes temáticas como el dinero, el sexo y el éxito entre los exponentes del género. En la investigación también se plantea como la mujer es representada como objeto sexual, siendo esencial el uso al igual que en nuestra investigación *Representación de mujer en las letras de las canciones de salsa romántica de 1985 al 1990* de la teoría de la representación de Stuart Hall(1997) *Dale mi loba que tu eres la killa*, se inscribe en la lingüística sistémico funcional como principal enfoque metodológico debido a la consideración que esta aserción de la lingüística le otorga al contexto, apaleando a los postulados y metodologías de la *teoría de la valoración*; la teoría de la valoración es aquella que se ocupa de los recursos lingüísticos y como estos llegan a negociar y legitimar perspectivas ideológicas en el caso de *Dale mi loba que tu eres la killa* la valoración positiva o negativa que le atañen a la mujer.

La principal tesis de dicho trabajo de investigación es el dialogo existente entre la meta función interpersonal del lenguaje y la teoría de la valoración, planteando que podemos comprender cualquier fenómeno cultural, en la investigación se analiza la carga evaluativa de las canciones de reggaetón siendo para la lingüística sistémico funcional el concepto de texto una unidad de significados, como el entorno no verbal donde se despliega el texto y el contexto, construyendo que ambas el significado, las metafunciones del lenguaje y las categorías del contexto *tenor* y *modo* se asocia la metafunción ideática, metafunción interpersonal y metafunción textual. *Dale mi loba que tu eres la killa* habla sobre la teoría del genero en conexión a la teoría de la valoración analizando las letras de las canciones de reggaetón se plantean con naturalidad temáticas que desde ciertos puntos de vista van en detrimento de la dignidad y la integridad de las mujeres, pues atienden a la idea de que la sociedad legitima las manifestaciones de desigualdad de género.

Ahora bien, *Dale mi loba que tu eres la killa, análisis de las marcas valorativas en las canciones de reggaetón* también se ocupa de los debates culturales como gestantes del discurso, considerando el discurso como un constructo sociocultural permeado por ideologías, para la consideración de dicho tópico el autor toma a consideración la teoría de ideologías expuesta por Teun Van Dijk en *Semántica del discurso e ideología* (2008) el cual fue considerado como aporte teórico para nuestra investigación.

Capítulo I

MARCO DE CONTEXTUALIZACION

De la salsa de “Barrio” a la Salsa Erótica

A finales de los años sesenta y principios de los setentas es la ciudad de Nueva York el escenario idóneo para el nacimiento de un género musical que sería considerado uno de los mas representativos de cultura latina, el cual es denominado *Salsa*; la que esencialmente fue la mezcla de ritmos africanos y Son cubano, la salsa resulta ser una catarsis para los inmigrantes de origen latino, debido a que sus letras reflejaban las vivencias de esta comunidad en dicha ciudad.

En los años setenta los tópicos dominantes en las canciones de música salsa fueron aquellos que aludían a las problemáticas sociales padecidas por los latinos, siendo preponderante la violencia en las calles del barrio. En 1973 Willy Colon y Héctor Lavoe lanzan al mercado el trabajo discográfico titulado *Lo mato si no compra este LP* del cual se desprende la canción *Calle luna, Calle sol*, donde se muestra la calle como un escenario hostil lleno de corrupción, crimen e impunidad, el barrio es visto como una selva de cemento en el que predomina la ley de las más fuerte “oiga señor si usted quiere su vida/evitar es mejor o la tienes perdida (...) Mire señora agarre bien la cartera/no conoce este barrio aquí asaltan a cualquiera”

Pese a la importancia del “barrio” como temática en las canciones de salsa en los años setentas el idilio y las relaciones amorosas también jugaron un papel importante para la consolidación de esta corriente musical. En 1972 Héctor Lavoe interpreta *Piraña*, canción que relata la historia de una mujer que es descrita como mala y mañosa abatida por todo el daño que

causa. La mujer es representada como traicionera y desleal “arranca de aquí piraña/ mujer que todo lo daña”.

Es también Lavoe en 1976 el artífice de *Periódico de Ayer* canción insignia de la música salsa debido a la fuerza en el ritmo y la universalidad de su letra, la canción metafórica la rapidez del amor con la celeridad de un titular de prensa, *periódico de ayer* cuenta la historia de un romance vencido y de una mujer que nadie quiere y paga sus “malas acciones” con el desprecio y las burlas del narrador-cantante “tu amor es un periódico de ayer/ que nadie más procura ya leer/ el comentario que nació en la madrugada/ y fuimos ambos la noticia propagada/ y en la tarde materia olvidada(...) te quise/te tuve/ te mantuve/ pero ya no te quiero.”

La década del ochenta trajo consigo cambios respecto a musicalidad y los ritmos de la *salsa*. Los arreglos musicales y las líricas de la salsa se comenzaron a elaborar de una manera diferente, ya que las temáticas referentes al romance y al amor eran muy bien recibidas por un público que acogía con total agrado la propuesta musical de la *balada*, un aire comercial con mucha aceptación y proyección comercial. Es por esta razón que la salsa se presenta ante los latinos y el mundo con una nueva cara; arreglos melódicos más suaves y depurados- dejando atrás la estridencia y fuerza sonora de la salsa que dominó los años sesenta y setenta- y con un cambio en las temáticas de las letras: lo romántico comienza a primar en las canciones de salsa, y las letras en las cuales se hablaba de tópicos sociales empezaban a perder vigencia. La orquesta *Noche Caliente* del músico Louie Ramírez es conocida como la precursora principal de esta nueva manera de hacer la salsa que gracias a su delicadeza rítmica y el romance de sus letras fue adjetivada como “salsa monga” siendo esta la forma despectiva usada por los “salseros tradicionales” para esta nueva forma de hacer salsa; monga, es un término que significa flojo, sin fuerza, simple, bobo.

En este primer momento los salseros hacían adaptaciones de baladas que habían sido exitosas y que eran conocidas por el público. Por ejemplo, la mencionada orquesta de Louie Ramírez hizo éxitos en formato salsa las baladas *Estar enamorado* del español Raphael y *Todo se derrumbo* del cantante venezolano Emanuel, ganando así una enorme difusión y abriendo las puertas a la salsa en el mercado de lo romántico. Las canciones se alejaron del barrio, la calle y sus dinámicas ya no eran importantes, siendo desplazados por tópicos concernientes al amor y las relaciones entre parejas, sobresaliendo el trabajo de artistas como: Frankie Ruiz, Eddie Santiago, Willie Gonzales entre otros son estas canciones ubicadas en el género de salsa romántica precisamente las que conforman el trabajo de investigación.

Con el transcurrir de los ochentas la llamada salsa “monga” se matiza, debatiéndose entre líricas románticas donde se le canta a un amor idealizado y letras que hacen apología a un amor de alcoba, es habitual hallar en las canciones la desnudez del cuerpo femenino y el hombre como “hacedor de mujeres” mediante el encuentro sexual “ desnúdate mujer/ yo quiero ver también/ el arte que tú tienes cuando haces el amor/ desnúdate mujer que estoy vibrando todo/ estoy palidecido y un poco asustado de ti ...” (*Voy Pa Encima. Frankie Ruiz. 1987*). la mujer responde a un rol esencialmente sexual, siendo asociada a contextos y situaciones concernientes al romance y al sexo.

Así pues, en la actualidad, el elemento erótico se mantiene vigente en la salsa, el cuerpo femenino sigue siendo erotizado, naturalizando el rol “pasivo” de la mujer en las relaciones amorosas expuestas en las canciones; se pone en manifiesto el modelo de mujer como ser hecho para provocar el amor y el deseo.

1.1 Marco Teórico

El análisis crítico del discurso: una perspectiva para el análisis de las canciones y la representación de mujer

El presente proyecto de investigación se fundamenta en una perspectiva de análisis crítico del discurso, particularmente en el enfoque sociocognitivo, propuesto por Teun Van Dijk (2003). Este consiste en un enfoque crítico sobre la construcción del saber: “es por así decirlo un análisis del discurso efectuado “con una actitud”. Haciendo énfasis en los problemas sociales, y en especial en el papel del discurso en la producción y reproducción del abuso de poder o de la dominación.” (p.144) Es pues, el análisis crítico del discurso (ACD) una transdisciplina que se centra en el análisis social y cognitivo del discurso y las estrategias retóricas, que este emplea para su reproducción y legitimación.

Ahora bien, según Calsamiglia Blancafort y Amparo Tusón Valls en el texto *las cosas que decir* (1999) definen el discurso como una práctica social en contexto, donde las formas lingüísticas son puestas al “servicio” de la construcción de representaciones por parte de una ideología dominante. Así pues, el lenguaje le ofrece al discurso un amplio repertorio lingüístico para que éste se configure. En nuestra investigación *Representación de mujer en el discurso de la salsa romántica de los años 1985 al 1990*, estos recursos lingüísticos (lexemas, pronombres, metáforas etc.) son empleados para construir una representación de mujer disminuida y erotizada frente a la sociedad patriarcal.

Calsmiglia Blancafort y Amparo Tusón Valls (1999) plantean también el carácter complejo y heterogéneo del discurso; la complejidad en el discurso se evidencia en la medida

que para su construcción se entrelazan elementos lingüísticos, contextuales y socioculturales. Por otra parte, la heterogeneidad alude a las reglas gramaticales, contextuales y socioculturales necesarias para la producción de un discurso que goce de coherencia y pueda así, ser reproducido. En el caso de nuestro trabajo de investigación *Representación de mujer en el discurso de la salsa romántica de los años 1985 al 1990*, nos apoyamos en el ACD para analizar cómo en las canciones de música salsa de mitad de los años ochentas se representaba el cuerpo femenino como un “ente sexuado” que únicamente conseguía su realización a través del placer masculino. Van Dijk (2003) define el discurso como un “acontecimiento comunicativo” debido que en él confluyen lo que en el texto Van Dijk denomina como cognición personal y cognición social, es decir la carga ideológica y las representaciones del mundo, los eventos y los sujetos. En el caso del discurso de las canciones se manifiesta la ideología patriarcal que representa a la mujer como un “sujeto” disminuido y supeditado al placer masculino.

Representación, Ideología y Discurso

Según Stuart Hall (1997), representar es producir sentido mediante el lenguaje. Podemos interpretar dicha aseveración de dos formas: como la descripción de una situación, o la capacidad que tenemos como cultura de simbolizar y codificar un evento. En el caso de nuestro trabajo, la segunda afirmación de Hall goza de mayor preponderancia debido a la importancia del contexto simbólico que en este caso es fruto del discurso patriarcal, el cual construye un imaginario de mujer subyugada al placer sexual masculino.

En el contexto simbólico de las canciones que analizamos en nuestra investigación *Representación de mujer en el discurso de la salsa romántica de los años 1985 al 1990*, la mujer es todo cuerpo, su esencia se resume y se limita hasta donde termina su piel. Esto se evidencia en el fragmento de la canción *Antídoto y Veneno* interpretada por Eddie Santiago: “Como droga que me mata a fuego lento/ cuerpo y carne si nada de sentimiento (...)” este segmento expone la forma en la que se representa a la mujer en el universo de las canciones y a su vez hace eco en el contexto cultural del hablante-oyente que escucha y reproduce en el discurso las representaciones presentes en dichas líricas.

Para comprender la forma como los sujetos interpretan y asignan un significado de la cultura, nos remitimos a Hall (1997) quien propone la noción de códigos, definiéndolo como aquellas convenciones que surgen en cada grupo cultural y nos permiten darle un sentido a los signos, los cuales a su vez son constructos hechos por hablantes de una lengua. En el caso de este trabajo, las canciones son signos codificados en un contexto específico en el cual adquieren un sentido y a su vez depende de los significados que comparten los hablantes; es así como somos capaces de interpretar (decodificar) el discurso de las canciones, el cual expresa distintos

modos representacionales del concepto de mujer. De esta manera encontramos codificados en las canciones conceptos como pureza, pasión virilidad entre otros. Ejemplo de ello es el siguiente fragmento tomado de la canción *Ella se hizo deseo* interpretada por Tito Rojas en el año 1990: “Ella se hizo deseo en una noche de invierno/ cuando sintió que su cuerpo era mucho más que eso/ juntos a un lado del fuego nos olvidamos del tiempo y cabalga en sus entrañas como nadie lo había hecho/ si esto no es amor/ pero que es esto (...)”

Para el análisis de las canciones debemos tener en cuenta el significado connotado de las mismas, ya que en la teoría de la representación Hall (1997) hace énfasis en las nociones de denotación y connotación, la primera apunta a la descripción de los eventos y la segunda a la capacidad interpretativa del oyente el cual debe resolver la pregunta ¿Qué nos quiere decir el texto? ¿Qué nos quieren decir las canciones? Es decir es el oyente quien construye el sentido de las mismas mediante el lenguaje obedeciendo así a la premisa del discurso como constructor de realidades, inscribiéndose dicho proceso en la teoría *construccionista* de la representación. Desde esta teoría, el sentido se construye por razón del lenguaje teniendo en cuenta elementos semióticos y discursivos, es así como en las canciones la mujer se construye y se representa como un objeto sexuado.

Desde el inicio del texto *El trabajo de la representación* Stuart Hall (1997) brinda gran importancia a la noción de cultura, la cual podemos definir como un conjunto de conceptos que tienen las personas sobre las cosas y eventos, existiendo dentro de este grupo de personas un lenguaje común o código que otorgan sentido a los objetos, así pues cada cultura crea y reproduce su propio código lingüístico; los objetos culturales en el caso de nuestra investigación, las canciones, son un sistema de signos que cobran sentido dentro de nuestra cultura. Las letras

de las canciones están compuestas por elementos retóricos como *las metáforas*, las cuales ayudan a la configuración de las ideologías subyacentes en dichas líricas.

Sabemos que como cultura las representaciones que hacemos de los sujetos enuncian la posición ideológica en la que están inscritos los entes sociales. Las ideologías son, según Teun. A. Van Dijk, (2008) un sistema de creencias individuales que repercuten en los comportamientos sociales determinando las relaciones de poder entre un grupo social dominante y un grupo social dominado, éstas definen la identidad social de un grupo, es decir, los dogmas y las creencias que aquellos comparten, siendo las ideologías aquellas “imágenes” que se reproducen en el discurso y la realidad. El sistema ideológico de una sociedad, es uno de los factores de mayor relevancia en el momento de tratar de comprender cómo y por qué en un grupo social se presentan determinadas dinámicas o relaciones de poder. Nuestro trabajo de investigación, *Representación de mujer en el discurso de la salsa romántica de los años 1985 al 1990*, tiene como objetivo dar cuenta de cómo a través del discurso de las canciones el patriarcado representa a la mujer como un objeto sexuado.

Entre las características del discurso ideológico podemos aludir a la *implicación* es decir, los significados no están explícitos en el discurso, por el contrario se encuentran implícitos en formas semánticas y mediante elementos retóricos como la adjetivación, la metaforización o la repetición. En nuestro trabajo de investigación las implicaciones son una constante en las letras de las canciones y son los conocimientos culturales permeados por el discurso patriarcal dominante junto, los que permiten realizar inferencias que responden a la representación de mujer que se hacen en las mismas, por ejemplo, el código “niña” simboliza la virtud y la pureza, características que responden a la representación ideal de mujer en nuestra cultura, así pues en la canción *por ser tan niña* interpretada por Roberto Lugo vemos como se encuentra implícita la

premisa ideológica que dicta que el hombre tiene la capacidad mediante el acto sexual de convertir a una niña virgen y pura a una mujer, siendo el hombre quien le otorga por razón del sexo, rotulo de mujer socialmente hablando: “por ser tan niña/ fue mía y aunque ahora ya no puede ser/ yo le enseñé el amor/ la convertí en mujer/ y para siempre estar/ aquí en mi corazón/ y nadie evitará que espere por su amor (...)”

En *Semántica del discurso e ideología* (2008) Van Dijk nos habla también sobre el proceso mediante el que se construyen ideologías y estructuras ideológicas, evidenciando la importancia de las mismas en las relaciones sociales, debido a su papel en la configuración de las relaciones entre grupos dominantes y dominados. Según el autor, para que una ideología sea considerada como tal necesita ser obedecida y aceptada por un grupo social, Van Dijk denomina este proceso de aprobación como *auto esquema grupal*. Los auto esquemas grupales son contrarios a las divisiones sociales habituales, la función de estos es definir como es el tipo de grupo ideológico mediante las nociones de identidad, pertenencia y objetivos en común, aquellos que apuntan a la auto concepción y la visión de sí mismos las opiniones y los prejuicios compartidos, en el caso de nuestra investigación la debilidad femenina frente a la virilidad masculina. Así la forma como un grupo ideológico se concibe también nos indica cómo concibe a los “otros” y cuál sería su relación con el mismo.

Igualmente, Van Dijk (2008) aborda un concepto que resulta fundamental para analizar la representación de las mujeres en las letras de las canciones, esto es, el concepto de los *Modelos* definido como aquella “interface cognitiva” que se actualiza y transforma procurando la vigencia de las ideologías. Éste concepto, también permite explicar cómo la ideología de un grupo se convierte en un concepto aceptado por el individuo, buscando las experiencias personales que hacen que un sujeto se identifique con un grupo ideológico estableciendo

relaciones entre el grupo y el sujeto. Según Van Dijk (2008) los modelos son “representaciones mentales de las experiencias personales” (Van Dijk, 2008. p. 13); éstos forman la base mental que sitúa al texto y al habla, permeando el discurso de los grupos ideológicos repercutiendo en la construcción discursiva de los sujetos. En nuestra investigación *Representación de mujer en el discurso de la salsa romántica de los años 1985 al 1990* esto es evidente en la construcción de la mujer en las letras de las canciones seleccionadas para el análisis.

Por otro lado, para nuestra investigación resultan fundamentales las nociones de *semántica del discurso*, *semántica referencial* y *semántica mentalista*. Estas disciplinas permiten dar un sentido a la comprensión grupal de las ideologías sin dejar de lado el carácter individual, mediante la interpretación de referentes en el discurso, las ramificaciones del mismo, y cómo éstas se configuran con las ideologías imperantes, dictando que más allá de la forma del texto debemos considerar su significado y su sentido, siendo fundamental la relación del significado y el referente, esto puede traducirse como las representaciones de mujer igual a objeto sexual o de deseo, aquella “figura” ligada a los espacios privados. Debemos tener en cuenta que las representaciones son aquellas que permiten que las ideologías se configuren conjunto a los “conocimientos” y el discurso grupal.

Para analizar e interpretar el discurso de las canciones de salsa romántica de los años 1985 a 1990 tendremos en cuenta los conceptos de *campo semántico* y *campo léxico* (Van Dijk.2008), definiendo el *campo léxico* como aquel en el que se inscriben palabras que guardan una relación con el significado perteneciendo a distintas categorías gramaticales, por otra parte el campo semántico es aquel en el que se registran palabras que pertenecen a la misma categoría gramatical guardando rasgos en común en su significado. En nuestra investigación identificamos diferentes campos léxicos y semánticos; cuando se habla de cama, sábanas, lecho, almohadas se

apunta al campo semántico de la alcoba, espacio en que se representa a la mujer en las letras de las canciones, respecto al campo léxico asentaremos disímiles categorías gramaticales como lo son: amar, besar, vigor, piel, pureza, noche, caliente, fuego, entrañas y pechos, dichas categorías aluden a el universo espacial en el que la mujer se realiza en las letras de las canciones.

Los conceptos de *campo semántico* y *campo léxico* resultan fundamentales para nuestra investigación porque revelan cómo en el discurso de dichas canciones se dan procesos de lexicalización que ayudan a elucidar las posiciones ideológicas presentes en ellas, permitiendo la selección del significados en un discurso permeado por términos estereotipados como lo son nombres, adjetivos o verbos empleados para evidenciar el contenido ideológico que frecuentemente se utiliza en forma de concepto evaluativo, es así como en las canciones se emplean ciertas palabras para denominar y a su vez evaluar a las mujeres: “Tú eres un demonio en traje de mujer/ tú eres quien me quema en cada amanecer/ después de arrebatarme el sueño cada madrugada(...) tienes el cuerpo del amor de ángel y diablo/ y con mirarlo nada mas, quiero atraparlo”

Poder y Discurso

Ahora bien, un presupuesto básico que retomamos en esta investigación es que en el discurso se configuran y reproducen representaciones de la realidad; Michel Foucault (1992) en el *Orden del discurso* aborda el tema del poder, ¿quién conforma el discurso?, ¿qué lo conforma? y ¿quiénes tienen acceso al mismo?. Para Foucault(1992), el discurso y la capacidad social de producirlo y emitirlo se encuentran intrínsecamente ligados al concepto de poder, ya que mediante él se transfieren y se hacen tangibles los sistemas de dominación, entre los que podemos citar los procedimientos de exclusión que la sociedad y las instituciones (iglesia,

escuela y familia) emplean para sesgar las manifestaciones discursivas de los grupos ideológicamente dominados.

El autor, en el *Orden del discurso* (1992) señala dos principios de exclusión, dividiéndolos en el principio de *prohibición* que consiste en las normas sociales que determinan quién puede o no emitir el discurso socialmente verdadero y el principio de *rechazo y separación*, el cual podemos interpretar como el rechazo de la sociedad ante el discurso expresado por los grupos ideológicamente oprimidos. La importancia del discurso en el poder para Foucault es evidente cuando afirma: “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, si no aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992. P.15) dichos principios de exclusión se hacen evidentes en las letras de canciones seleccionadas para el análisis en nuestro trabajo de investigación ya que la voz femenina es nula en la lírica de las canciones, la mujer no tiene acceso al discurso y no es representada mas allá de la sexualidad mostrándola como objeto de deseo y causante del placer y/o la desdicha masculina.

En el *orden del discurso* Foucault (1992) señala que el discurso es privilegio de los sujetos dominantes, por lo tanto el discurso de los sujetos dominados es considerado un tabú; en nuestro trabajo podemos ver cómo mediante el discurso se instaura y produce una ideología androcéntrica que en el caso de las canciones subyuga a la mujer, siendo el hombre el dueño del discurso verdadero y aceptado, tejiendo así lo que en el texto es denominado como *relaciones de oposición*; ¿qué es verdad en el discurso? y ¿qué no es verdad en el discurso? En nuestra investigación la relación de oposición se traduce en ese vínculo dispar entre el hombre dueño del discurso verdadero y la mujer carente de razón y veracidad, es esta separación lo que configura nuestra *voluntad de saber*; queremos o no tener acceso a cierto tipo de discurso

dependiendo desde dónde este es enunciado, la *voluntad de saber* se apoya en las instituciones y en prácticas sociales que controlan la “distribución” del discurso: “creo que esta voluntad de verdad apoyada en una base y una distribución institucional, tiende a ejercer sobre los otros discursos -hablo siempre de nuestra sociedad- una especie de presión y de poder de coacción” (Foucault, 1999. p. 22).

En esta investigación se evidencia cómo las ideologías se reproducen en el discurso. Podemos hablar de un proceso de adoctrinamiento y legitimación debido a que el discurso de las canciones es de fácil acceso y en él se educa a los oyentes a reconocer, reproducir y fijar una representación de mujer como objeto sexual u objeto de placer. Las canciones constituyen un discurso masivo el cual determina la voluntad de verdad de la sociedad (oyentes) por su capacidad para naturalizar los valores y referentes culturales propios del discurso androcéntrico tiene que decir. En el discurso de las canciones se le demanda a la mujer características como la pureza, la virginidad y la sumisión, por lo tanto diremos que las instituciones de control se valen de las canciones para regular el comportamiento de la mujer, reforzar la representación histórica de la misma y el rotulo de sujeto dominado:

La doctrina vincula a los individuos a cierto tipo de enunciación y como consecuencia les prohíbe cualquier otro; pero se sirve en reciprocidad de ciertos tipos de enunciación para vincular a los individuos entre ellos y diferenciarlos por ello mismo de los otros restantes. La doctrina efectúa una doble sumisión: la de los sujetos que hablan a los discursos y la de los discursos al grupo, cuando menos virtual, de los individuos que hablan. (Foucault. 1992. P 44).

Así pues, era inimaginable encontrar en el discurso de las canciones de salsa romántica de este período de tiempo discursos donde se hable de mujer en otros términos que no fuesen los establecidos por el discurso androcéntrico dominante.

Género y poder

Pierre Bourdieu (2000) en el texto *La dominación masculina* reafirma los presupuestos anteriores ya que plantea cómo la dominación mediante las instituciones de poder someten el cuerpo femenino en el discurso. Según Bourdieu (2000) la mujer cumple en la sociedad una función reproductiva, mientras el hombre dueño del discurso dominante, desarrolla una función productiva. El acto sexual es interpretado como una relación de dominación, una puesta en escena de la ideología dominante ya que la mujer se realiza en el mismo, mientras el hombre reafirma su virilidad.

En *la dominación masculina* (2000) se expone cómo el hombre concibe la sexualidad, siendo una forma de imponer su vigor y su capacidad como hacedor de mujeres, la sociedad androcéntrica y patriarcal concibe el sexo como la forma en que el hombre reafirma su virilidad debido a que tiene la facultad de brindar y producir placer, es el hombre dueño y dador de esta sensación: “Quiero hacerte el amor sin más respeto/ que el que exige la piel y la nobleza/ pero hacerlo como los amantes/ toda mía de los pies a la cabeza” (Frankie Ruiz .1987) este fragmento de la canción *Quiero llenarte* interpretada en el año 1987 por Frankie Ruiz en su álbum *Historia* evidencia como mediante la utilización del pronombre posesivo *mía* la voz masculina reafirma su posesión del cuerpo femenino, el cual en la canción pertenece al hombre en su totalidad, cada parte del cuerpo femenino es dominio del varón.

En la *Dominación masculina* Bourdieu (2000) nos habla del concepto de *oposición* el cual también abordó Michel Foucault (1992) en el *Orden del discurso*; esta noción es significativa en nuestra investigación, debido a que explica cómo se configuran las relaciones de poder desde los cuerpos, es decir, la división primigenia que hacemos entre hombre y la mujer y como representamos a los mismos. Las relaciones de oposición según Bourdieu permean inclusive los encuentros sexuales entre los hombres y las mujeres, ya que en nuestra sociedad se encuentra establecido que la mujer (sujeto dominado) debe situarse debajo del hombre (sujeto dominante) el cual guía y comanda la relación sexual desde arriba, desde lo que interpretamos como un lugar de ventaja ideológica y física.

Las relaciones de oposición también aluden al hecho que la mujer pertenezca y se desenvuelva en los espacios privados (alcoba, casa, hotel y noche) mientras el hombre pertenece a la esfera de lo público, siendo el dueño del discurso verdadero y el líder por “naturaleza” de los escenarios sociales. En nuestra investigación las letras de las canciones replican esta afirmación, debido a que en ellas la mujer es ubicada reiterativamente en la alcoba y sobre el lecho en posición horizontal: “ Y he mojado mis sabanas blancas recordándote, en mi cama nadie es como tú/ no he podido encontrar la mujer/ que dibuje mi cuerpo en cada rincón sin que sobre un pedazo de piel/ ven devórame otra vez .” (Lalo Rodríguez. 1988) Este segmento de la canción *devórame otra vez*, ejemplifica cómo el discurso androcéntrico, valiéndose del modo gramatical imperativo, ordena a la mujer que sirva al placer sexual masculino, metaforizando el verbo **devorar** en la canción se ubica a la mujer sobre la cama, siendo el campo semántico de la habitación el escenario en el que ella debe desenvolverse. El verbo **devorar** responde en el discurso de la canción a lo que Lakoff y Jhonson denominaron en el texto *Metáforas de la vida cotidiana* (1995) las cuales son ideas

que surgen a partir de nuestra visión personal de las palabras y de la metáfora. Nuestra visión personal de la metáfora *devorar* en el universo discursivo de la canción *devórame otra vez* da lugar a las siguientes implicaciones: la mujer es un animal, el hombre se puede devorar, la mujer devora hombres.

En el texto *la Dominación masculina* se plantea el concepto de la *paradoja de la doxa* el cual responde al orden arbitrario en el que se encuentran organizadas las sociedades y la violencia explícita e implícita que se utiliza para establecer y reafirmar el “orden de las cosas”. Según Bourdieu (2000) el universo social que hoy conocemos responde a lo que él denominó como proceso de *deshistorización*, el cual es empleado por las instituciones de poder y control (iglesia, escuela y estado) en el que desconocen y desmeritan el papel activo de la mujer como sujeto histórico relevante, manteniéndola aislada y confinándola a los espacios privados. En nuestra investigación *Representación de mujer en el discurso de la salsa romántica de los años 1985 a 1990* esto se evidencia en la insistencia en las letras de las canciones por mantener a la mujer en la alcoba y sobre el lecho.

¿Qué mecanismos utilizan las instituciones de poder y control para imponer socialmente la representación androcéntrica de mujer? La respuesta según Pierre Bourdieu (2000) reposa en la denominada *violencia simbólica*, aquella que practicamos como sociedad sin darnos cuenta, la que se ejerce y actualiza en la cotidianidad, en palabras de Bourdieu: es “ la violencia amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas a través del conocimiento o más exactamente del desconocimiento” (Bourdieu, 2000, p. 54).

La violencia simbólica sobre el cuerpo femenino se ejerce de diversas formas, principalmente en la configuración de las relaciones entre los cuerpos, las tareas sociales

designadas para la mujer y los espacios destinados para la misma. La violencia simbólica goza entonces de todos los espacios sociales e ideológicos para su ejecución, siendo el hombre el sujeto que la infringe cobijado por la ideología androcéntrica implícita en la misma la cual es aceptada y reconocida como una verdad universal, por lo tanto no es cuestionada, se admite, ejecuta y asimila por parte de la mujer o sujeto dominado.

En nuestro trabajo de investigación, canciones como *Noche de bodas* de Raphy Leavitt en 1988 se manifiesta el control y la posesión del sujeto masculino sobre el cuerpo femenino ya que en la letra de la canción, el hombre infantiliza a la mujer llamándola niña y manifestado que solo mediante el contrato del matrimonio esta puede crecer y convertirse en mujer- esposa: “Y ya en la habitación te vi nerviosa/ es lógico al pasar de niña a esposa” . Lo paradójico de este juego simbólico entre hombres y mujeres (dominador y dominado) es que los dominados creen que ganan un estatus social al ser subyugados bajo las categorías brindadas por la ideología dominantes, el sujeto dominado se autoconcibe, configura y representa bajo la visión ideológica dominante, en la canción *Noche de bodas* el matrimonio valida socialmente a la mujer quien a cambio de la consecución del estatus que le otorga dicho contrato ofrece su cuerpo.

Ahora bien, en la canción *Como una loba* interpretada por Milagros Hernández en el año 1986 se manifiesta lo que Pierre Bourdieu (2000) nombra como la *visión femenina de la visión masculina*, la cual elucida la percepción positiva que tiene el sujeto dominado sobre el sujeto dominador, en el caso de nuestro trabajo de investigación “la comodidad” de la mujer frente a la dominación de la que es víctima. Bourdieu (2000) sostiene que es precisamente el sujeto sometido el que configura los mecanismos de coacción por los que se ejerce la violencia simbólica: “El poder simbólico no puede ejercerse sin la contribución de los que lo

soportan porque lo construyen como tal.” (Bourdieu, 2000, p. 56) la relación de dominación es vigilada y aplaudida por la mujer ya que según la ideología androcéntrica el hombre debe imponerse sobre ésta.

Es así como en la canción *como una loba* se animaliza a la mujer, mostrándola igual que una criatura en celo, agresiva en busca de caricias de un “macho”, se legitima el presupuesto que el hombre es el dueño de la sexualidad femenina y es él quien a través del sexo valida a la mujer: “sin el embrujo de tus caricias, como una loba me siento yo/ porque estoy falta de tus besos y me falta tu calor” (Milagros Hernández, 1986).

Aunque los hombres son quienes dominan también padecen la dominación a la que responden, debido al proceso que Bourdieu denominó *naturalización*, el cual traslada características construidas socialmente a un plano biológico; dichas características son legitimadas y aceptadas como verdad por la sociedad volviéndose *naturales*. Por ejemplo, se cree que biológicamente el hombre es más fuerte que la mujer, por ello es “natural” que él se desenvuelva mejor que ésta, en actividades “productivas” para la sociedad concernientes a la esfera de lo público, esta posición al parecer privilegiada se encuentra sujeta a los lineamientos ideológicos que lo llevan a actuar de forma en la que reafirme su virilidad:

El privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contra partida en la tensión y la contención permanente, a veces llevadas al absurdo, que imponen en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad. En la medida en que tiene en realidad como sujeto un colectivo, el linaje o la casa, sujeto a su vez a las exigencias inmanentes al orden simbólico, el pundonor se presenta en realidad como

un ideal, o, mejor dicho, un sistema de exigencias que está condenado a permanecer, en más de un caso, como inaccesible. La virilidad, entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como actitud para el combate y para ejercicio de la violencia (en la venganza sobre todo), es fundamentalmente una carga. (Bourdieu.2000.p 68)

Es pues la sexualidad una forma de reafirmar el rol de sujeto dominador que el discurso androcéntrico atribuye al hombre: La libido y el deseo sexual son reconocidos como virtud en el hombre y en contra parte concebidos como una falencia en la mujer, quien es cuestionada al intentar manifestarse desde su sexualidad. En las canciones concnientes al corpus de nuestro trabajo de investigación *Representación de mujer en el discurso de la salsa romántica de los años 1985 a 1990* se representa negativamente a la mujer que se atreve a exteriorizar su deseo sexual: “No sé qué me pasa cuando me abrazas/ que quieres algo mas/ sin comprender mi calma/ no soy una maquina/ comprendo que es eso más que un exceso/ es una necesidad/ pero no es programable, no soy una maquina” el anterior es un segmento de la canción del puertorriqueño Tommy Olivencia titulada *No soy automático* en donde la voz masculina cuestiona y señala a un sujeto femenino que expresa deseo sexual desmedido.

Metáfora como recurso ideológico

Ahora bien, algunas veces el discurso goza de ininteligibilidad debido a que no todas las partes del mismo pueden ser interpretadas y/o “leídas” en un primer acercamiento; el discurso está protegido por las denominadas instituciones de control, por ejemplo, en nuestra investigación el discurso androcéntrico en las canciones se encuentra codificado bajo figuras retóricas, tales como la *metáfora*.

Convencionalmente, definimos figuras retóricas como aquellos recursos del lenguaje con fines estilísticos o literarios, utilizados para dar belleza o expresividad al discurso. En el contexto de nuestra investigación, las figuras retóricas son el instrumento que el discurso emplea para codificar las ideologías, las cuales actúan en el discurso como instrumentos de poder. Es preponderante en nuestra investigación, *Representación de mujer en el discurso de la salsa romántica de los años 1985 a 1990*, la forma como en el discurso de las canciones se realizan los denominados por Van Dijk (2008) procesos de *focalización* y *lexicalización*.

La *lexicalización* puede ser interpretada como la selección en el discurso de palabras que contengan significado ideológico, generalmente empleadas en la nominalización. Esto puede ser ejemplificado en expresiones presentes en las letras de las canciones, también tendremos en cuenta el proceso de *focalización*, el cual es definido como la distribución de la información en el discurso y las estrategias discursivas empleadas para hacer énfasis a determinadas ideas, recurriendo en el discurso a marcadores, repetidores, pronombres reforzando así las ideologías y los estereotipos presentes en el discurso.

En nuestro trabajo, la ideología androcéntrica se hace evidente en la canción interpretada en 1988 por Eddie Santiago titulada *mía*: "mía, anuquen estés con el durmiendo sabes que eres mía/ mía, porque le mostré a tu piel lo bella que es la vida/ y tu sabes bien que es así." Vemos en este fragmento, el conector *porque* muestra como el discurso androcéntrico dominante mediante conectores focaliza la idea entorno a la mujer que inicia su vida sexual con un hombre, será poseída por este totalmente y de por vida, ya que es el hombre el dueño del discurso androcéntrico dominante, dicha premisa es metaforizada en el siguiente fragmento "*mía...porque le mostré a tu piel lo bella que es la vida*", la focalización de este fragmento se elucida de la siguiente manera: ¿ por qué la mujer pertenece al hombre? Porque

en el universo discursivo de las canciones, él le *enseña a su piel lo bella que es la vida* es decir a la mujer se le enseña a vivir desde su sexualidad, desde su *piel*.

La metáfora como categoría para analizar la representación social de la mujer.

Un concepto esencial para la ejecución de nuestro trabajo de investigación es el de *metáfora*. Según Aristóteles (Gambra, 2008): “la metáfora es la traslación del nombre de una cosa a otra” (Gambra, 2008.p 51) es decir siendo el lenguaje impreciso y finito contamos con un sistema lingüístico limitado, para denominar una vasta realidad razón por la cual el ser humano emplea distintas estrategias y procedimientos para nombrar y representar aquellas cosas que le resultan inenunciables o para decir una misma cosa con distintas palabras, siendo este proceso conocido como *metaforizar*.

George Lakoff y Mark Johnson (1990) en el texto titulado *Metáfora de la vida cotidiana* plantean el carácter metafórico de nuestro sistema cognitivo y conceptual. Así como el concepto de discurso, la metáfora es inherente a la capacidad cognitiva del ser humano, es decir se encuentra presente en todos los escenarios del pensamiento manifestándose en la cotidianidad por medio del lenguaje, siendo nuestro sistema cognitivo y conceptual de naturaleza metafórica, por ejemplo cuando utilizamos expresiones como *se acaba el tiempo, tengo sed de venganza o ese hombre es un come libro*. Desde un lenguaje literal metaforizamos acciones, conceptualizando y expresándonos mediante la metáfora:

Sostenemos que, por el contrario, los procesos del pensamiento humano son en gran medida metafóricos. Esto es lo que queremos decir cuando afirmamos que el sistema conceptual humano está estructurado

y se define de una manera metafórica. Las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles, precisamente, porque son metáforas en el sistema conceptual de una persona. (Lakoff y Johnson.1990,p.2)

El pensamiento metafórico repercute en la escogencia que hacemos de las palabras que utilizamos para expresar y representar una idea. En nuestra investigación *Representación de mujer en el discurso de la salsa romántica de los años 1985 a 1990*, la metaforización de sexo se manifiesta en diferentes términos, traeremos a colación la canción de interpretada por Frankie Ruiz en 1987 *Época de celo*, donde el *sexo* es equiparado a una *guerra* y la relación sexual entre un hombre y una mujer es conceptualizado en términos bélicos, a partir de expresiones como: “ Así entre tus brazos, voy a otra batalla/ entonces me tomas con todas tus fuerzas/ con todas tus mañas sin darme cuartel/ y sin bandera blanca(...) somos amantes, te amo sin tregua” en la canción se nos habla de una batalla en la cual los contrincantes luchan con ahínco en pos de salir vencedores, pero más allá de una lucha sexual es un enfrentamiento para establecer quien tiene el mayor poder o dominio sobre el otro. Desde la visión androcéntrica de la cultura occidental es el hombre quien dirige –gana- los acometimientos sexuales.

En *metáforas de la vida cotidiana* George Lakoff y Mark Jhonson(1990) hace una categorización de diferentes tipos de metáfora: *metáforas ontológicas, estructurales, orientacionales, metáforas de recipientes y la personificación* que a la postre serán fundamentales para comprender cómo en el proceso de representación de la mujer en las letras de las canciones se utilizan distintas formas de metaforizar: *las metáforas ontológicas, la personificación y la metáfora orientacionales* son el tipo de metáforas que hemos seleccionado para llevar a cabo el análisis del discurso de las canciones que componen nuestro

corpus. *Las metáforas ontológicas* son aquellas que utilizamos para transformar acontecimientos, actividades, emociones, ideas, etc., a sujetos u objetos materializando entidades intangibles a sujetos tangibles. En la canción *la cura* interpretada por Frankie Ruiz en el año 1985 vemos como un concepto se materializa, ayudando a la voz lírica de la canción a sobreponerse a un desengaño amoroso causado por una mujer malvada, siendo *la cura* en el universo discursivo de la canción un sujeto, denominado desde el discurso con el artículo determinado **la** que lo cosifica, volviendo una cosa a la idea:

*Si te dicen que yo me estoy curando es la verdad
Y la cura que yo me estoy buscando es realidad, es una cura tan cara
Que algo tiene que me ampara, es mejor que tu mentira que me llenaba de ira y nada más...
Diariamente yo me curo, de lo duro que fue vivir sin ti, diariamente te lo juro, aunque me agite
a veces la desesperación cuando le falta la cura a mi desesperación.*

Por otra parte, *la metáfora de personificación* es un tipo de metáfora ontológica en la cual una idea u objeto adopta actitudes de un ser humano, la canción *Deseándote* lanzada al mercado en el año 1989 demuestra como una idea o acción – miradas- son personificadas mediante comportamientos y sentimientos humanos: “te veo en la calle nuestra miradas se tropiezan y se asustan/ y en n instante se acarician, se disfrutan/ y se alejan después con disimulo”

En términos de Lakoff y Johnson (1990) las metáforas *orientacionales* son:

Las que tiene que ver con la orientación espacial: arriba/abajo,
adentro /afuera, delante/detrás, profundo/ superficial, central /periférico.
Estas orientaciones espaciales surgen del hecho que tenemos cuerpos de un
tipo determinados, y que funcionan como funcionan nuestro medio físico.
Las metáforas orientacionales dan a un concepto una orientación espacial:

por ejemplo feliz es arriba. El hecho de que el concepto feliz este orientado arriba lleva a expresiones como “hoy me siento alto”. Estas expresiones metafóricas no son arbitrarias, tienen una base en nuestra experiencia física y cultural. (p.50)

Así pues, el concepto de metáfora nos permite comprender distintas maneras de representar a la mujer desde el lenguaje, en el caso de la presente investigación, en el universo discursivo de las canciones.

Representación y Género: *Construcción de un imaginario femenino en la salsa romántica del*

1985 a 1990

Desde sus inicios, la salsa acuñó en el discurso de sus canciones imaginarios y representaciones de distinta índole alrededor de temáticas tales como el barrio, el amor y problemáticas sociales como la violencia e inmigración de latinos a Estados Unidos. La música salsa también procuró exaltar la cultura latina, sus costumbres e idiosincrasia, hasta llegar a la representación de la mujer, comprendiéndola no como un sujeto único y homogéneo ya que es representada desde distintas aserciones como niña, como amante y como amiga pero siempre enmarcada desde un contexto romántico y/o erótico. Este tipo de representación de mujer se ha naturalizado o ha sido aceptada como lo normalmente válido en la sociedad, en tanto los comportamientos sociales son pensados como características naturales de hombres o mujeres respondiendo a lo que Pierre Bourdieu denomina proceso de *naturalización*:

La división entre los sexos parece estar “en el orden de las cosas”, como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural hasta el punto de ser inevitable: se presenta a un tiempo, en su estado objetivo, tanto en las cosas (en la casa por ejemplo, con todas sus partes “sexuadas”), como en el mundo social y, en estado incorporado, en los cuerpos y en los hábitos de sus agentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción. (Bourdieu.2000, p.21)

Es así como este proceso de *naturalización* se constituye en un factor determinante para la constitución del concepto de *género*, el cual es un constructo social que clasifica a hombres y mujeres en términos de masculinidad y feminidad, tomando como punto de partida ciertas características sociales que son arbitrarias, tales como la fuerza de los hombres sobre la debilidad de las mujeres. Esta división es lo que Bourdieu (2000) denomina como *Relaciones de oposición*: aquellas que definen las diferencias “sustanciales” entre hombres y mujeres, ejerciendo y determinando la dominación simbólica de la sociedad androcéntrica sobre la mujer.

En nuestro trabajo de investigación dichas relaciones de oposición se reflejan en la forma como es representada la mujer en las canciones y el espacio en el que es permitido desenvolverse. La mujer es confinada a los espacios privados de la alcoba, la cama y la noche, lo cual entenderemos en el universo discursivo de las canciones como una alusión a lo oculto y lo prohibido debido a que es el escenario de encuentros amorosos furtivos. Esto se evidencia en las dos primeras estrofas de la canción *Lápiz de Carmín* interpretada por Tommy Olivencia en 1987:

*Amarnos en el coche y a escondidas
Vernos solos de noche y con temor, no sé qué historias ocultas en tu vida
Si engañas a otro hombre igual que yo
Tus ojos ya me piden que me calle, que no interponga nada nuestro amor
Me besas en la oscuridad culpable (bis)
Envuelta en el ruido del motor*

Igualmente, en el ejemplo vemos lo que Lakoff y Johnson denominaron en el texto *metáforas de la vida cotidiana* (1995) como *personificación*, es decir, la facultad que tiene un objeto o entidad no humana para adoptar características humanas. En la cuarta línea de la canción vemos claramente un ejemplo de lo que en el texto es denominado *personificación*, es decir, cuando un objeto físico o entidad no humana adopta características humanas. En el

caso de la canción, la voz lírica masculina pide a los ojos (entidades no humanas) que guarden silencio, es decir los ojos pueden hablar y por lo tanto pueden callar, tienen una experiencia humana, los ojos piden guardar silencio ante una situación.

Si bien es cierto que la mujer es retratada de distintas formas en el discurso de las canciones, dichos tipos de representaciones hacen parte de un cúmulo representacional en el cual la mujer siempre es vista como un ser- objeto, sin acceso a los espacios públicos y enmarcada en situaciones y contextos eróticos o amorosos. En las canciones que conforman nuestro corpus también encontramos a la mujer representada como un ser *maléfico*, característica que según el discurso androcéntrico dominante hace parte de su esencia; la mujer es por naturaleza un ser maligno que utiliza su cuerpo, sexualidad y misticismo a favor de conseguir la atención masculina:

*Siempre intento de mí de mi mente desprenderla
Cada día más falta me hace, quiero verla, ya mis labios no soportan su ausencia, voy
cayendo en un abismo por tenerla, y me amarra todo el vicio que ella esconde
Soy de ella mas no es mía, es placer y es agonía, es antídoto y veneno*

El anterior fragmento corresponde a la canción *antídoto y veneno* interpretada por Eddie Santiago en el año 1988, donde se refleja el poder seductor y maléfico de la “naturaleza” femenina; una vez el hombre conoce a la mujer y sus encantos no puede apartarse de ésta; es entonces el hombre víctima de los hechizos femeninos:

*Como droga que me mata a fuego lento, Cuerpo y carne sin nada de
Sentimiento
Y que de mi cuerpo es solo es eso sin amarlo
Y yo queriéndole más en todo momento (...)
De tal manera te deseo que me siento perdido, estoy envenenado
Por tu cuerpo, no sé si estoy
Viviendo o muriendo*

En este fragmento se reafirma el carácter maléfico que se atribuye en el discurso de la canción *antídoto y veneno* a la mujer, mediante lo que Lakoff y Jhonson (1995) denominaron como *nuevo significado*, es decir, la creación de relaciones de semejanza entre dos entidades a partir de sus características, pero principalmente a partir de nuestras experiencias personales y nuestro sistema cognitivo y cultural: “tales metáforas proporcionan una nueva comprensión de nuestra experiencia. Pueden dar un nuevo significado a nuestras actividades pasadas, así como a las actividades cotidianas, y a lo que sabemos y creamos” (Lakoff y Jhonson. 1990, p. 181).

A la mujer se le otorga características de una sustancia sicotrópica, en este caso el carácter adictivo y la sensación de bienestar que brindan dichas sustancias a quien las consume. La mujer siempre deja vestigios de malignidad en todos los espacios sociales en los que participa; desde el seno de la religión la mujer carga con el peso y el estigma de sus actos de maldad, el mito de la creación judeocristiano respalda esta premisa, siendo Eva quien incita a Adán a probar el fruto prohibido. Esto valida la afirmación de Bourdieu (2000) cuando afirma que:

Las mujeres están condenadas a aportar, hagan lo que hagan, la prueba de su malignidad y a justificar los tabús y los prejuicios que les atribuyen una esencia maléfica, de acuerdo con la lógica, a todas luces trágicas, que exigen que la realidad social que produce la dominación acabe a menudo por confirmar las imágenes que defiende para realizarse y justificarse. (p .48)

En las canciones de salsa analizadas en nuestro trabajo de investigación *Representación de mujer en el discurso de salsa romántica de los años 1985 a 1990* la mujer es representada de distintas formas, siendo preponderante las ideas que desarrolla Stuar Hall (1997) al plantear la importancia del lenguaje para la construcción de las representaciones y la importancia de dichas nociones para la configuración de la *cultura*. Así pues, la *cultura* es concebida a partir de las representaciones que hacemos de la realidad. En este sentido, en la canción interpretada por Omar Alfano *vibro*: “porque contigo vibro/ cuando despiertan mis besos tus dos palomas dormidas / cuando mis manos caminan/ por el borde de tu cuerpo/ cuando mis brazos te amarran, te vencen y dominan” aparece nuevamente el fenómeno metafórico denominado como creación de *nuevo significado*, ya que las palomas aluden en el discurso de la canción a los senos de la mujer; podemos hacer esta interpretación gracias al conocimiento que tenemos de las experiencias sexuales, el cuerpo femenino y los encuentros amorosos. Lakoff y Jhonson (1995) plantean que el objetivo del *nuevo significado* es destacar aspectos y ocultar otros. En el segmento de la canción se destaca la belleza y la sutileza de los senos de la mujer así como la construcción de su rol de sumisión y pasividad en el acto sexual.

2.1. La mujer ligada a los espacios privados

En el universo discursivo de las canciones de salsa que conforman la presente investigación, la mujer es representada en los espacios privados. Así, la casa, la alcoba y la cama son las zonas en las que el discurso de las letras de las canciones ubican al cuerpo femenino, respondiendo al rol impuesto por la ideología androcéntrica desde el orden masculino de las cosas. Pierre Bourdieu (2000) plantea en el texto *la dominación masculina* que “la fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla” (p. 56). Es entonces incuestionable y *natural* el rol de la mujer dentro de la casa en la habitación y sobre la cama, ya que estos son los espacios que permite la sociedad androcéntrica para la participación de la mujer, ligándola entonces a los espacios privados; lo anterior se evidencia en la canción interpretada por Lalo Rodríguez en el año 1988 *Ven devórame otra vez*:

*...hasta en sueños he creído tenerte devorándome
y he mojando mis sabanas blancas recordándote
y en mi cama nadie es como tú
no he podido encontrar la mujer
que dibuje mi cuerpo en cada rincón
sin que sobre un pedazo de piel...*

La canción también ejemplifica lo que Lakoff y Jhonson (1995) llamaron *sistematicidad metafórica*, es decir, el hecho que conceptualicemos los encuentros sexuales como la ingestión de alimentos (comer) influye de forma sistemática en la forma como concebimos el sexo y los encuentros sexuales, así pues la metáfora lleva a reconocer el concepto: “el sexo es comer”, utilizando así estas expresiones del campo semántico de la comida como *devorar* o *sabor*:

*...que mi amor lo guarde para ti
Ay, ven devórame otra vez, ven devórame otra vez*

que la boca me sabe a tu cuerpo...

Otro ejemplo donde vemos a la mujer confinada a los espacios privados es la canción *noche de bodas* de Raphy Leavitt en el año 1988:

*Ya en la habitación te vi nerviosa, es lógico al pasar de niña a esposa,
Pero rompió
Tu llanto, tan desoladamente ahogada te oí decir,
Escúchame tienes derecho a saber, que en nuestro lecho no amanecerán mañana
Delicadas rosas rojas que demuestren mi virtud...*

El anterior ejemplo muestra cómo la habitación es determinante para la realización del placer femenino, siendo la habitación un espacio ritualizado donde esta se transforma en mujer por causa de la acción del hombre. Además, el fragmento de la canción demuestra el poder de las instituciones de control señaladas por Michel Foucault (1992) en *el orden del discurso*, en este caso la doctrina religiosa quienes controla ideológicamente y regulan el comportamiento femenino frente a la situación planteada en la canción. Así pues, la mujer cobra importancia para la ideología y la sociedad androcéntrica únicamente en la alcoba.

Ahora bien, Pierre Bourdieu señala que debido a los procesos de *naturalización* la mujer es situada en los espacios privados y por ende desplazada de la esfera de lo público, dominio absoluto del hombre. La mujer se siente segura en su zona de “confort” en la esfera privada, es decir, dentro de la casa. Esto se define en *la dominación masculina* como *agorafobia socialmente impuesta*, la mujer se excluye voluntariamente de lo público. Ello se evidencia en la letra de la canción *como una loba* Milagros Hernández en 1986:

*Como una loba aúllo por las noches encendida, para que sepas, que sigo estando sola en mi
guarida
y si mañana, volvemos encontrarnos por la vida
, finjamos que acabamos, recién de conocernos róbame un beso, y llévame contigo muy deprisa
donde tu sabes, que yo caeré en tus brazos seducida ni me preguntes, y toma lo que es tuyo sin medida
que hambrienta de tu cuerpo, amando moriría...*

En el discurso de la canción vemos como la mujer se excluye de lo social – en este caso se autoexcluye debido a que es interpretada por una mujer- ; ésta llama angustiosamente al hombre (aúlla) esperándolo en su guarida (habitación). En este sentido, al ser femenino se le atribuyen características animales, para que comprendamos la naturaleza *ontológica* de la mujer según el discurso de ideología androcéntrica: “ la metáfora es principalmente una manera de concebir una cosa en términos de otra, y su función primaria es la comprensión” (Lakoff y Jhonson. 1990, p. 74).

Otro elemento ligado a los espacios privados es la noche, ya que ésta se convierte en un escenario idóneo para la realización sexual femenina. En el universo discursivo de las canciones concenientes a la presente investigación, la noche emerge como un símbolo de las relaciones culturalmente prohibidas como lo son las relaciones entre “amantes” y amoríos “casuales”. En la canción *háblame en la cama*, interpretada por Mario Ortíz en el año 1987, encontramos la presencia de la noche y la oscuridad.

*Entra por mi ventana la madrugada,
contigo estoy de nuevo acompañada,
mientras te veo tendida sobre mi almohada, me delata el silencio,
me aprisionan tus besos,
yo siento que me estalla el deseo...*

En la canción *momento de amor* interpretada por Eddie Santiago en el año 1985 se evidencia la transición de noche a día, metaforizando así el final de un encuentro amoroso y el momento posterior a una relación sexual; se reafirma idea de la noche como escenario predilecto para el coito:

*La noche quedo atrás por nuestro ventanal, asoma el día, y siento tu calor aferrado a mi piel,
estas dormida, no se si despertarte con un beso, me siento tan feliz al contemplarte, quisiera entre tus
sueños internarme, que nadie nos separe*

También en la canción se ubica a la mujer en la habitación definiendo explícitamente la alcoba como un espacio del mundo furtivo (lo privado).

En nuestra habitación vivimos nuestro amor del mundo oculto, sabiendo que después vendrá la realidad, así es la vida...

2.3. El Amor

En el discurso de las canciones de salsa es preponderante el tópico del amor siendo este representado de distintas formas obedeciendo éstas a la ideología del discurso androcéntrico, es decir, el amor es un tema recurrente a través del cual se vehiculiza la dominación. En el discurso de las canciones que conforman el corpus de la presente investigación se evidencia la dominación de forma tangible, debido a que en éste se regula el comportamiento que debe tener la mujer y la forma cómo están configuradas las relaciones sentimentales entre hombres y mujeres; esto obedece a lo señalado por Michel Foucault en el texto *el Orden del discurso* (1992) cuando afirma que en el discurso se legitiman ideologías y manifestaciones doctrinales donde se maltrate o estigmaticen a grupos que socialmente se encuentran en desventaja (Foucault,1992). En el caso del discurso de las canciones analizadas, es estigmatizada la mujer y su rol en la sociedad, rol que siempre muestra desventaja con respecto al sujeto masculino. En las canciones de los años ochenta y cinco al noventa se regula el rol de la mujer en la sociedad y el acceso de ésta en los espacios públicos.

El amor es un eufemismo del sexo; es la posesión por parte del sujeto masculino del ser femenino, ya que el término *amor* se utiliza como estrategia para hablar de sexo sin nombrarlo, debido a que la expresión *sexo* y sus acepciones son consideradas tabú por la cultura en la que se gestan las canciones. Un ejemplo de *amor* como eufemismo del *sexo* es la canción *Quiero llenarte* interpretada por boricua Frankie Ruiz:

Quiero hacerte el amor y tú te alejas
Quiero besar tus labios y me esquivas
Si te acaricio el cuerpo estas muy tensa

Y cuando llego al cuello no me dejas.

Quiero hacerte el amor sin más respeto

Que el que exige la piel y la nobleza

Pero hacerlo como los amantes

Toda mía de los pies a la cabeza.

Quiero llenarte, llenarte toda

Que nada entre los dos te de vergüenza

Que puedas navegar sobre mi cuerpo

Y hacer lo que devuelva tu tibieza.

Quiero llenarte, llenarte entera

Que aprendas del amor mil cosas nuevas

Apúrate te queda poco tiempo

Que el tiempo que se va ya no regresa.

La expresión *hacer el amor* en esta canción es la forma depurada de hablar de sexo; el amor que la voz lírica masculina plantea en las canciones expone el encuentro sexual de una pareja, mas no el conjunto de emociones abstractas que nuestra cultura desde un plano romántico denomina amor. En la canción la palabra amor esta contextualizada en un discurso donde términos como llenarte, piel, amante, y el pronombre posesivo mía pertenecen al campo léxico del sexo, aludiendo éstas a la posesión del ser femenino.

En la canción *no le temas a él* interpretada por Anthony cruz en el año 1990 se evidencia cómo el hombre le canta a una mujer que en el universo discursivo de las canciones se encuentra en deuda con éste, debido que en el discurso el hombre es quien educa a la mujer y a su vez ésta es de su propiedad; en el discurso de la canciones encontramos verbos en forma imperativas, es decir el hombre cobijado por la ideología androcéntrica siempre ordena a la mujer a realizar acciones que lo satisfagan:

*Bésame, déjame terminar lo que empecé
Apriétame a tu pecho y siénteme
No olvides que fui yo quien te enseñe
Ven tómame, dibújame en la piel un corazón Dale vida con todo ese amor
Que ocultas entre nubes de temor*

De esta manera, en las canciones de salsa de nuestro corpus, cuando se representa a la mujer y se le canta canciones de “amor” no se hace otra cosa que hacer apología a las relaciones sexuales y la representación sexual del cuerpo femenino, siempre ubicado de forma horizontal, buscando hacer énfasis desde el discurso en la pasividad de la mujer en los encuentros sexuales; la mujer tendida en el lecho es una imagen recurrente en las canciones: “Mientras te veo tendida sobre mi almohada/ me delata el silencio/ me aprisionan tus besos/yo siento que me estalla el deseo...” (*Mario Ortiz, 12 Golden Hits*) la ideología androcéntrica mediante una voz lírica masculina se valen del término *amarte* para expresar el deseo y la necesidad de la posesión del cuerpo femenino, vemos esto ejemplificado en la canción *Déjame amarte* de Eddie Santiago en el año 1986, la voz lírica masculina se vale del término *amarte* para expresar el deseo de poseer el cuerpo de la mujer:

*No temas, no es juego, es fuego, deseo, yo quiero
Tenerte, amarte, besarte,
Deja correr mis labios
Lentamente por tu cuerpo, deja correr mis
Manos sutilmente sin recelo, castigaré
Tu vientre cabalgando en el deseo,
Suspiraras tan fuerte reflejando que
Has llegado a disfrutar la entrega
De tu cuerpo...*

El título de la canción *Déjame amarte* sugiere la petición por parte de la voz lírica de una entrega culturalmente “pura”, como lo es la de los sentimientos y el romance pero traduce en el discurso de la canción la necesidad de la posesión carnal del cuerpo femenino, por parte del ser

masculino. Se convierte entonces el amor en una “dominación aceptada, desconocida como tal y prácticamente reconocida en la pasión feliz o desdichada” (Bourdieu. 2000, p133). En la expresión, *Deja correr mis labios lentamente por tu cuerpo* se manifiesta el proceso metafórico de *personificación*, debido a que los labios son entidades no humanas que adoptan la experiencias humana de trasladarse o hacer un recorrido de un lugar a otro, en la canción esta traslación es sobre el cuerpo tendido e inerte de la mujer.

En *metáforas de la vida cotidiana* (1995) los autores plantean cómo las metáforas estructuran ideas que usamos en la cotidianidad, configurando nuestro lenguaje; el lenguaje “ordinario” o cotidiano configura sin proponérselo el lenguaje metafórico. En las canciones el tópico del amor o de las relaciones amorosas se conceptualiza metafóricamente como: el *amor es una guerra* y *el amor es un paciente*. Cuando hablamos del *amor como locura* las expresiones empleadas son aquellas que remiten a una enfermedad mental o carencia de razón. En el fragmento de la canción *Tú me quemas*, interpretada por Eddie Santiago en 1987 ejemplificamos la concepción del amor como locura:

*...me vuelves loco y no convino mis ideas
no sé lo que me pasa y pierdo la cabeza
en tus brazos, tú me quemas...*

Ahora bien, la metaforización del *amor es un paciente* la encontramos en el fragmento de la canción *La cura*, interpretada por Frankie Ruiz en 1985, expresiones como enfermo, cura, fuerte, enfermo y sano, que pertenecen al campo semántico de la salud física se encuentran presentes en la canción; como ejemplo usaremos el siguiente fragmento:

*Amargura señores que a veces me da
La cura resulta más mala que la enfermedad*

2.4. De Niña a Mujer: El hombre hacedor de mujeres.

Según Pierre Bourdieu (2000) el cuerpo femenino se encuentra inscrito en lo que denomina en el texto *la dominación masculina* como *la economía de los bienes simbólicos y estrategias de reproducción*; el cuerpo y la sexualidad femenina hacen parte de las prácticas económicas efectuadas por nuestra cultura, siendo la mujer considerada parte de un capital simbólico. Dicha concepción “económica” del ser femenino configura los espacios a los que ésta es sometida, condenándola a permanecer y falsamente diligenciar la casa y las labores domésticas:

Al quedar excluidas del universo de las cosas serias, de los asuntos políticos, y sobre todo económicos, las mujeres han permanecido durante mucho tiempo encerradas en el universo domestico y en las actividades asociadas a la reproducción biológica y social del linaje; actividades (maternales ante todo) que, aunque sean aparentemente reconocidas y a veces ritualmente celebradas, solo lo son en la medida en que permanecen subordinadas a las actividades de producción, las únicas en recibir una autentica sanción económica y social, y ordenadas de acuerdo a los intereses materiales y simbólicos del linaje, es decir de los hombres. (Bourdieu, 2000, p. 121).

La mujer “supervisa” las labores del hogar resguardando el cumplimiento de la ideología androcéntrica, que es impuesta desde el discurso por las instituciones, siendo la familia y el matrimonio las de mayor talante, según Bourdieu.

En las canciones de salsa romántica que comprenden el período de 1985 a el 1990 vemos cómo el discurso relega el cuerpo femenino al hogar, disponiendo para la mujer las labores domésticas, segregando para ésta la participación en espacios y esferas públicas; la canción lanzada por el grupo *Cariaco* en 1989 titulada *Cuerpo a Cuerpo* expone la forma en que el discurso androcéntrico dispone la casa como espacio de realización femenina, el único lugar donde el ser femenino tiene permiso para desenvolverse:

*Habitación a media luz solitos, solos tú y yo
hay para hacerte el amor hasta que salga el sol*

*Cuerpo a cuerpo viviremos este momento tan bello
del amor disfrutaremos enredados en el lecho*

*Te comprare un apartamento con su toda su decoración
y que únicamente tenga una sola habitación, pa` los dos...*

El discurso androcéntrico, a través de las instituciones de poder y discursos de amplia difusión, relegan a la mujer al hogar y además se encarga de regular la sexualidad de ésta, mediante el uso de conceptos como el honor y/o el pudor; es entonces cuando cobran importancia cultural en el cuerpo femenino preceptos como la *virginidad*, la cual se convierte en parte preponderante del intercambio “económico” al que se encuentra suscrita la mujer. La iglesia y la familia, mediante figuras como el matrimonio, ofertan la virginidad femenina, haciéndola víctima de este intercambio simbólico. Así, el matrimonio permite la perpetuidad de la familia y valida la sexualidad femenina.

Es entonces la virginidad femenina un garante para la virilidad en el hombre, ya que un cuerpo virgen es un cuerpo incompleto que espera ser acabado mediante el primer encuentro sexual; la mujer virgen es metaforizada como una niña debido a la pureza que éstas

simbolizan; la virginidad femenina es considerada atributo, una posesión de gran valor que se debe resguardada para un gran amor- un gran hombre- único merecedor de éste gran tesoro. La canción *Por ser tan niña* de Roberto Lugo, pone en escena el valor de la virginidad y el poder que tiene el hombre sobre la mujer cuando ésta le entrega su ser mediante la virginidad:

*...Por ser tan niña,
sus padres se enteraron y todo acabo
buscaron en mi edad la falsa información,
pues para mí la edad está en el corazón,
por ser tan niña,
fue mía y aunque ahora ya no puede ser
yo le enseñe el amor, la convertí en mujer
y para siempre esta aquí en mi corazón
y nadie evitara que espere por su amor,
vuelve mi niña...*

La voz lírica masculina habla de la conversión del cuerpo femenino usando el pronombre posesivo **mía** como indicador inequívoco de posesión sobre el ser femenino.

La canción *amanecí contigo* interpretada por el venezolano Hildemaro en el año 1988 refleja la importancia de la virginidad dándole una aserción de *inocencia*, es decir además de convertirse en mujer, el ser femenino pierde la pureza que es atributo de la niñez. Es así como mediante la sexualidad el hombre convierte al ser femenino en mujer y esta conversión a su vez trae para la mujer impureza:

*Amanecí contigo por primera vez
Tu duermes yo te miro no lo puedo creer que se pueda amar en la forma en que te ame
Estamos en la cama después de hacer el amor
Mi cuerpo ya es tu cuerpo mi piel tu piel me entregaste tu inocencia por primera vez*

Ahora bien, la impureza es un estigma con el cual debe convivir la mujer luego de tener su primer encuentro sexual, puesto que si bien es cierto esta gana estatus con el ritual del

matrimonio pierde la característica por la cual adquiere valor en la economía de los bienes simbólicos de la que habla Pierre Bourdieu (2000):

*Y ya en la habitación te vi nerviosa
es lógico al pasar de niña a esposa,
pero rompió tu llanto
tan desoladamente
ahogada en los sollozos te oí decir.*

*Escúchame tienes derecho
a saber que en nuestro lecho
no amanecerán mañana
delicadas rosas rojas
que demuestren mi virtud...*

*Guardaste para mí es lo que importa
intacto tu candor, virgen hermosa
no tengo que saber cómo ni cuándo
no tengo que saber con quién o cuando
nada romperá el encanto
cuando al fin te haga mía.*

*No busco la virtud donde otros hombres,
ni creo que mi honor este manchado.
Y si por un momento confieso que he dudado
ha sido porque hasta hoy
lo habías callado.*

En estos apartes de la canción *noche de bodas*, vemos cuán relevante es la virginidad, desde la visión de mundo recreada en las canciones de salsa románica, la voz femenina se muestra frustrada, sesgada por el machismo, siente que su valor es nulo, y que el ritual de matrimonio carece de valor por la marca de impureza que infortunadamente posee; aquí es donde la voz masculina juega un papel fundamental en el discurso. El hombre perdona la carencia femenina, es decir la falta de la virginidad, así el hombre reafirma el poder del orden masculino de las cosas, ya que es él quien tiene, desde el discurso androcéntrico, la facultad de absolver al ser femenino.

CONCLUSIÓN

La música salsa es un medio por el cual se expresan diferentes visiones y maneras de representar el mundo. La salsa es de vital importancia para la construcción de imaginarios y representaciones de lo latino ante el mundo, reproduciendo también en el discurso aspectos importantes de la cultura occidental. En este trabajo, *Representación de mujer en el discurso de la salsa romántica de los años 1985 al 1990*, se evidencian las formas cómo el discurso salsero representa a la mujer en canciones que fueron reconocidas y escuchadas en ése período de tiempo; y es a razón de su reproducción y aceptación en el gusto de las personas que gozaron de mayor influencia en los comportamientos de los sujetos, y además, aportaron bases relevantes a la configuración de las relaciones sociales de las personas que vivieron el boom de este tipo de salsa.

Para fundamentar esta investigación, utilizamos los conceptos presentes en los trabajos de autores Stuart Hall(1997) , Pierre Bourdieu (2000) , Michel Foucault(1992), Teun Van Dijk (2008) y Calsmiglia Blancort, Helena y Tusón Valls (1997) donde hacen énfasis en concepciones como representación, poder, androcentrismo, discurso entre otras concepciones que fueron de gran relevancia y aportaron herramientas para dar luces sobre cómo desde el discurso se reproducen modelos representacionales que perpetúan la presencia y la dominación androcéntrica en la sociedad occidental. En el discurso de las letras de las canciones que utilizamos para realizar esta investigación, vemos cómo la mujer es sometida y considerada únicamente desde su cuerpo.

En esta investigación se analizó la representación de la mujer en el discurso de las canciones de salsa de los años 1985 a 1990; el análisis realizado pone de manifiesto como el

discurso androcéntrico enuncia y le otorga un valor social a la mujer, suscribiéndola en medios y contextos específicos; la mujer es ligada a los espacios privados es sexuada y contemplada desde su cuerpo.

Mediante el estudio y análisis del discurso salsero de las canciones pertenecientes al corpus de esta investigación, basándose en el análisis e interpretación de lexías y en el análisis e identificación de los diferentes tipos de metáforas que plantean Lakoff y Johnson en sus estudios, se logró elucidar los sentidos metafóricos que subyacen en el corpus de las canciones los cuales gozan de gran relevancia en este trabajo de investigación, puesto que es mediante la interpretación de la metaforización del lenguaje utilizado en las líricas de las canciones en donde se identifican y evidencian de una manera concreta las formas representacionales de la mujer.

Las metáforas más recurrentes en el análisis fueron la personificación (los ojos llaman, mis manos caminan, mis brazos de amarran), la metáfora del recipiente (quiero llenarte, verter en ti) y las metáforas orientacionales (tendida en la cama, sobre ti), y en lo referente al tema del amor, encontramos las metáforas *el amor es una guerra, el amor es un paciente*. Gracias a lo anterior, se logró identificar las formas más relevantes de representación de mujer, las que a su vez son un reflejo de cómo el discurso subyuga e invisibiliza a la mujer en una sociedad diseñada según el orden androcéntrico de las cosas.

Como habíamos mencionado, la mujer de las canciones del corpus de esta investigación, es una mujer relegada a los espacios privados, y es precisamente ésta una de las formas representacionales que analizamos; es normal, natural, que las mujeres encuentren como espacio realización de sus vidas lo espacios de la casa y del cuarto, más allá, la mujer se vuelve invisible o no existe. En las canciones analizadas en la investigación, es reiterativa esa idea, es decir, la

mujer que se representa, es una mujer ajena a los espacios públicos, y la cual es productiva sólo en el *hogar* o en el *lecho*.

Otro de los tópicos que se identificaron en la investigación y que está en completa relación con la denominación que se le dio a la salsa que sonó con más fuerza en el periodo comprendido entre 1985 y 1990; esta salsa fue conocida como salsa romántica o salsa erótica, y esos adjetivos están intrínsecamente relacionados con el amor, este último fue uno de los tópicos que se analizaron, y se concluyó que el amor en el contexto de las canciones es un eufemismo del sexo y del placer corpóreo, el amor plasmado en el discurso de estas canciones, no tiene nada que ver con aquel sentimiento puro y sincero.

En el tópico denominado de *niña a mujer: El hombre hacedor de mujeres*, se reafirma la dominación del discurso androcéntrico sobre la mujer y el género femenino; la virginidad es lo que separa a una niña de ser mujer, y sólo el hombre es quien tiene la virtud de hacer la conversión por medio del encuentro sexual.

Esta investigación aporta al análisis crítico del discurso una mirada de la mujer y el género femenino desde un aire musical muy influyente en la cultura latina como lo es la salsa, es relevante ver la representación de la mujer dentro de este aire musical que ha sido investigado desde perspectivas socioculturales, pero se cuenta con poca literatura en los estudios de género. Este trabajo puede servir como referencia para trabajos posteriores referentes a temáticas de salsa y género y discurso; es posible realizar trabajos comparativos entre la mujer representada en la década de los 70 y la representada en la década de los 80, también sería pertinente trabajar en la representación de la mujer en las letras de las canciones interpretadas por Gilberto Santa rosa,

cantante puertorriqueño el cual tiende a diferenciarse en sus líricas de las demás salsas románticas puesto representa a la mujer sin aludir a temáticas sexuales.

La representación de la mujer en la música salsa de los años 1985 a 1990, pone en manifiesto como desde el discurso dominante, se concibe, se configura y se clasifica a la mujer en contextos y espacios que la limitan y la convierten en un ser sin muchas posibilidades de influir en la esfera de lo público y de la productividad; esto último sólo se permite si hablamos en términos de productividad sexual, doméstica y reproductiva. Las letras de las canciones analizadas en esta investigación se representa a una mujer que más que un ser humano, es un objeto, un accesorio sexual, una herramienta utilizada por los hombres para hacer de sus vidas más placenteras y completas.

Bibliografía

APARICIO, Frances R, (1994). ("Así son": Salsa music, Female Narratives, and Gender (De) Construction in Puerto Rico), Poetics Today Vol. 15 nº4 Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America, 659-684, Duke University Press. Recuperado el 31 de marzo de 2011 de <http://www.jstor.org/stable/1773105>.

ARMENTEROS, Ernesto. Pentagrama Musical. Consultado el 8 de abril de 2013 en <http://www.eluniversal.com.co/blogs/pentagrama-musical>.

BARRAZA, Maribel, (2000). Análisis discursivo de las letras de la música champeta. Tesis de grado no Publicada, Universidad De Cartagena, Colombia.

BOURDIEU, Pierre, (2000), La Dominación Masculina, Barcelona, Editorial Anagrama.
CALSAMIGLIA Blancafort, Helena T. Amparo, (1999), Las cosas del decir: Manual del Analisis del Discurso, Barcelona, Editorial Ariel.

ESTRADA, G. Juliana, (2000). Imaginario femenino costeño y sus representaciones sociales en la música vallenata. Tesis grado no publicada, Universidad De Cartagena, Colombia.

FOUCAULT, Michael, (1992), El Orden Del Discurso, Barcelona, Tusquets Editores.
GAMBRA, Jose Miguel, (2008), La Metáfora en Aristoteles, Pamplona, Universidad De Navarra.

HALL, Stuart, (1997), (El Trabajo De La Representación), Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, London, Sage Publications. Traducido por Elías Sevilla Casas.

LAKOFF, George, M. Johnson, (1995), Metáforas De La Vida Cotidiana, Teorema, Segunda Edición.

NEIRA, M. Alexander, (2004). "Dale loba que tu eres mi killa": Análisis de las marcas valorativas en las canciones de reggaetón. Tesis de Grado no publicada, Universidad de Cartagena, Colombia.

THOMAS, Florence, (2009). (Las Mujeres En La Historia De Colombia), Mujer Código Simbólico: Una Inscripción Desde La Carencia, Editorial Norma.

VAN DIJK, Teun, (2008), (Semántica del Discurso e Ideología), Discurso y Sociedad Vol. 2 (1), Barcelona, Departamento de traducción y filología Universitat Pompeu Fabra. Traducido por Cristina Perales.

Anexos.

Aquél Viejo Motel-David Pavón (1990).

Esta calle trae recuerdos hoy de ti,
Que no logro abandonar, por más que quiera
Trae recuerdos tan lejanos hoy de ti,
En cada esquina creo ver tu rostro señalarme
No hago caso y aunque trato de olvidarte,
Mi cabeza más se empeña en recordarte.

Esta calle fue tan nuestra qué pequeña nos
quedo

Y cada parte de ella es reflejo de tu cuerpo,

Al ver las luces veo tus ojos
Y en los balcones veo tu pecho
Y en cada puerta creo ver tus labios mi
deseo,

Frente aquel nuestro lugar Viejo motel
Muy lentamente te repaso en mi memoria.

CORO

Aquel Viejo motel trae el recuerdo el día
que

te hice mujer,

Tu te negabas yo insistiendo pero después
fuimos

cayendo al dulce abismo que pretendes
esconder.

Aquel Viejo motel, de pobres luces de todos
el peor

Como palacio lo creía nuestro amor.
Se asoman lágrimas que brillan al caer.

Esta calle fue tan nuestra qué pequeña nos
quedo

Y cada parte de ella es reflejo de tu cuerpo,

Al ver las luces veo tus ojos
Y en los balcones veo tu pecho

Y en cada puerta creo ver tus labios mi
deseo,

Frente aquel nuestro lugar Viejo motel
Muy lentamente te repaso en mi memoria.

CORO

Aquel Viejo motel trae el recuerdo el día
que te hice

mujer, tú te negabas yo insistiendo pero
después fuimos

cayendo al dulce abismo que pretendes
esconder.

Aquel Viejo motel, de pobres luces de todos
el peor

Como palacio lo creía nuestro amor.
Se asoman lágrimas que brillan al caer.

Y Nos Amamos- David Pavón (1990).

No sé quién eres, ni dónde vas, frente a mi
cama,
pidiendo mas, diosa de sexo, fantasma azul,
entre
a mis sabanas manchas de rush ritual de
besos,
satisfacción, y cuerpo a cuerpo pidiendo
amor,
luego la calma, todo paso, nos despertamos,
tormenta y sol.
y nos amamos como nos amamos, pero que
poco nos
duro el placer, fue tan difícil despertar sin
verte, dejando marcas en toda mi piel.
y nos amamos como nos amamos, pero el
fantasma de
tu amor se fue, quien sabe donde aquel lugar
del
mundo, vuelvan a amarte como yo te ame,
oh oh oh oh

ritual de besos satisfacción, y cuerpo a
cuerpo
pidiendo amor, luego la calma todo paso,
nos
despertamos, tormenta y sol.

y nos amamos como nos amamos, pero que
poco nos
duro el placer, fue tan difícil despertar sin

verte, dejando marcas en toda mi piel.
y nos amamos como nos amamos, pero el
fantasma de
tu amor se fue, quien sabe donde en que
lugar del
mundo, vuelvan a amarte como yo te ame,
oh oh oh oh
yo te ame oh oh oh oh
y nos amamos como nos amamos
tratar de besos me torturan hoy mi mente
fue tan difícil despertar sin verte con tus
marcas en mi piel
en que lugar del mundo vuelvan a amarte
como yo te ame
como yo te ame ...
oh oh oh oh y nos amamos como nos
amamos
nos entregamos totalmente oh oh
ritual de cuerpos abrazados en amor
tormenta y sol
fuimos amantes sin amor ohhh sin amor...

No Le temas a él-Anthony Cruz- (1990).

Bésame, déjame terminar lo que empecé
Apriétame a tu pecho y siénteme
No olvides que fui yo quien te enseñe
Ven tómate, dibújame en la piel un corazón

Dale vida con todo ese amor
Que ocultas entre nubes de temor

Coro:

Y no le temas a el que no es tu dueño
No le finjas amor que todo es nuestro
Y no le temas a él, vasta de nervios
Con mi piel cubriré todo tu cuerpo
Escapa de sus manos
Y ven aquí a mi lado
Y ahora ven, recoge tu maleta y vuelve aquí

Que juntos empezaremos a vivir
Aquellos sueños que él un día rompió
Y búscame, te esperare sentado en el sofá
Aquel donde un día te enseñe a besar
Y nunca más te volveré a dejar

Coro:

Y no le temas a el que no es tu dueño
No le finjas amor que todo es nuestro
Y no le temas a él, vasta de nervios
Con mi piel cubriré todo tu cuerpo
Escapa de sus manos
Y ven aquí a mi lado

coro:

No le temas a el que no es tu dueño.

No le temas a él.

Y no le temas a él.

No le finjas a mor que todo es nuestro.

Y basta, basta ya de nervios.

El tiene que entender que no es tu dueño.

Ven, ven, ven, ven, ven tómate, ven
bésame.

Dale vida a este amor, a este amor.

Y ahora ven.

Recoge tus maletas y vuelve aquí.

Escapa de sus manos.

Que juntos, juntitos empezaremos a vivir.

coro:

No le temas a él.

No hay porque temer

Si él no es tu dueño.

No le finjas amor.

Que todo es nuestro.

S i lo nuestro es así.

Solo él tiene que entenderlo.

Escapa de sus manos.

Ven aqui a mi lado.

Tú me quemas- Eddie Santiago (1986).

En una cama de hotel nos sorprendió la
mañana
todo el desorden y tú la mujer habilitada
dos desayunos señor para la suit 911
no tema usted si al llamar solo el silencio
responde
y es que estamos amándonos
y en la piel sepultando penas
y es que tu encierras tanto amor en tus venas
Tu me quemas
cuando me rosan tus rodillas
Tu me quemas
cuando me abrazas y me mimas
Tu me quemas
ni el agua de los mares calmara esta hoguera
Tu me quemas
Tu me quemas
tu hierves en mi sangre al mirarte nena
me vuelves loco
y no convino mis ideas
no se lo que me pasa y pierdo la cabeza
en tus brazos, tú me quemas
(nanananana)
En una cama de hotel tu y yo en silencio en
el alma
dos cuerpos muertos de sed entre unas
sábanas blancas
casi dos meses después cuando ni tu lo
esperabas

te convencí de mi amor casándonos de
mañana
y seguimos amándonos y en la piel
sepultando penas
y es que tu encierras tanto amor en tus venas
Tu me quemas
cuando me rosan tus rodillas
Tu me quemas
cuando me abrazas y me mimas
Tu me quemas
ni el agua de los mares calmara esta hoguera
Tu me quemas
Tu me quemas
tu hierves en mi sangre al mirarte nena
me vuelves loco y no convino mis ideas
no se lo que me pasa y pierdo la cabeza
en tus brazos, tú me quemas
(nanananana)
(Fuego en la piel)
(es que encierras tanto amor que tu me
quemas)
chica contigo yo me siento un hombre nuevo
por que te hago sentir bien mujer
(es que encierras tanto amor que tú me
quemas)
tu me quemas con todo lo que encierras
dentro de ti
y entre mas lo hacemos todavía mas
queremos
(es que encierras tanto amor que tú me
quemas)

tu forma de querer es lo que yo había soñado

por eso es que te amo

(es que encierras tanto amor que tú me
quemas)

(jugando a besarnos y ... a darnos cariño
muchacha)

(seguimos)

(es que encierras tanto amor que tu me
quemas)

nuestros cuerpos expresan emociones
y encuentran afinidad

(es que encierras tanto amor que tú me
quemas)

por eso, por eso, por eso es que nos gusta
cuando lo hacemos ya que sabemos disfrutar

(es que encierras tanto amor que tú me
quemas)

es que son excitantes nuestros momentos en
la intimidad

que siempre vamos por mas

(es que encierras tanto amor que tú me
quemas)

y eso es amar.

Mía- Eddie Santiago- (1988).

Mía, porque siempre te tuve en mis brazos
porque nunca te hable de fracasos lo que
hice fue
darte mi amor.

Mía, aunque quieras negarlo eres mía
aunque tenga
mis manos vacías procurando sentir tu calor.

Mía, aunque estés con el durmiendo sabes
que eres
mía mía, por que le mostré a tu piel lo bella
que
es la vida y tu sabes bien que es así.

mía, porque yo te enseñe la poesía que le
enseña la noche al día entre sabanas llenas
de amor

mía, aunque vuelas muy alto eres mía
aunque el
tenga tu compañía yo soy quien tiene tu
corazón

mía, aun que estés con el durmiendo sabes
que

eres mía , porque le mostré a tu piel lo bella
que es la vida y tu sabes bien que es asi

mía, aunque estés con el durmiendo sabes
que eres

mía, porque le mostré a tu piel lo bella que
es la vida y tu sabes bien que es así

mía, porque le mostré a tu piel lo bella que
es
la vida y aunque estés con el durmiendo en
el
fondo sabes que eres mía
mía, porque le mostré a tu piel lo bella que
es

la vida nuestros momentos entre sabanas
llenas de
amor no serán fáciles de olvidar

mía, porque le mostré a tu piel lo bella que
es
la vida no, no trates de engañarte no, el
no podrá hacerte sentir como yo
así... mía

mía, porque le mostré a tu piel lo bella que
es
la vida mami, y tu sabes bien que esto es asi
por
que le enseñe a tu piel lo que es vivir

mía, porque le mostré a tu piel lo bella que
es
la vida yo se que él hace ahora lo que yo te
enseñe y que no has olvidado

mía, porque le mostré a tu piel lo bella que
es
la vida

(mía, mía, mía) mis huellas siguen marcadas

en ti

por eso (mía, mía, mía) estoy presente en tu
pensamiento, cuanto darías por que él fuera

yo

(mía, mía, mía) estas deseando lo sé, ven

escápate

(mía, mía, mía) solo una noche nada mas,

después

te vas.

Déjame Amarte- Eddie Santiago (1986).

No temas no es juego es fuego deseo yo
quiero

Tenerte amarte besarte deja correr mis labios

Lentamente por tu cuerpo deja correr mis

Manos sutilmente sin recelo castigare

Tu vientre cabalgando en el deseo

Suspiraras tan fuerte reflejando que

Haz llegado a disfrutar la entrega

De tu cuerpo...

Quisiera dijeras acepto hacerlo yo quiero

Tenerte amarte besarte deja correr mis labios

Lentamente por tu cuerpo deja correr mis

Manos sutilmente sin recelo castigare

Tu vientre cabalgando en el deseo

Suspiraras tan fuerte reflejando que

Haz llegado a disfrutar la entrega

De tu cuerpo...

Eddie Santiago- Hagámoslo (1986).

Al fin estamos solos y yo te quiero expresar
la pasión que siento fuerte y que no puedo
ocultar.....

La vida es una aventura y ambos podemos
ahogar
con caricias y ternuras nuestro deseo de
amar.

Yo se que tu sientes por dentro lo mismo
que yo,
cuando beso tus labios tiembles de pasión,
y cuando me signo a tu cuerpo siento el
palpitar,
de tu corazón y tu cuerpo se quiere entregar.

Hagámoslo, y no perdamos tiempo,
que juntos gocemos del momento,
dejemos correr nuestros cuerpos con el
sentimiento,
que es justo lo que ambos queremos y es tan
natural.

Hagámoslo, y lo demás no importa,
olvídate de reglas y de normas,
unidos para encontrar nuevas formas,
sin miedo con nuestras roturas podemos
saciar.

mmmmmmmm...al fin estamos solos.

Une tu cuerpo al mío... hagámoslo

Nena no perdamos tiempo, hagámoslo es
tiempo de amar, vivámoslo.

Une tu cuerpo al mío, hagámoslo...
Al fin estamos solos y debemos ahogar, el
deseo que nos consume.
Une tu cuerpo al mío, hagámoslo...
Dejemos que nuestros cuerpos hablen de
amor,
olvidándonos del tiempo y de todo.

Une tu cuerpo al mío...hagámoslo
Ven y hagámoslo.

Eso es... así... jajá...
Une tu cuerpo al mío, hagámoslo...
Cuando te beso siento que, quieres
entregarme todo tu cuerpo.

Une tu cuerpo al mío, hagámoslo ..
Dejemos correr nuestros cuerpos con el
sentimiento y entonces....
Une tu cuerpo al mío, hagámoslo...
Hagámoslo, hagámoslo, hagámoslo, ¡Ahora

Antídoto y Veneno-Eddie Santiago (1988)

Siempre intento de mi mente desprenderla
cada día mas falta me hace quiero verla
ya mis labios no soportan su ausencia
voy cayendo en un abismo por tenerla
y me amarra todo el vicio que ella esconde
al consumirla me está consumiendo a mi
soy de ella mas no es mía es placer y es
agonía

es antídoto y veneno

Como droga que me mata a fuego lento
cuerpo y carne sin nada de sentimiento
que de mi cuerpo solo eso sin amarlo
y yo queriéndole mas todo momento.

Como droga que me mata fuego lento
cuerpo y carne sin nada de sentimiento
cada hora crece el vicio por tenerla
me olvido que el amor no está en su cuerpo

Cada rato busco formas de dejarla
pero caigo a sus pies pobre infeliz
ya mi vida está cansada de camas de hotel
he fallado al querer obsesionarla
y me amarra todo el vicio que ella esconde
Al consumirla me está consumiendo a mi
soy de ella mas no es mía es placer y es
agonía

es antídoto y veneno

Como droga que me mata a fuego lento

cuerpo y carne sin nada de sentimiento
que de mi cuerpo solo eso sin amarlo
y yo queriéndole mas todo momento

Como droga que me mata fuego lento
cuerpo y carne sin nada de sentimiento
cada hora crece el vicio por tenerla y
me olvido que el amor no esta en su cuerpo

(Como droga que me mata fuego lento
eres tu mi antídoto y veneno)

De tal manera te deseo que me siento
perdido
estoy enviciado por tu cuerpo no se si estoy
viviendo o muriendo

(Como droga que me mata fuego lento
eres tu mi antídoto y veneno)

Y se que estoy poniendo en riesgo mi
corazón
ya que solo tu estas de ocasiones en nuestra
relación

me matas pero me gustas

Como droga que me mata y que deseo
(eres tu mi antídoto y veneno)
estoy perdido en tus caprichos
en la trampa de tus besos
(eres tu mi antídoto y veneno)

vuelves tu no
(Amargura, señores, que a veces me da)
Que a veces me da
(La cura resulta más mala que la
enfermedad).

Quiero Llenarte-Frankie Ruiz (1987)

Quiero hacerte el amor y tú te alejas
Quiero besar tus labios y me esquivas
Si te acaricio el cuerpo estas muy tensa
Y cuando llego al cuello no me dejas.

Quiero hacerte el amor sin más respeto
Que el que exige la piel y la nobleza
Pero hacerlo como los amantes
Toda mía de los pies a la cabeza.

Quiero llenarte, llenarte toda
Que nada entre los dos te de vergüenza
Que puedas navegar sobre mi cuerpo
Y hacer lo que devuelva tu tibieza.

Quiero llenarte, llenarte entera
Que aprendas del amor mil cosas nuevas
Apúrate te queda poco tiempo
Que el tiempo que se va ya no regresa.

Quiero hacerte el amor sin más espera
Quiero hacerte el amor, quiero que sientas
Que la vida se enciende adentro tuyo
con el fuego que corre por mis venas.
Quiero hacerte el amor, quiero sentirte
toda mía de los pies a la cabeza.

Quiero llenarte, llenarte toda
Que nada entre los dos te de vergüenza

Que puedas navegar sobre mi cuerpo
Y hacer lo que devuelva tu tibieza.

Quiero llenarte, llenarte entera
Que aprendas del amor mil cosas nuevas
Apúrate te queda poco tiempo
Que le tiempo que se va ya no regresa.

Coro:

Quiero hacerte el amor,
quiero llenarte toda.

Quiero morderte los labios mamita
Y sentirme dentro de tu cuerpo
Sentirte mamacita todita

Y que aprendas del amor mil cosas nuevas
Si tal vez el cuello tu me esquivas
Pero yo se que te gusta mamita
Quiero que sientas tu vida encendida

No te pongas tensa querida
Yo quiero, yo quiero, yo quiero hacerte el
amor
Que el fuego corra por tu venas.

Desnúdate mujer
-Frankie Ruiz (1987).

Yo no sé, por qué me engañas
si yo, si yo te adoro
Quizás la culpa fue mía que no supe
imponerme desde el principio
Quizás la culpa fue mía que no supe
imponerme desde el principio
Pero no sabía que tú serías
Capaz de traicionarme,
capaz de engañarme

Desnúdate mujer,
yo quiero ver también
el arte que tu tienes
cuando haces el amor
Desnúdate mujer
que estoy dispuesto a todo
estoy palidecido
y un poco asustado de ti
Me engañaste, tu cuerpo me es extraño
eres otra mujer desnuda
Yo no sé, por qué me engañas
si yo, si yo te adoro
Yo te busqué entre mil mujeres
pero me equivoqué
Con tu cara infantil representaste
un papel de gran actriz
Si ya se acabó, la comedia terminó
Ya te quité la mascara

que tanto yo quería

Desnúdate mujer,
yo quiero ver también
el arte que tú tienes
cuando haces el amor
Desnúdate mujer
que estoy dispuesto a todo
estoy palidecido
y un poco asustado de ti
Me engañaste, tu cuerpo me es extraño
eres otra mujer desnuda

Coro:

Desnúdate mujer, así te quiero ver
Ese arte que tú tienes,
cuando haces el amor mujer
Mamita tú no me ves que yo estoy vibrando,
cada vez que yo te miro
Ay, desnúdate, desnúdate mujer,
porque así yo te quiero ver
Yo te busqué entre miles de mujeres
pero mamita yo te encontré
Te busqué, te busqué y te encontré
A llegado la oportunidad
de encontrarnos de nuevo otra vez
Yo, yo, yo, yo, yo, yo, yo, mamacita
yo quiero verte también
y todavía tú me tienes temblando
Y si tú supieras,
de que forma tú me tienes temblando.

Deseándote-Frankie Ruiz (1989).

Te veo en la calle
nuestras miradas se tropiezan y se asustan
y en un instante se acarician, se disfrutan
y se alejan después con disimulo.

Ese hombre contigo y esa mujer
que no conozco de mi brazo
los dos suplentes que después de aquel
fracaso
nos buscamos tu y yo por no estar solos.

Y aun me quema la memoria de tu abrazo
de la pasión que cuerpo a cuerpo nos
gastamos
y me la paso,

Deseándote...
cada día, cada noche deseándote
para hundirme en tus abismos inventándote
cuando tiemblo y me derramo sobre ella

Deseándote...
a si mismo como tu estas deseándome
en la farsa de otros labios saboreándome
saboreándonos tan lejos y tan cerca

Te entrego mi cuarto
con el deseo de convertirte en mi fantasía
mientras mis manos cual tus manos me
acarician

y sin ti pero en ti me vuelvo loco

Y aun me quema la memoria de tu abrazo
de la pasión que cuerpo a cuerpo nos
gastamos
y me la paso,

Deseándote...
cada día, cada noche deseándote
para hundirme en tus abismos inventándote
cuando tiemblo y me derramo sobre ella

Deseándote...
a si mismo como tu estas deseándome
en la farsa de otros labios saboreándome
saboreándonos tan lejos y tan cerca

Coro:
Deseándote... cada día, cada noche.
Deseándote mujer cada día, cada noche
Y me quema la memoria de tu abrazo
y la pasión de tu cuerpo.
Nos buscamos tú y yo cariño por no estar
solos.
Para hundirme en el abismo de tu cuerpo.
Saboreándonos tu y yo cada día, cada noche.
Cuando nuestros cuerpos se encuentran
disfrutamos tú y yo.

Tu eres-Frankie Ruiz (1989).

Tienes los ojos del amor y tu mirada
trae un matiz angelical, tan descarada
tienes el rostro del amor, tan inocente
pero te vuelves un volcán, tan de repente.

Te lanzas sobre mí, me tomas por entero
y soy feliz así, así te quiero.

Tú eres un demonio en traje de mujer
tú eres quien me quema cada amanecer
después de arrebatarme el sueño
cada madrugada.

Tú eres la adicción que quiero mantener
tú eres un ciclón y yo no sé que hacer
si cuando estoy lejos de tí
me vuelvo nada.

Tienes las manos del amor y me enloqueces
cuando me tocas la pasión, cuánto me crece
tienes el cuerpo del amor de ángel y diablo
y con mirarlo nada mas, quiero atraparlo.

Me lanzo sobre tí, te tomo por entero
y soy feliz así, así te quiero.

Tú eres un demonio en traje de mujer
tú eres quien me quema cada amanecer
después de arrebatarme el sueño
cada madrugada.

Tú eres la adicción que quiero mantener
tú eres un ciclón y yo no sé qué hacer
si cuando estoy lejos de tí
me vuelvo nada.

Coro: Tú, eres tú.

La que me quema cada amanecer.

Quien arrebatara mis sueños.

La adicción que quiero mantener.

Yo sin tí me vuelvo nada.

Tú eres un ciclón y yo no sé qué hacer.

Un demonio en traje de mujer.

Cuando me tocas la pasión.

Mi china tú me enloqueces.

Tienes el cuerpo de ángel y diablo.

Pero yo quiero atraparlo.

No soy automático-Tommy Olivencia

(1988).

No sé qué me pasa cuando me abrazas
que quieres algo mas
sin comprender mi calma
no soy una maquina
comprendo que es eso más que un exceso
es una necesidad
pero no es programable, no soy una maquina
como todo humano yo tengo mi limitación
no soy una maquina ni funciono con un
botón
yo no soy una maquina ni soy automático
si no deseo esta vez es que no soy
automático
(coro)

No soy una maquina ni soy automático
si no deseo esta vez es que no soy
automático

Y tu no perdonas ni una demora
no piensas más que en ti
y bien el día se agota
no soy una maquina
no pienses que no te quiero
mi amor es puro y sincero
lo más natural es que en cada cual
sea simultaneo el amor
no se si es inexperiencia
o es problema de impotencia

la nota final la debe marcar
el ritmo del corazón pues yo

Coro

piense, piense que el amor es fantástico
siempre te has creído que soy un robot
y que yo funciono con un botón
dame un descansito y veras que me voy pa
encima

Coro

hoy quieres que te quiera como antes yo lo
hacía
recuerda por aquel tiempo 23 años tenía

Coro

mientras más te voy amando
mi energía se va a agotar.

**Lapiz De Carmin-Tommy Olivencia
(1987)**

Amarnos en el coche y a escondidas
vernos solos de noche y con temor
no se que historias ocultas en tu vida
si engañas a otro hombre igual que yo.

Tus ojos ya me piden que me calle
que no interponga nada nuestro amor
me besas en la oscuridad culpable (bis)
envuelta en el ruido del motor.

-r-

Y a penas acabamos de besarnos
de dices, que tenemos que partir
mientras que vas borrando de tus labios
mi s besos con lápiz de carmín.

No, ya no aguanto mas la forma
de amar que quieres tu...
que yo te quiero llevar conmigo
a sonar de dia y con luz. (bis)

~

Coro:

No, ya no aguanto más la forma De amar
que tienes tu.

Amarnos en el coche y a escondidas
no se qué historia ocultas en tu vida.

¡Ay no no no....!

Si quieres que yo te quiera
será solo a mi manera eso lo sabes tú

Tu, con tu lápiz de carmín
tu borras mis huellas y el sabor a mí.
Si tus ojos ya me dicen que me calle
ya no aguanto más la forma que tienes de
amar.

Que pasara, si acabamos de llegar
y ya te quieres marchar donde iras.

¡Ay no no no....!

Me estoy cansando.

Noche De Bodas-Raphy Leavitt (1988)

Nos fuimos al hotel discretamente
atrás quedó el banquete en su apogeo
los brindis por los novios
de amigos y parientes
el llanto emocionado de tu mamá.

Y ya en la habitación te ví nerviosa
es lógico al pasar de niña a esposa,
pero rompió tu llanto
tan desoladamente
ahogada en los sollozos te oí decir.

Escúchame tienes derecho
a saber que en nuestro lecho
no amanecerán mañana
delicadas rosas rojas
que demuestren mi virtud...

Guardaste para mi es lo que importa
intacto tu candor, virgen hermosa
no tengo que saber cómo ni cuándo
no tengo que saber con quién o cuando
nada romperá el encanto
cuando al fin te haga mía.

No busco la virtud donde otros hombres,
ni creo que mi honor este manchado.
Y si por un momento confieso que he
dudado
ha sido porque hasta hoy
lo habías callado.

Pero pensé yo no soy dueño
de tu vida en el pasado
no me tienes que dar cuentas
yo tampoco he sido un santo
que ahora lloro avergonzado.

Guardaste para mi es lo que importa

intacto tu candor, virgen hermosa
no tengo que saber cómo ni cuándo
no tengo que saber con quién o cuando
nada romperá el encanto
cuando al fin te haga mía.

Coro

Guardaste para mí.

Tantas cosas bellas.

Tu guastes, guardaste, guardaste para mí
Un deseo incontenible de entregarte.
Mi niña hermosa y eso es todo lo que
importa.

Tus besos caricias y otras cositas preciosas.
Poco a poco va creciendo el sentimiento.

Coro:

Esta es mi noche de bodas.

Mi gran noche.

Vida mía yo te invito
a que hagamos un derroche.

De besos, caricias y otras cositas
mejores que te enseñare esta noche.

Mujer, mujer, al ver tu cuerpo desnudo
todo el mío se alborota.

Coro:

Esta es mi noche de bodas,

Tu y yo, tu y yo, tu y yo
vamos a hacer el amor
lluvia de besos cuerpo a cuerpo
toda una noche

Voy hacer, voy a hacer,
voy a hacer mil travesuras
hasta llevarte al borde de la locura.

Suspiraras...
y bendecirás la hora
cuando te lo entregue toda.
Y quedaremos rendidos...
mi gran noche.

Amanecí Contigo-Hildemaro (1988).

Amanecí contigo por primera vez
Tu duermes yo te miro no lo puedo creer que
se pueda amar en la forma en que te ame
Estamos en la cama después de hacer el
amor
Mi cuerpo ya es tu cuerpo mi piel tu piel me
entregaste tu inocencia por primera vez

Amanecí contigo tómame de la mano deja
volar tus sueños de corazón atado
Y Amanecí contigo somos enamorados
entran en otro mundo besarnos en los labios

Me amas te amo el sueño comenzó
Mi vida ya es tu vida tú ser mí ser
Que ahora quiero yo vivir amándote

Amanecí contigo tómame de la mano deja
volar tus sueños de corazón atado
Y amanecí contigo somos enamorados
entran en otro mundo besarnos en los labios

Y amanecí contigo
Me entregaste tu inocencia uhmm ay qué
cuerpo tan divino
Y amanecí contigo
Desnudarte poco a poco sss me da escalofrió
Y amanecí contigo
No sientas pena anda mi nena y vamos
amarnos
Y amanecí contigo
Sentir lo caliente de tu cuerpo cuando roza
con el mío
Y amanecí contigo
Siendo la primera vez me has dejado
sorprendido

Y amanecí contigo
Tu pecho y mi pecho vibrando desnudos

después de entregarnos amor mío
Y amanecí contigo
El amor nos envolvió y disfrutamos los dos
hasta quedarnos dormidos
Y amanecí contigo
Amor, amor como el que me diste que rico
que bello y que divino
Y amanecí contigo
Usurpando tu inocencia yo te convertí en
mujer mi mujer
Y amanecí contigo
Toda la vida amándote y deseándote ese será
mi destino.

**Quiero Morir en tu piel- Willie González
(1989).**

Será quizás que has hipnotizado
Será que me has dejado medio mal
No se algo me ha pasado, tu me has
envenenado
O me has vuelto un maniaco sexual

Será que tienes un poder oculto
Será que me has buscado yo que se
Lo cierto es que te huyo
Y sabes que este cambio
lo único que quiero desde el día del hotel

Coro:

Quiero morir en tu piel
Quiero beberme tu vida
Quiero llenarte de amor,
De arriba abajo, de abajo arriba

Quiero bañarme de ti
Quiero poseerte por vida
Quiero sentirte latir
De arriba abajo, de abajo arriba
Hora tras hora, día tras día

Será que estoy perdiendo facultades
Será que sufro de debilidad
Lo cierto es que hasta ahora yo era un tipo
frió
Y ahora ya no se lo que pensar

Será que me has fundido los esquemas
Y estoy enamorado puede ser
Lo cierto que es tu cuerpo lo único que
quiero,
Que soy un pobre gato y tu me has puesto el
cascabel

Coro...

Quiero morir en tu piel (si, si), quiero
beberme tu vida
Tu has provocado sensaciones en el hecho
hoy mi cuerpo esta embrujado de tus lindos
movimientos .

Quiero morir en tu piel (si, si), quiero
beberme tu vida
Y ahora solo pienso en poseerte
Ahora quiero compartir mi miel contigo.

Quiero morir en tu piel (si, si), quiero
beberme tu vida
Tenerte poco a poco porque quiero
saborearte,
hasta embriagarme y perder todo el sentido.

Quiero morir en tu piel (si, si), quiero
beberme tu vida

Quiero morir en tu piel (si, si), quiero
beberme tu vida
Quien diría que soy un loco enamorado,
Un monarca de tu vientre que termino y sigo
amando.

Quiero morir en tu piel (si, si), quiero
beberme tu vida
Eres la magia que mi cuerpo siento algo
vibrar,
con tus encantos llenos d fuego un hombre
nuevo ha vuelto a amar.

Caricias Prohibidas- Viti Ruiz (1988).

Tiemblo cada vez que te miro a los ojos tu
sabes
que tiemblo, cada vez que tu cuerpo se
acerca a mi
cuerpo yo tiemblo, porque sé que todo
terminara en
hacer el amor... Tú haces que de noche yo
pierda
la calma y hasta la vergüenza, cada vez que
yo
siento tu aliento tocar a mi puerta, si al oído
me
dices todas esas cosas que me hacen
soñar.....

CORO: Y cuando me haces caricias, caricias
prohibidas capaces de mover montes y
colinas, que
encienden tu cuerpo y casi sin ganas
transportan
tu alma a un mundo de cuentos...caricias que
te
hacen olvidar el tiempo y volar, y volar cual
si
fuera al viento, y estalla el volcán que yo
llevo
por dentro y sobre tu pecho descanso en
silencio
Tiemblo cada vez que te miro a los ojos tu
sabes

que tiemblo, cada vez que tu cuerpo se
acerca a mi
cuerpo yo tiemblo, porque se que todo
terminara en
hacer el amor... Tu haces que de noche yo
pierda
la calma y hasta la vergüenza, cada vez que
yo
siento tu aliento tocar a mi puerta, si al oído
me
dices todas esas cosas que me hacen
soñar.....(CORO)

Tiemblo cada vez que te miro a los ojos me
sonrojo tiemblo tu cuerpo se acerca a mi
cuerpo y
yoooo... tiemblo Porque sé que todo
terminara
ennnn... tiemblo los dos juntitos haciendo el
amor
Tiemblo cuando me dices esas cosas
besándome al
oído tiemblo te juro yo me estremezco todito
Tiemblo cuando haces que de noche yo
pierda la
vergüenza tiemblo al sentir tu aliento
acercarse a
mi puerta
Tiemblo me haces caricias prohibidas
capaces de

encenderme tiemblo Y casi sin ganas
transportan tu
alma tiemblo a un mundo de cuentos
viajando en la
cama tiemblo y vuela, y vuela y vuela cual si
fuera
al viento tiemblo y estallo el fuego y te
quemo
por dentro tiemblo y sobre tu pecho
tranquilo me
duermo.

Háblame en la Cama- Mario Ortiz (1987).

Entra por mi ventana la madrugada,
contigo estoy de nuevo acompañada,
mientras te veo tendido sobre mi almohada
me delata el silencio,
me aprisionan tus besos,
yo siento que me estalla el deseo

Coro:

Háblame en la cama
me quema tu aliento, ámame despacio sin
temor a amar, eres hechicero, sabes lo que
quiero, deo que tus manos logren avanzar...

Háblame en la cama
que me desespero, toma mi cintura y hazla
navegar,
sábanas calientes que saben a mí,
paso los minutos, enredada a ti,
háblame en la cama dame tu mirada que sin
ti mi vida no puedo vivir...

Háblame en la cama
llena mis oídos,
hazme una caricia que me haga temblar,
pégate a mi cuerpo, vive este momento,
dejo que mi ropa puedas desnudar,
háblame en la cama
se más agresivo, vuélveme más loca hasta
no dar más ,todo en nuestro cuarto es
sensualidad, somos dos en uno unidos por
imán,
háblame en la cama tómame con ganas
como si me cuerpo lo fueras a estrenar.

Mientras te veo tendido sobre mi almohada,
me delata el silencio,
me aprisionan tus besos,
yo siento que me estalla el deseo

**Ven devórame Otra Vez- Lalo Devórame
Otra Vez. (1988).**

he llenado tu tiempo vacío de aventuras mas
y mi mente ha parido nostalgias por no verte

ya

y haciendo el amor te he nombrado sin

quererlo yo

porque en todas busco la nostalgia de tu

sexo amor

hasta en sueños he creído tenerte

devorándome

y he mojando mis sabanas blancas

recordándote

y en mi cama nadie es como tú

no he podido encontrar la mujer

que dibuje mi cuerpo en cada rincón

sin que sobre un pedazo de piel ay ven

devórame otra vez, ven devórame otra vez

ven castígame con tus deseos más

que mi amor lo guarde para ti

ay ven devórame otra vez, ven devórame

otra vez

que la boca me sabe a tu cuerpo

desesperan mis ganas por ti

hasta en sueños he creído tenerte

devorándome

y he mojando mis sabanas blancas

recordándote

y en mi cama nadie es como tú
no he podido encontrar la mujer
que dibuje mi cuerpo en cada rincón
sin que sobre un pedazo de piel ay ven

devórame otra vez, ven devórame otra vez

ven castígame con tus deseos más

que mi amor lo guarde para ti

ay ven devórame otra vez, ven devórame

otra vez

que la boca me sabe a tu cuerpo

desesperan mis ganas por ti.

Cuerpo a Cuerpo-Grupo Cariaco (1989).

ayyy quédate...

hoy no vayas al colegio
quiero seguir a tu lado amor,
chupar el néctar de tu flor

Quiero meterme en tu pecho
hacerte mas mía

Disfrutemos todo, hoy es nuestro día
quiero meterme en tu lecho hacerte más mía
disfrutemos todo, hoy es nuestro día

Disfrútame

Cuerpo a cuerpo viviremos este momento
tan bello

del amor disfrutaremos enredados en el
lecho (BIS)

Habitación a media luz solitos, solo tú y yo
hay para hacerte el amor, hasta que salga el
sol

Cuerpo a cuerpo viviremos este momento
tan bello

del amor disfrutaremos enredados en el
lecho

Te comprare un apartamento con su toda su
decoración

y que únicamente tenga una sola habitación,
pa` los dos

Cuerpo a cuerpo viviremos este momento
tan bello

del amor disfrutaremos enredados en el

lecho

Aquí

Cuerpo a cuerpo

Alguien me está estremeciendo, enamorado

Cuerpo a cuerpo

Me quema tu boca tu aliento mi linda nena

Cuerpo a cuerpo

Hay llévame, hay llévame contigo y por
siempre

Cuerpo a cuerpo

De corazón te quiero, oye boom boom.

**Voy a escarbar Tu Cuerpo- Lalo
Rodríguez (1988).**

Yo voy a abrir las puertas de tu cuerpo
para pasear despacio por tu casa
para dejar mis huellas en tu pecho
para mirar el sol por tu ventana

Yo voy a abrir las puertas de tu pecho
descorrer las cortinas de tu alma
despojando la pena del recuerdo
desempolvar el libro de tus ansias

Voy a escarbar tu cuerpo
voy a entonar su canto
hacerte mi alimento
y probar tus encantos
Voy a escarbar tu cuerpo
voy a ser tu experiencia
perdona si en el hecho
te hiero la inocencia

Yo voy a abrir las puertas de tu pecho
y suavemente iré a tu esperanza
despojando la pena del recuerdo
desempolvando el libro de tus ansias

Voy a escarbar tu cuerpo
voy a entonar su canto
hacerte mi alimento
y probar tus encantos
Voy a escarbar tu cuerpo

voy a ser tu experiencia
perdona si en el hecho
te hiero la inocencia

Voy a escarbar tu cuerpo y probar tus
encantos
Probare tus encantos mi testigo serás
de que no me parara el cansancio

Voy a escarbar tu cuerpo y probar tus
encantos
Concentrare todo tu cuerpo
mis ansias y mis besos

Voy a escarbar tu cuerpo y probar tus
encantos
Salvaje y con todo mi deseo
yo voy a escarbar tu cuerpo

Voy a escarbar tu cuerpo y probar tus
encantos
Hay de alegría vas a gritar
cuando te pueda llegar se suceda el
encuentro

Voy a escarbar tu cuerpo y probar tus
encantos
Abriré las puertas de tu corazón con todo mi
amor
del miedo te iré despojando
Voy a escarbar tu cuerpo y probar tus

Vibro- Omar Alfano- (1987).

Valió la pena conocerte
valió la pena enamórame
de ti sin treguas y esconderse
valió la pena hasta engañarle
dejar la gris monotonía
por este sin vivir constante
dejar la paz q vivía
por este infierno delirante

porque contigo vibro
cuando despiertas mis besos
tus dos palomas dormidas
cuando mis manos caminan
por el borde de tu cuerpo
cuando mis brazos te amarran, te vencen y
dominan

porque contigo vibro
cuando tu boca se calla
lo q tus ojos me gritan
cuando por fin se realiza
lo mas grande y los más bello
cuando te quedas cansada
y son tiernas mis caricias

contigo siempre vibro

porque contigo vibro
cuando mis brazos te amarran te vencen y te
dominan

por que contigo vibro
vibro con este amor y te llevo aquí metida
porque contigo vibro
esta historia de amor delirante y sensual se
repite día, día

como vibro mami

porque contigo vibro
es que mi sueño por fin se realiza contigo,

contigo

porque contigo vibro
cuando te quedas cansada y mi pecho se
vuelve tu almohada

porque contigo vibro
y es que contigo vibro contigo vibro.

**Part Time Lover- Amor a Medio Tiempo
(1986).**

Que mas me da, que mas me da
Si tu llegaste o si te vas
Con ese amor a medio tiempo
No hay nada serio en realidad
Solo unas horas nada mas
Así es tu amor de medio tiempo
Y aunque te extrañe de momento
algunas noches
Disimulo dejando en otro amor
La pasión que solo a ti quisiera dar
De veras yo me siento mal
Y noto que en la multitud
No me saludas al pasar
Como ocultando un sentimiento
No te conviene demostrar que tu eres mía
nada mas
Solo de un día medio tiempo
Y aunque yo vuelva a extrañarte en cada
noche
No te digo una palabra por creer
Que tienes dueño
Que estas en otro amor
Por más que tu a mi quieras volver
Solo una cosa te diré
Que siento como me hace bien

Todo ese amor de medio tiempo
Cuando a mi puerta llamas tu
Como q en mi prende una luz
Y es por tu amor a medio tiempo
Solo es tu amor, amor a medio tiempo
Yo soy feliz de part time lover
Y aunque te extrañe algunas noches
No me queda otro remedio
Que desahogar esta pasión en otro amor que
me provoque
Porque siempre no te tengo
Solo es tu amor, amor a medio tiempo
Yo soy feliz de part time lover
Y yo no quiero que tú me quieras
Tampoco que tú me adores
Pero dedícame de tu tiempo el placer de
tener
Las horas mejores
Solo es tu amor, amor a medio tiempo
Yo soy feliz de part time lover
Y cuando se acabe la aventura y la emoción
No quiero que llores
Recuerda que siempre sere
Tu part time lover
Solo es tu amor amor a medio tiempo
Yo soy feliz de part time lover
Y que mas me da
Aprovechemos este momento

Porque nuestro amor es un convenio

Lo disfrutamos de día completo

Solo es tu amor amor a medio tiempo

Yo soy feliz de part time lover

Quiero que estés conmigo

Solo un ratito no mucho tiempo

Para no darte motivos, para no darte razones

Para que no me critiques, para que no me
jorobes

Solo es tu amor amor a medio tiempo

Yo soy feliz de part time lover

De part time lover

De part time lover

Solo es tu amor amor a medio tiempo

Yo soy feliz de part time lover

Your part time lover I am going to be

So let me tell you honey babe

That I will love you forever

go remember only

The way should be.

Solo es tu amor amor a medio tiempo

Yo soy feliz de part time lover.

Para Darte Fuego- Frankie Ruiz (1989).

Llego la hora de amar por fin
llego la hora esperada
llego la hora de hundirme allí
sobre tu arena mojada

De atravesar la frontera
que une la vida y el sueño
y contemplar tus mareas
al convertirme en tu dueño

Para darte fuego, para darte fuego,
en cada caricia cada abrazo cada beso.
para darte fuego, para darte fuego
con esta pasión de volcán que llevo dentro.

Llego la hora de amar por fin
llego un momento mas bello
y con un beso podré por fin
ir desnudando tu cuerpo.

Para quedar frente a frente
y arrebatarte la calma
mientras mis manos se pierden
rumbo sur por tu espalda.

Para darte fuego, para darte fuego,
en cada caricia cada abrazo cada beso.
Para darte fuego, para darte fuego
con esta pasión de volcán que llevo dentro.

Coro:

Para darte fuego, para darte fuego.

Llego la hora de amar por fin
llego la hora esperada.
Y atravesar la frontera
que une la vida y el sueño
Con esta pasión de volcán
Que llevo por dentro.

Para darte fuego...

Para para para para darte fuego. (2x)
Mientras mi manos se pierden
rumbo sur por tu espalda.

Mi vida y con un beso podré por fin,
ir desnudando tu cuerpo.

Para quedar frente a frente
y arrebatarte la calma.

En cada caricia, cada abrazo, cada beso.

Como Una Loba- Milagros Hernández

(1986).

como una loba, caminando mal herida
tratando de ubicarse la región
traicionada, por su olfato a la deriva
así me siento yo, si me falta tu amor

así me siento yo, sin tener tus caricias
así me siento yo, en celo todo el día
recorriendo las calles, que recorrí contigo
buscando en otros hombres, descubrir tu
sonrisa

como una loba aulló por las noches
encendida
para que sepas, que sigo estando sola en mi
guarida
y si mañana, volvemos encontrarnos por la
vida
finjamos que acabamos, recién de
conocernos
róbame un beso, y llévame contigo muy
deprisa
donde tu sabes, que yo caeré en tus brazos
seducida
ni me preguntes, y toma lo que es tuyo sin
medida
que hambrienta de tu cuerpo, amando
moririaaa...

- como loba, así me siento yo....

así me siento yo, una loba agresiva
oliendo a leña seca, cubierta de rocío
mordiéndome yo misma, pensando en tus
caricias
porque la luna llena, en mi piel te llama
gritos

como una loba aulló por las noches
encendida
para que sepas, que sigo estando sola en mi
guarida
y si mañana, volvemos encontrarnos por la
vida
finjamos que acabamos, recién de
conocernos
róbame un beso, y llévame contigo muy
deprisa
donde tu sabes, que yo caeré en tus brazos
seducida
ni me preguntes, y toma lo que es tuyo sin
medida
que hambrienta de tu cuerpo, amando
moririaaa...

- como loba, así me siento yo....

- como una loba - como una loba - como una
loba
sin el embrujo de tus caricias,
como una loba me siento yo
como una loba me siento yo,

como una loba me siento yo
sin el embrujo de tus caricias,
como una loba me siento yo
porque estoy falta de tus besos,
y me falta tu calor

sin el embrujo de tus caricias,
como una loba me siento yo
sin el embrujo de tus caricias,
como una loba me siento yo
te esperare allá en mi guardia,

como una loba hambrienta de amor
sin el embrujo de tus caricias, como una
loba me siento yo