MUSIKÉ

Revista de El Conservatorio de Música de Puerto Rico

Volumen 10 2024

MUSIKÉ
Revista de El Conservatorio de Música de Puerto Rico

Vol. 10 núm. 1 diciembre 2024

Director
Jaime O. Bofill Calero

Editora
Noraliz Ruiz Caraballo

Junta Editorial
Noel Allende Goitía
Mario Cancel-Bigay
Angel Carrión Maymí
Marta Hernández Candelas
Xavier Totti Veray
Hugo Viera Vargas

Arte gráfico
Denisa S. Morales

Montaje
Enrique Collado

Tabla de Contenido

Nota Editorial iv

Colaboradores v

Artículos

This is Puerto Rico!: música y creación de imaginarios turísticos 1
Hilda Blanch-Miranda

Reinventando a Sylvia Rexach: La producción de *Olas y arenas* 22
José Edgardo Cruz Figueroa

Artificial Intelligence and Music Production: The Future That Has Arrived 39
Luis Pérez Valero

Sylvia Rexach: su época, sus vidas paralelas 55
Edgardo Rodríguez Juliá

MUSIKÉ
Revista de El Conservatorio de Música de Puerto Rico

Vol. 10 núm. 1 diciembre 2024

Nota editorial

Estimados lectores:

¡Con mucha alegría compartimos con ustedes el 10mo volumen de la revista Musiké! Los artículos de esta décima edición provienen de presentaciones que formaron parte del *8vo Simposio Olas y Arenas: la música de Sylvia Rexach* (2023) y del *9no Simposio Soñando con Puerto Rico: Música, Turismo y Sostenibilidad* (2024).

En su artículo "Sylvia Rexach: su época, sus vidas paralelas" el laureado escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá ofrece un retrato íntimo de la cantante santurcina y de las tensiones sociales del Puerto Rico de los 30 que marcaron la vida de Rexach como mujer compositora, activista, madre y esposa.

Por su parte, José Cruz comenta sobre aspectos de la producción y del proceso creativo del disco *Olas y Arenas* en el cual colaboraron la cantante española Angela Cervantes y el pianista cubano Pepe Rivero, quienes logran "reiventar" de manera magistral a través del jazz y del idioma de la música clásica el bolero romántico de Rexach.

En cuanto a los estudios sobre la música y el turismo, la historiadora Hilda Blanch-Miranda hace una contribución significativa con su artículo "This is Puerto Rico!: música y creación de imaginarios turísticos" en el cual presenta grabaciones poco conocidas pero de alto valor histórico sobre este tema. Para concluir, el musicólogo venezolano Luis Perez Valero investiga sobre el rol de la Inteligencia Artificial en la producción musical contemporánea, en donde cada vez más se (con)funden la agencia humana con la artificial.

¡Esperamos que disfruten esta lectura!

Jaime O. Bofill Calero
Director, *Musiké*

MUSIKÉ
Revista de El Conservatorio de Música de Puerto Rico

Vol. 10 núm. 1 diciembre 2024

Colaboradores

Hilda Blanch-Miranda
Historiadora, arqueóloga, genealogista, relacionista y autora del premiado libro *"Discover Puerto Rico, U.S.A.": propaganda cultura y marca país, 1929-1941* (2021).

José Edgardo Cruz Figueroa
Profesor emérito de ciencias políticas de la Universidad del Estado de Nueva York en Albany. Presidente de la organización cultural Jazz/Latino Inc. Autor de varios libros incluyendo *Liberalism and Identity Politics: Puerto Rican Community Organizations and Collective Action in New York City* (2019) y el recien publicado *Con la música a otra parte: canciones populares en la imaginación* (2025).

Luis Pérez Valero
Compositor, musicólogo, director de orquesta y productor musical. Perez Valero ha publicado artículos en revistas especializadas y coescrito libros sobre producción musical. Desde 2014 es compositor asociado a Cayambis Music Press y actualmente enseña en la Universidad de las Artes del Ecuador.

Edgardo Rodríguez Juliá
Escritor y ensayista puertorriqueño, catedrático jubilado de la Universidad de Puerto Rico, profesor distinguido del Conservatorio de Música de Puerto Rico. Algunas de sus publicaciones son *El entierro de Cortijo* (1983); *La noche oscura del niño Avilés* (1984); *Peloteros* (1997); *Sol de medianoche* (1999); *Elogio de la fonda* (2000); *Caribeños* (2002); *Mapa de una pasión literaria* (2003); *Mujer con sombrero Panamá* (2004), premiada por el Instituto de Literatura Puertorriqueña como la mejor novela de ese año; *San Juan, ciudad soñada* (2005); *La piscina* (2012), y *Las brujas* (2014).

MUSIKÉ
Revista de El Conservatorio de Música de Puerto Rico

Vol. 10 núm. 1 diciembre 2024

This is Puerto Rico!: música y creación de imaginarios turísticos

Hilda Blanch-Miranda

Resumen

This is Puerto Rico!: Música y creación de imaginarios turísticos presenta el desarrollo de los discursos e imaginarios turísticos propulsados por el gobierno de Puerto Rico y la sonificación de dichos imaginarios en las décadas de 1930 y 1940. Se analiza el documental sonoro *This is Puerto Rico,* creado en 1945 para el gobierno de Puerto Rico, como pieza representativa del periodo estudiado así como del discurso creado para construir la marca Puerto Rico.

Palabras clave: música, imaginarios turísticos, marca-país, propaganda, desarrollo turístico

La música es el lenguaje común que conecta a las personas independientemente de su idioma nativo, sistema de creencias, origen e idiosincrasia. La música no solo tiene el poder de unirnos, sino también de permitirnos comunicarnos y expresar lo que no podemos transmitir por las barreras del idioma. Por tal razón, la música, además, forma parte fundamental de la construcción de imaginarios, y muy especialmente, la construcción de imaginarios de lugares.

Keith Dinnie, uno de los más reconocidos académicos dedicados al estudio de la creación de marcas de lugares[1], destaca que, la historia, el idioma, el territorio, el régimen político, la arquitectura, la literatura, el arte, la religión, el paisaje, la música, los deportes, los íconos culturales y el folclor, entre otros, encierran la esencia del país y conforman los componentes de la identidad del país, que, a su vez, formará parte de la marca país.[2]

El gobierno de Puerto Rico, al igual que muchos gobiernos que integran en sus políticas la creación de una marca de país, incluye y ha incluido estos elementos que se destacan como parte de la identidad del país en sus estrategias para desarrollar ese imaginario puertorriqueño que quiere que el mundo reconozca como distintivo. Es importante señalar que, Puerto Rico no tuvo un plan formal para desarrollar una marca país y la imagen del país con propósitos turísticos y de desarrollo económico hasta 1938. Sin embargo, el gobierno insular había comenzado a integrar el desarrollo turístico y la promoción de la imagen de la isla desde finales de la década de 1920 bajo la administración del gobernador Theodore Roosevelt Jr., cuya tarea continuó su sucesor, James R. Beverley. Roosevelt le había asignado la tarea de fomentar el desarrollo económico y el turismo a tres organizaciones recién creadas: el Negociado de Comercio e Industria (que en 1931 paso a formar parte del Departamento de Agricultura, Industria y Comercio), el Comité de Turismo y al conglomerado público-privado Porto Rico Service, Inc. (PRSI). Esta última estaba compuesta por personalidades de las industrias del transporte, el turismo y el comercio.[3] Así, se crearon películas silentes,

1 Concepto también conocido en inglés como "place-branding" y más popularmente, como "marca-país" o "marca-nación."

2 Keith Dinnie, ed. *Nation Branding: Concepts, Issues, Practice* (Nueva York: Routledge, 2008), 49.

3 Para un análisis detallado de la composición y relación entre el Negociado de Comercio e Industria, el Comité de Turismo y la Porto Rico Service, Inc., ver Hilda Blanch-Miranda, "*Discover Puerto Rico, U.S.A.": publicidad, propaganda y marca país, 1929-1941* (San Juan: Fundación Luis Muñoz Marín, 2022), 137-183.

"newsreels", publicaciones, programas de atención a turistas y visitantes, "travelogues" y programas de radio.

De esta manera, Puerto Rico se incorporó al movimiento que se gestaba en Estados Unidos y Latinoamérica en términos de promoción turística. La inclusión de medios de comunicación relativamente recientes como el cine y la radio proponían y prometían un alcance a un público más abarcador y heterogéneo. La radio comenzó a tomar un papel principal en la difusión de la propaganda gubernamental y en la sonificación del imaginario puertorriqueño, aunque no fue hasta la década de 1940 que realmente se utilizó todo su potencial para propagar las estrategias e influenciar a la opinión pública, como veremos más adelante.

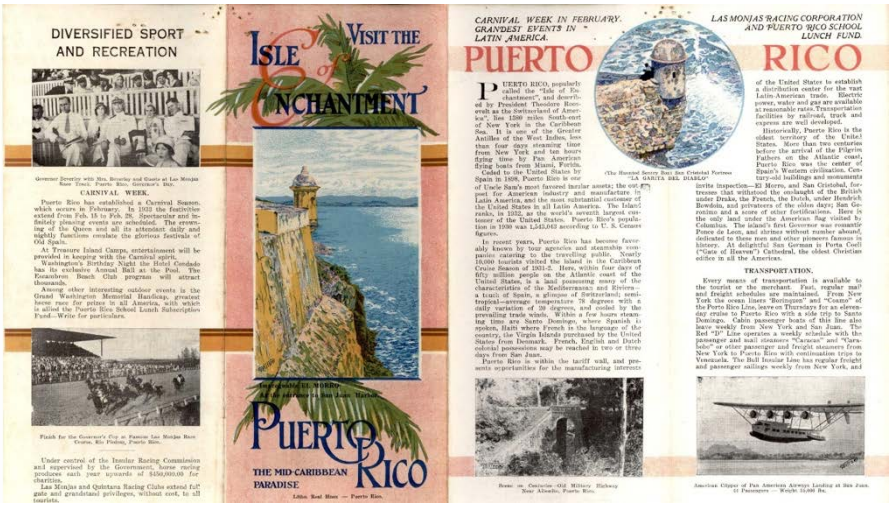


Figura 1: Opúsculo de la Porto Rico Service, Inc. Archivo General de Puerto Rico, Fondo Oficina del Gobernador.

La radio era entonces un medio de comunicación reciente, establecido en Puerto Rico en 1922. Además de la compra de espacio publicitario en limitados programas, las estrategias del gobierno incluyeron la creación de programas especiales que eran transmitidos internacionalmente. Estos programas, producidos usualmente en Puerto Rico, contaban con

el auspicio de la radioemisora WKAQ, de los hoteles y del gobierno, así como con el talento de orquestas y cantantes locales.[4]

Por ejemplo, en 1932, como parte de la estrategia del gobierno para promocionar el turismo a través de la música y la radio, la PRSI, en unión a WKAQ radio, produjo una serie de programas de variedades llamados "From the Isle of Enchantment," que se extendió hasta 1933. Estos programas, de una hora de duración, eran transmitidos desde San Juan hacia Estados Unidos, con el fin de dar a conocer las características turísticas y culturales únicas de Puerto Rico. Además, incorporaban mensajes del gobernador y funcionarios públicos, pero el entretenimiento principal era la música. El objetivo del programa era, en las palabras del director de la Porto Rico Service, era promocionar a la Isla como "sinónimo de alegría y música".[5] El formato general del programa era de 14 segmentos de entre tres y cinco minutos de duración. Las intervenciones habladas se centraban en brindar datos sobre la Isla, información de carácter turístico y discusiones breves sobre temas sociales que pudieran ofrecer la perspectiva del puertorriqueño sobre los temas de actualidad, como, por ejemplo, el rol de la mujer en la vida social, entre otros. Las piezas musicales eran interpretadas por las orquestas de los principales hoteles del país, ofreciéndole al radioyente una muestra del entretenimiento que podía encontrar el turista, ejemplos de la música autóctona entremezclada con las canciones estadounidenses como manera de representar la dualidad cultural puertorriqueña, así como para establecer una conexión entre el público estadounidense con la cultura local.

4 Hilda Blanch-Miranda, "*Discover Puerto Rico, U.S.A.": publicidad, propaganda y marca país, 1929-1941* (San Juan: Fundación Luis Muñoz Marín, 2022), 155.

5 Carta de William D'Egilbert al Hon. James R. Beverley, 29 de noviembre de 1932. AGPR, OG, Tarea 96-20, Caja 2030.

PUERTO RICO
SPECIAL PROGRAM
FROM
THE ISLE OF ENCHANTMENT
PUERTO RICO SERVICE, INC.
Agent for
TOURIST COMMITTEE OF PUERTO RICO
in conjunction with
STATION W.K.A.Q., 1240 K. C.
AND D-XERS

Sunday, January 8, 1933

2 a. m. to 3 p. m.	PUERTO RICO TIME
1 a. m. to 2 a. m.	ATLANTIC COAST TIME
12 p. m. to 1 p. m.	CENTRAL TIME
11 p. m. to 12 p. m.	MOUNTAIN TIME
10 p. m. to 11 p. m.	PACIFIC COAST TIME

HOUR	
2.00	Orchestral Selections by famous Hotel Condado Orchestra and celebrated Escambrón Beach Club Orchestra.
2.03	Introductory.
2.05	A Puerto Rico Welcome-Acting Governor, Hon. José Padín.
2.10	Orchestral Selection-Condado Orchestra "Lucky Masters". Mario Dumont (Conducting)
2.15	Soprano Solo - Srta. Rosa María Berríos, Puerto Rico's "Radio Girl".
2.20	Cantillations - Original Interpretations - Ida Jewell D'Egilbert.
2.25	A Message from Puerto Rico, - Mr. Frederick Krug. President, Puerto Rico Service Inc. and member of the Tourist Committee of Pto. Rico.
2.30	Mezzo Soprano Solo: Miss Aida del Valle.
2.35	Orchestral Selection - Hotel Condado Orchestra.
2.40	Baritono Solo - Sr. Rafael Agudo.
2.45	Puerto Rico - How to Get Here - Mr. William D' Egilbert, Executive Officer, Pto. Rico Service Inc.
2.50	Duet - Srta. Rosa M. Berríos. - Sr. Rafael Agudo.
2.55	Orchestral Selection - Condado Orchestra.
2.59	Adiós.

Kindly write W.K.A.Q. or Puerto Rico Service Inc., San Juan Puerto Rico of the reception and for further information.

Figura 2: Detalle del Programa "From the Isle of Enchantment." Transmitido por WKAQ el 8 de enero de 1933.

Pero, el gobierno no solo se centró en promocionar a Puerto Rico como destino y dar los primeros pasos para crear una imagen y una marca nacional, sino que también comenzó a trazar los planes para el desarrollo de la industria turística y la infraestructura necesaria para incorporar al turismo a la economía puertorriqueña. Este impulso al desarrollo económico coincidió con el comienzo de las políticas económicas y sociales del Nuevo Trato implantadas por el presidente de Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, en respuesta a la Gran Depresión. Además, la implantación de la política exterior estadounidense del Buen Vecino en 1933 propició un ambiente favorable para el fortalecimiento de la imagen de Puerto Rico como puente con Latinoamérica.

Bajo los programas del Nuevo Trato, las agencias federales administraron fondos de recuperación y produjeron una gran cantidad de proyectos de infraestructura, educación, desarrollo social y cultural de los que Puerto Rico se benefició. La necesidad de robustecer la economía mediante la confianza del pueblo estadounidense en sus capacidades y de desarrollar un nuevo y profundo sentimiento nacional propició la creación de proyectos y programas

sociales con énfasis en las artes y en el desarrollo educativo y cultural del individuo, que a su vez se convirtieran en fuente de trabajo para miles de artistas. Entre las agencias que lideraron este esfuerzo del presidente Roosevelt estaba la Works Progress Administration que lideró proyectos para las artes, la música, el teatro y la literatura, siendo una de las piezas principales de la nueva fábrica cultural del gobierno estadounidense no tan solo en los Estados Unidos continentales, sino también en Puerto Rico y los demás territorios. Cerca de 40 mil artistas y escritores participaron de este nuevo proyecto que redefinía el ideal de vida de la sociedad estadounidense.

En el ámbito local, además de la extensión de los programas de las agencias federales, la agencia estatal Puerto Rico Emergency Administration (comúnmente conocida como "PRERA" por sus siglas en inglés) y su sucesora, la Puerto Rico Reconstruction Administration, integraron en el aspecto de la reconstrucción no tan solo la reconstrucción de la infraestructura, sino también la reconstrucción del aspecto cultural, logrando insertar entre sus proyectos medulares cientos de proyectos de índole cultural y educativa, siendo los programas de desarrollo de las artes y rescate de la historia puertorriqueña algunos de los más destacados.[6] Por ejemplo, bajo este apoyo se crearon las bandas escolares que contaron con la participación de más de 225 músicos profesionales y se establecieron compañías de teatro para presentar obras de autores hispanos y estadounidenses, por mencionar algunos de los proyectos. También, la PRERA desarrolló una serie de programas transmitidos a través de WKAQ todos los sábados de 8 a 9 de la noche desde junio de 1934 en los que se daba

6 Para una explicación sobre los proyectos del Nuevo Trato y el funcionamiento de las agencias de reconstrucción, entre otros, ver Manuel R. Rodríguez, *A New Deal for the Tropics: Puerto Rico during the Depression Era, 1932-1935* (Princeton: Markus Wiener Publishers, 2010); Puerto Rican Emergency Relief Administration, *Second Report of the Puerto Rican Emergency Relief Administration from September 1, 1934 to September 30, 1935 and Report of the Federal Emergency Relief Administration from October 1, 1935 to June 30, 1936, in liquidation to October 1937* (Washington, D.C.: G.P.O., 1939); e Hilda Blanch Miranda, "*Discover Puerto Rico, U.S.A."…,* 185-217.

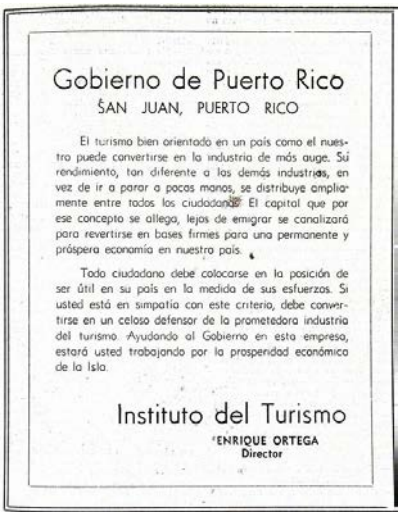
información y entretenimiento cultural y contó con artistas de renombre como el pianista Jesús María Sanromá, la orquesta de la PRERA dirigida por Luis R. Miranda y la participación de la cantante profesional Amalia Paoli. Sin duda, la agencia contribuyó a la promoción de la cultura puertorriqueña tanto en el ámbito local como en el exterior, elemento que contribuía indirectamente al desarrollo del turismo.

La llegada del gobernador Blanton Winship marcó un nuevo capítulo en el manejo del imaginario puertorriqueño. Además de la necesidad de buscar nuevas fuentes de desarrollo económico y los planes formales del gobernador Winship para desarrollar el turismo como uno de los pilares de este desarrollo económico, el gobierno insular sentía gran preocupación por el ambiente político en el país, por lo que se hacía necesario conseguir de la prensa continental una actitud más comprensiva y cordial hacia Puerto Rico. Para esto, luego de un estudio encomendado por el gobernador en torno a los retos y oportunidades del desarrollo turístico para Puerto Rico, en 1938, el gobierno insular recurrió a la contratación de dos agencias estadounidenses para la creación y el manejo de la imagen nacional de la Isla. Buchanan & Company se encargaría de la publicidad y Steve Hannagan & Asociados del 'publicity' y relaciones públicas.[7] Ambas agencias, que tenían vasta experiencia en el desarrollo de imaginarios y destinos turísticos, dieron apoyo al recién creado Instituto de Turismo.

Hannagan y Asociados se encargó de desarrollar estrategias dirigidas a posicionar a Puerto Rico como un destino turístico en la mente del consumidor y desarrolló relaciones con la prensa para lograr la colocación de artículos sobre Puerto Rico en los principales rotativos

7 Para poder manejar los diversos aspectos de la cuenta de la Isla, Steve Hannagan creó, además, un negociado de noticias, *Puerto Rico News Bureau* –que rendía cuentas al Instituto de Turismo y canalizaba las peticiones de información sobre la Isla, enviaba comunicados de prensa relacionados con la gestión del gobierno insular y distribuía información de Puerto Rico a Estados Unidos y Latinoamérica. Para una discusión detallada sobre el funcionamiento y las campañas desarrolladas por Steve Hannagan y Buchanan and Company para el gobierno de Puerto Rico, ver Hilda Blanch-Miranda, "*Discover Puerto Rico, U.S.A."...,* 237-369.

y revistas especializadas. Por su parte, Buchanan & Company elaboró una campaña para el público puertorriqueño a fin de que se entendiera el plan de inversión publicitaria en el sector turístico y lograr la colaboración del público general. Además de esta campaña, la agencia también se encargó de crear una campaña distinta dirigida a los públicos externos con el objetivo de presentar un clima favorable para el desarrollo turístico y la inversión, promocionar los recursos naturales y culturales del país, y promover la reafirmación de la relación política de Puerto Rico con los Estados Unidos en tiempos de las políticas del Buen Vecino y el Nuevo Trato, y justo en la antesala de la Segunda Guerra Mundial. Esta campaña, *Discover Puerto Rico, U.S.A.*, se desarrolló entre 1938 y 1941 y, aunque breve, comenzó a redefinir la imagen de Puerto Rico. Puerto Rico ya no era sinónimo de pobreza, hambruna e insalubridad, imagen que había permeado durante el periodo de la Gran Depresión.



Gobierno de Puerto Rico

SAN JUAN, PUERTO RICO

El turismo bien orientado en un país como el nuestro puede convertirse en la industria de más auge. Su rendimiento, tan diferente a los demás industrios, en vez de ir a parar a pocas manos, se distribuye ampliamente entre todos los ciudadanos. El capital que por ese concepto se allega, lejos de emigrar se canalizará para revertirse en bases firmes para una permanente y próspera economía en nuestro país.

Todo ciudadano debe colocarse en la posición de ser útil en su país en la medida de sus esfuerzos. Si usted está en simpatía con este criterio, debe convertirse en un celoso defensor de la prometedora industria del turismo. Ayudando al Gobierno en esta empresa, estará usted trabajando por la prosperidad económica de la Isla.

Instituto del Turismo

ENRIQUE ORTEGA
Director

Figura 3: Mensaje de Enrique Ortega, director del Instituto del Turismo, como parte de una campaña para educar a los puertorriqueños sobre los beneficios del turismo.

Discover Puerto Rico, U.S.A. destacó las características y condiciones únicas de Puerto Rico promocionándolo como un lugar culturalmente único, exótico, romántico y centro geopolítico medular en las relaciones diplomáticas entre Latinoamérica y Estados Unidos.

Por su parte, Steve Hannagan centró su estrategia inicial en el imaginario idílico y el placer para promocionar a Puerto Rico como destino turístico y luego incorporó elementos distintivos como la hispanofilia, la condición política única, los deportes, el entretenimiento y la música. Su posición como uno de los agentes de prensa más destacados de Estados Unidos permitió que la campaña de Puerto Rico contara con figuras de la moda y el cine como Rita Hayworth, Mary Sykes, Joan Fulton y Johnny Weissmuller, entre otros.

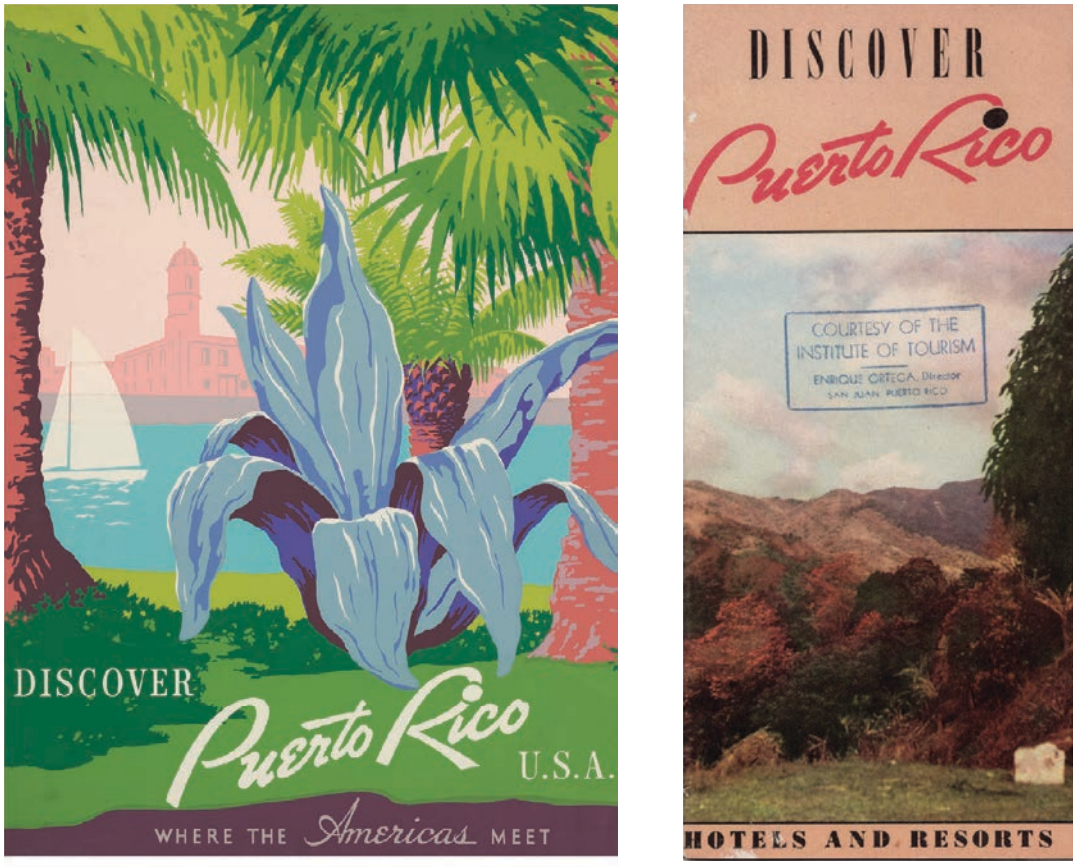


Figura 4: Izquierda: cartel realizado por el New York Art Project de la Works Project Administration (WPA). Derecha: opúsculo de *Discover Puerto Rico, U.S.A,* para promocionar los hoteles, c. 1938.

De otro lado, el Instituto de Turismo se encargó de desarrollar un discurso centrado en la las ventajas turísticas, posibilidades económicas de la Isla y la cultura y tradiciones puertorriqueñas. El Instituto de Turismo era ese hilo conductor entre las tres agencias y todas

las campañas. Aunque enfrentó duras críticas y el bombardeo del sector político y de algunos periodistas, el Instituto de Turismo logró casi duplicar en un año la cantidad de turistas que visitaron la Isla.[8]

La música tuvo un papel importante en el discurso publicitario de la época. La ilustración anterior muestra cómo se insertó los elementos de la música y la cultura en el discurso. Este apoyo también se demostró en el apoyo y promoción a gran escala del carnaval Ponce de León, que se denominaba el Mardi Gras puertorriqueño, uno de los eventos a los que le daba énfasis la campaña *Discover Puerto Rico, U.S.A.* ya que, al celebrarse el febrero, era el gancho perfecto para el turismo invernal.

Figura 5: Anuncio *Your 1939 Holiday*, utilizado en revistas especializadas.

8 Para el año fiscal 1938-1939 se reportaron 47,329 turistas en comparación con 29,076 durante el año fiscal 1937-1938. Ver Government of Puerto Rico, *Annual Report of the Institute of Tourism for the Fiscal Year Ending in June 30, 1939* (San Juan: Bureau of Supplies, Printing and Transportation, 1940).

El discurso publicitario y de relaciones públicas estaba dirigido a promover el carácter festivo de los puertorriqueños enmarcados en el exotismo de la biculturalidad y la hispanofilia, la hospitalidad y el disfrute sano y apacible. Pero, además de los anuncios y publicaciones relacionadas con el carnaval, los anuncios de *Discover Puerto Rico, U.S.A.* siempre incorporaron la música como uno de los elementos distintivos de la cultura puertorriqueña.

Figura 6: Izquierda: *Carnival in Puerto Rico* se usó para promocionar el Carnaval Ponce de León en periódicos y revistas especializadas, 1938. Derecha: revista promocional del Carnaval Ponce de León, 1939.

Ante la inminente Segunda Guerra Mundial, el gobierno de Puerto Rico tuvo que adaptar las estrategias a las tendencias del mercado turístico y redirigir el discurso hacia el nuevo rol geopolítico de la Isla como baluarte militar del Caribe. Así nació una fase de la campaña[9]

9 Discover Puerto Rico, U.S.A. tuvo tres fases: la primera *Discover Puerto Rico, U.S.A.*, para dar a conocer y promocionar las características generales de la Isla como destino turístico; la segunda *Discover Puerto*

llamada *Discover the Peace of Puerto Rico, U.S.A.*, que se centró en proyectar a Puerto Rico como centro estratégico militar. Bajo este nuevo enfoque se colocaron historias y fotografías en revistas de todo el mundo[10] haciendo hincapié en la Isla como baluarte militar, enfoque que coincidía con las estrategias del gobierno federal. El discurso destacaba a la Isla como un remanso de paz en el Caribe, donde los turistas estadounidenses podían vacacionar porque era un territorio estadounidense relativamente cerca, fuertemente custodiado y donde los turistas no necesitaban pasaporte.

El reperpero político, tanto local como mundial, surtió efecto en las campañas para fomentar el turismo. En 1941 se cancelaron los contratos de las agencias publicitarias y se disolvió el Instituto de Turismo, relegándole sus funciones a una Oficina de Publicidad y Promoción del Turismo, adscrita al Departamento de Agricultura y Comercio. En junio de 1942, el entonces gobernador, Rexford G. Tugwell, creó una Oficina de Información adscrita a la Oficina del Gobernador con el fin de encargarse del manejo de la opinión pública mediante el control y la diseminación de información.[11]

La Oficina de Información producía y diseminaba fotografías, comunicados de prensa y material informativo sobre Puerto Rico, así como grabaciones y programas de radio. Y, aunque existía una oficina de turismo, el control real de cómo se proyectaba Puerto Rico en el exterior recaía en la Oficina de Información. Atrás habían quedado los días de la publicidad pagada. Aunque no se mantuvo un plan de publicidad pagada durante este periodo, lo cierto

---

Rico, U.S.A., Where the Americas Meet, para destacar la importancia bicultural de la Isla, y la tercera, *Discover the Peace of Puerto Rico U.S.A.,* para promocionar la importancia geopolítica.

10 Steve Hannagan & Associates, "Publicity Report from Puerto Rican News Bureau". En Government of Puerto Rico, *Annual Report of the Institute of Tourism for the Fiscal Year Ending in June 30, 1939* (San Juan: Bureau of Supplies, Printing and Transportation, 1940: 47).

11 Government of Puerto Rico. *Forty-Fifth Annual Report of the Governor of Puerto Rico Honorable Rexford G. Tugwell, 1945* (San Juan: Service Office of the Government of Puerto Rico, 1947: 8); Government of Puerto Rico. *Forty-Sixth Annual Report of the Governor of Puerto Rico, Honorable Rexford G. Tugwell for the Year of 1946*. (San Juan: Service Office of the Government of Puerto Rico, 1947: 47-49).

es que el discurso y las estrategias promovidas por la Oficina de Información comenzaron a influir en el imaginario de la modernidad y la importancia de la Isla en el ámbito militar. Una de estas estrategias fue la grabación *This is Puerto Rico*.

Figura 7: Ilustración de portada en la serie de discos en vinilo, *This is Puerto Rico,* 1945.

Este fue uno de los primeros documentales para radio que se produjo sobre Puerto Rico y sirvió como vehículo para explicarle al público norteamericano qué era Puerto Rico y quiénes eran los puertorriqueños. Debemos tener en cuenta que, entre otras cosas, durante este tiempo se estaba dando la migración masiva de Puerto Rico hasta los estados y el ambiente político del país generaba partes de prensa poco favorables para el desarrollo económico del país.

This is Puerto Rico es lo que se conoce como una "orthacustic transcription recording", un formato de transcripción eléctrica (o *electrical transcription*, ET) desarrollado por la RCA-NBC en 1940 que brindaba el sonido más claro y real para radiodifusión conocido hasta el momento, además de que facilitaba la reproducción. Durante la Segunda Guerra Mundial el

gobierno utilizó las transcripciones eléctricas para almacenamiento de material informativo sonoro y distribución a las estaciones de radio, estaciones universitarias y al mismo ejército.

Esta transcripción eléctrica consiste de seis discos de vinilo de 16 pulgadas, grabados a 33½ revoluciones por minuto. Cada lado de los vinilos contiene un programa de 15 minutos de duración.

Según la descripción que acompaña al documental, todos los datos, los sonidos y la música son auténticos. Los datos de investigación fueron grabados "in situ". Los sonidos y la música fueron grabados en transcripción en las calles, las plazas y las escuelas. Las voces, desde la del limpiabotas en Ponce y el pregonero en San Juan hasta la del comisionado residente Jesús T. Piñero, del presidente del Senado, Luis Muñoz Marín y del gobernador Rexford Tugwell, fueron grabadas unas en las calles y otras en el estudio. Y todo lo que se describe, supuestamente lo vio y experimentó el guionista, Louis J. Hazam[12], en su viaje a Puerto Rico del 3 de octubre al 15 de noviembre de 1944.

El director general del proyecto fue el jefe de la sección de Radio de la Oficina de Información del Departamento de lo Interior, Shannon Allen[13]. La supervisión del proyecto estuvo a cargo de Max Egloff[14], director de la Oficina de Información de Puerto Rico y amigo

12 Louis Hazam era entonces empleado del Departamento de lo Interior de Estados Unidos. Tenía un bachillerato en periodismo de la Universidad de Columbia, y antes de trabajar para el gobierno federal había sido redactor de textos para la agencia de publicidad J. Walter Thompson. Posteriormente, fue productor para la cadena de televisión NBC. Su documental "March of Medicine" (1956) ganó el Albert Lasker Medical Journalism Award, su documental "Vicent Van Gogh: A Self-Portrait" ganó los premios Peabody y Emmy en 1962 y su documental "Venice be Damned" ganó un Emmy en 1972. "Louis Hazam, NBC Producer Until 1972, Dies", *The Washington Post* (9 de septiembre de 1983). https://www.washingtonpost.com/archive/local/1983/09/09/louis-hazam-nbc-producer-until-1972-dies/8e022d57-cf82-4e82-b77d-5a8e3a99cead/

13 Allen había sido productor de NBC y director del primer estudio de radio construido en una agencia federal en 1938, puesto en el que además de dirigir la sección de radio, capacitó a los oficiales de información del gobierno federal sobre cómo crear amenos guiones informativos. "Radio Professional Touch", *Time* (22 de agosto de 1938). https://time.com/archive/6779288/radio-professional-touch/

14 Natural de Iowa, fue teniente del ejército durante la Primera Guerra Mundial. Trabajó en agencias de publicidad en Nueva York y fungió en varios cargos en uniones laborales. Laboró en la División de Relaciones Laborales de la Farm Security Administration junto a Tugwell y luego en la Public Housing Administration. Llegó a Puerto Rico como ayudante del gobernador Tugwell y fue el primer coordinador de

y mano derecha del gobernador Tugwell. Además, el Dr. Tomás Blanco colaboró como asesor del proyecto. El documental contó con grabaciones en estudio y música y efectos especiales creados especialmente para esta producción. La música incidental original (o *music score*) fue creada por Martin Deane Wickett, un músico y director de programación de CBS en Washington D.C. La música original estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Marina bajo la dirección del afamado teniente Charles Brendler.

En términos de contenido, el documental está estructurado en seis temas centrales, constituyendo cada uno un programa. El primer programa de *This is Puerto Rico,* titulado "La Isla", comienza con un recorrido por el área y la historia del Caribe. El narrador principal junto con los personajes históricos parte en un simpático recorrido en avión desde la Florida. Los personajes interactúan y se hace un breve recuento histórico donde se recuerda la llegada de Colón a San Salvador y la conquista de Cuba por Velázquez. Se destaca la importancia de Haití y la República Dominicana, y se menciona la guerra de independencia haitiana liderada por Henri Christophe y la significación histórica de Santo Domingo. El viaje continúa hacia Puerto Rico, descrito como la joya del Caribe, con su estratégica ubicación y base naval que protege al Canal de Panamá.

El primer tema que se trata es la geografía y la belleza natural de la Isla. Se describe la dimensión territorial y se comienza directamente a hablar del puertorriqueño y su cultura. Y ¿qué es lo primero que se menciona además de que somos ciudadanos estadounidenses que hablamos español? Pues, ¡la música!

En este programa se explica lo que es la décima, quiénes son los trovadores y los temas que se cantan. Se habla, además de uno de nuestros afamados trovadores de la época: Chuíto,

información del gobierno insular en 1941. Además, fue oficial de información para la Comisión del Caribe en Trinidad (1951-1953) y oficial de relaciones públicas para el gobierno federal. "Max Egloff, 58, Dies in Washington" *Globe-Gazette* (Mason City, Iowa) (28 de noviembre de 1956), 8.

el de Cayey, quien interpreta una versión temprana de *Puerto Rico es una mina.* Este primer tema culmina con la descripción de la rica vegetación, los accidentes geográficos y el verdor de los campos. Entonces se pasa a describir algunas ciudades históricas como San Juan, Ponce, Caguas, Mayagüez y Utuado. El programa también habla de la Universidad de Puerto Rico y cómo no tiene nada que envidiar a una universidad en los estados. Habla de Fajardo, de Arecibo y de Aguada, donde se destaca la pugna del fondeadero de Colón. Este primer programa cierra el recorrido con Guánica, centro azucarero, donde presenta una versión temprana de la plena *Tintorera del mar.*

El segundo programa se titula "Los contrastes". Esta es una visión muy realista de los contrastes entre los habitantes y sus modos de vida: los que viven en el lujo y los que viven en la pobreza; sin puntos medios. Se habla del "jíbaro", se describe su humilde vivienda y se presenta de manera cruda y realista su modo de vida precario. Me parece interesante que destaca que el jíbaro atesora la foto religiosa que tiene colgada en la pared junto a la foto del periódico del hombre por quien votó. Se habla del arroz con habichuelas cocido en leña y de la hospitalidad y los buenos modales del puertorriqueño. Se describe también el modo de vida en las ciudades. Tomás Blanco habla de los medios de transportación en los campos, con las yuntas de bueyes, los agricultores en caballos yendo al mercado, y lo contrasta con las carreteras y autopistas de San Juan.

Este programa habla de las plazas, la casa alcaldía y la iglesia. Se describe el bullicio en la plaza al final del día, los niños jugando, los viejos discutiendo sobre negocios o política y las jóvenes "ojinegras y de cinturas pequeñas dando vueltas en la plaza ante la mirada vigilante de sus madres y de los jóvenes caballeros caminando en dirección opuesta, sonriendo y piropeando."

Este segundo programa también habla del clima, de Ponce de León, de la grandiosidad de El Morro y de las garitas, del Puerto Rico español en contraste con el San Juan ultramoderno. De las calles adoquinadas y del moderno *trolley*. Dice que San Juan es el mendigo que pide limosna y los niños riendo en su regreso de la escuela; los nombres de las calles en inglés y en español; qué es "El fanguito" y los grandes hoteles como el Escambrón Beach Club. Y dice que, finalmente, que Puerto Rico es una base de guerra vital para la protección del mundo occidental. Y para mí, uno de los momentos más cruciales de este segundo programa es que el locutor dice que para este programa buscaron algo que reflejara la cultura vieja y la nueva, que mostrara la fortaleza armada del Puerto Rico de hoy y que al mismo tiempo revelara su futuro. Menciona que ese elemento lo encontraron en un salón de clases en San Juan y que "el idioma de la canción era el español de su herencia, pero que la canción era una canción de Estados Unidos" y que los que la cantaban era la generación que determinaría el futuro de Puerto Rico. Aquí suena la versión en español de "Oh, Columbia, the Gem of the Ocean", una canción patriótica compuesta cerca de 1843 y que se utilizó como el himno no oficial de Estado Unidos y alcanzó popularidad durante la presidencia de Abraham Lincoln. La versión en español, titulada *Oh, Columbia, la joya del mundo* se cantó en las escuelas puertorriqueñas hasta la década de 1950.

En el tercer programa, titulado "La gente", se habla de la herencia española y la identidad estadounidense. Sobre esto, destaca que Puerto Rico tiene raíces muy arraigadas en la cultura española por su relación por más de cuatro siglos. Menciona que la Isla tiene sobre 12 generaciones siendo española y media generación estadounidense, y que entender eso es la base para entender al puertorriqueño. Un dato que me parece interesante de este tercer programa es que se habla de los diferentes orígenes de los puertorriqueños, desde los indios, los esclavos africanos, los españoles, los portugueses, los franceses y hasta los venezolanos

que vinieron ante la guerra de independencia, lo que contrasta con la visión que implantó el Instituto de Cultura una década más tarde, de que somos una mezcla de africano, taíno y español. En términos musicales, solo se presenta en el fondo, la canción *America, the Beautiful* cuando se hace referencia de la influencia del inglés.

El cuarto programa es uno de los más hermosos por la cantidad de intervenciones musicales que tiene, que, sin duda, plasman la cultura puertorriqueña. Bajo el título "Las costumbres", este programa presenta un panorama social y cultural de Puerto Rico. Comienza con el amor del puertorriqueño a la música y se habla sobre la décima y cómo el trovador la crea en el momento sobre cualquier tema. El narrador presenta una décima sobre el mosquito de la malaria y menciona que el trovador –no identificado aún– se inspiró en una película de Walt Disney sobre este tema.[15] Se aborda también la afición del puertorriqueño por el jazz, que se toca en los clubes del momento como el Escambrón Beach Club, el hotel Condado, el Jax, el Zombie Club, y que "las señoritas, de ojos oscuros, de cinturas pequeñas se mecen al ritmo de la rumba, el bolero, la conga, el tango y foxtrot apuertorriqueñado y los valses". Como muestra, nos presenta la canción *Ampárame*, del cubano Chano Pozo, en la voz de Víctor Luis Miranda, cantante principal de la orquesta de Rafael Muñoz, orquesta oficial del Escambrón Beach Club.

Sin embargo, uno de los momentos más significativos es el recogido de los pregoneros en las calles donde se inmortaliza la voz de un joven llamado Carlos Rivera vendiendo mallorcas en la avenida Magdalena de Santurce. También se habla del cine y de las canciones que se cantan, como la plena *Qué bonita es la mujer de Borinquen.* Esto da paso a hablar de Loíza

15 Inspirada en el cortometraje "The Winged Scourge" ("Alas trágicas") de Walt Disney, producido en 1943.

y la bomba, donde se presenta una bomba grabada en vivo. Y se habla del jíbaro, con su cuatro, la maraca y el güiro

Al hablar de las costumbres y tradiciones no puede faltar hablar de la solemnidad de la Semana Santa contrastada con la alegría de la Navidad. Se habla de la fiesta de los Reyes Magos, de la tradición de recoger grama y flores para los camellos. Y, por supuesto, se habla de los aguinaldos, de los que escuchamos *Vengo saludando* y *Pastores a Belén*.

Los dos programas siguientes son de temas más serios. El quinto programa, "La tierra", habla de la economía, de la importancia de la agricultura, de la caña y las centrales azucareras y de la faena del jíbaro. Se habla del tabaco y del café, del desempleo y del ingreso de la familia. Se presenta un cuadro realista sobre la pobreza, la dieta y las condiciones salubristas. Se habla de los niveles de mortandad y la amenaza de la tuberculosis, lo que da paso a presentar una canción funeraria negroide, *Mandilé,* grabada durante la procesión funeral de un niño en Yabucoa. El tema de la muerte es pie forzado para hablar de las esperanzas en el futuro, y se finaliza el programa con los logros de la Compañía de Fomento.

El sexto programa, titulado "Pasado, presente y futuro", echa un vistazo a la historia de Puerto Rico desde su descubrimiento, las invasiones danesas e inglesas, el sistema político, la autonomía de finales del siglo XIX, la Guerra Hispanoamericana y el cambio de estatus. El entonces comisionado residente de Puerto Rico en Washington, Jesús T. Piñero, habla sobre la estructura gubernamental, las elecciones y el rol del comisionado residente.

La grabación de este documental coincidió con las elecciones de noviembre de 1944, por lo que perpetuó la algarabía del día, el bullicio en el salón de votación y en las afueras de los colegios electorales. En cuanto al futuro, el vicealmirante de la Marina, Robert C. Giffen, sustenta que Puerto Rico permanecerá siendo un centro estratégico en el Caribe. Por otra parte, se habla del futuro de Puerto Rico en las relaciones interamericanas y de la importancia

de la Universidad de Puerto Rico como puente entre Estados Unidos y Latinoamérica. Luis Muñoz Marín, entonces presidente del Senado, aborda lo mucho que se habla de los problemas de Puerto Rico, pero lo muy poco que se habla del progreso que se ha tenido en la isla.

El último tema que trata el programa es el estatus. En 1944 se discutían varios proyectos sobre el estatus que desembocarían en la constitución de 1952. El gobernador Tugwell describe las distintas alternativas vigentes entonces, pero todas bajo una relación con Estados Unidos. El programa cierra con el coro de la Universidad de Puerto Rico cantando de fondo, casi imperceptible, *La Borinqueña.*

This is Puerto Rico contó con un módulo educativo que se distribuía en las escuelas junto con la grabación. Este módulo le sugiere a los educadores cómo pueden utilizar esta grabación en múltiples temas en sus clases y en los diversos niveles educativos. Esta publicación le detalla al maestro de escuela –que probablemente no había escuchado nada sobre Puerto Rico– las reflexiones y discusiones temáticas que podían hacer con sus estudiantes para conocer no solo de Puerto Rico, sino de la historia de Estados Unidos y Latinoamérica. Sin duda, esto atestigua la estrategia detrás de esta producción sonora: presentar una radiografía de Puerto Rico, con sus virtudes y desventajas, su multiculturalismo, sus penas y aspiraciones, un centro geopolítico en el Caribe, eslabón entre Estados Unidos y Latinoamérica. *This is Puerto Rico* es uno de los primeros vehículos utilizados por el gobierno de Puerto Rico donde la música juega un papel medular en las estrategias formales del gobierno para la creación de una marca Puerto Rico.

Referencias

Archivo General de Puerto Rico. Fondo: Oficina del Gobernador. Tarea 96-20.

Blanch-Miranda, Hilda. "*Discover Puerto Rico, U.S.A.": publicidad, propaganda y marca país.* San Juan: Fundación Luis Muñoz Marín, 2022.

Dinnie, Keith, ed. *Nation Branding: Concepts, Issues, Practice.* Nueva York: Routledge, 2008.

Government of Puerto Rico. *Annual Report of the Institute of Tourism for the Fiscal Year Ending in June 30, 1939.* San Juan: Bureau of Supplies, Printing and Transportation, 1940.

———. *Forty-Fifth Annual Report of the Governor of Puerto Rico, Honorable Rexford G. Tugwell, 1945.* San Juan: Service Office of the Government of Puerto Rico, 1947.

———. *Forty-Sixth Annual Report of the Governor of Puerto Rico, Honrable Rexford G. Tugwell for the Year of 1946.* San Juan: Service Office of the Government of Puerto Rico, 1947.

"Louis Hazam, NBC Producer Until 1972, Dies". *The Washington Post* (9 de septiembre de 1983). https://www.washingtonpost.com/archive/local/1983/09/09/louis-hazam-nbc-producer-until-1972-dies/8e022d57-cf82-4e82-b77d-5a8e3a99cead/.

"Max Egloff, 58, Dies in Washington." *Globe-Gazette* (Mason City, Iowa) (28 de noviembre de 1956), 8.

"Radio Professional Touch". *Time* (22 de agosto de 1938). https://time.com/archive/6779288/radio-professional-touch/.

MUSIKÉ
Revista de El Conservatorio de Música de Puerto Rico

Vol. 10 núm. 1 diciembre 2024

Reinventando a Sylvia Rexach: La producción de *Olas y arenas*

José Edgardo Cruz Figueroa

Resumen

El artículo narra el proceso creativo y logístico detrás del álbum *Olas y Arenas*, una reinvención contemporánea de las canciones de Sylvia Rexach. El proyecto fue impulsado por el productor José Edgardo Cruz Figueroa junto al pianista y arreglista cubano Pepe Rivero, con la destacada voz de Ángela Cervantes. La producción se gestó durante la pandemia y enfrentó múltiples desafíos: desde limitaciones presupuestarias y problemas técnicos en estudio, hasta dificultades con la promoción y logística del concierto inaugural en Madrid.

El disco, grabado en los estudios Camaleón en agosto de 2021, contó con once temas seleccionados cuidadosamente, nuevos arreglos de jazz latino y colaboraciones especiales como Miguel Zenón y Ariel Bríguez. El lanzamiento europeo marcó un hito en la difusión de la obra de Rexach fuera del Caribe, con el objetivo de preservar y revalorizar su legado. El proyecto también se presentó exitosamente en Argentina y Puerto Rico. Más que un homenaje, *Olas y Arenas* representa una fusión intergeneracional y transcultural que revitaliza el "filin" de Sylvia Rexach para nuevas audiencias.

Palabras clave: Sylvia Rexach, olas y arenas, compositora, jazz latino, jazz contemporáneo

Las *olas* de la costa oriental del océano Atlántico se dirigieron por primera vez hacia el oeste en el verano de 2019. Causaron un gran revuelo al llegar a las *arenas* de la costa atlántica española. Ese verano le propuse matrimonio a Pepe Rivero por segunda vez. No se lo pregunté

de rodillas, pero aun así dijo "Sí, quiero" cuando le pregunté si quería trabajar conmigo en una grabación de las canciones de Sylvia Rexach. Le envié la versión de YouTube del álbum de 1967 *Sylvia Rexach canta a Sylvia Rexach*, donde Sylvia canta una selección de sus composiciones acompañada por el guitarrista y compañero del alma Tuti Umpierre.

A Pepe le encantó la música y la letra. Quedó cautivado al instante por el trabajo de Sylvia y aceptó escribir nuevos arreglos de una selección de las canciones que escuchó. Mi deseo era que hiciera los arreglos para un trio de jazz latino.

A principios de junio, Pepe y yo nos reunimos para hablar detalladamente del proyecto y coincidimos en varias cosas. Queríamos grabar con todos los músicos en el acto como si fuera una actuación en un club. Para eso, Pepe sugirió el estudio del bajista Juan Pablo Martín Caminero, que tenía espacio para acomodar a cuatro o cinco músicos tocando juntos.

Yo había escuchado a Ángela Cervantes cantar en el Café Central de Madrid un año antes y cuando la propuse como vocalista del proyecto Pepe aceptó sin dudarlo. Sobre el origen de la propuesta tuvimos una pequeña contienda y al fin y al cabo yo sugerí que declararamos un empate. No dudo que la idea haya sido de ambos.

Yo también quería que Reinier "El Negrón" Elizardi tocara el bajo y Michael Olivera la batería. Había conocido brevemente al Negrón el año anterior en un ensayo de la Suite Yoruba de Pepe en la Universidad Alfonso X El Sabio y había visto a Michael tocar también en el Café Central. Una noche en el Café Berlín, cuando todavía no sabía exactamente qué quería hacer, me encontré con Michael y Marc Miralta, un compañero baterista, y le dije a Michael que quería darle seguimieno a *El pañuelo de Pepa* (mi primera producción con Pepe) con un proyecto en el que tocaran Pepe, el Negrón y él. Michael simplemente sonrió.

Inicialmente, mi intención era producir el disco en Nueva York. Pero la perspectiva de trabajar en la Gran Manzana me resultó intimidante. Entonces se me ocurrió que una

producción en España sería mejor para difundir la obra de Sylvia en Europa, donde, en contraste con América Latina y el Caribe, no era conocida. Sabía que quería a un pianista para que hiciera los arreglos y para eso Pepe fue mi elección natural. Yo estaba decidido a que el Negrón y el Micha formaran parte del grupo y aunque ellos no eran los miembros habituales del trío de jazz latino de Pepe, él aceptó mi preferencia sin la menor reserva.

El 20 de junio de 2020 le envié un correo electrónico a Pepe diciéndole lo siguiente:

> Joder! Tuve problemas para encontrar mi libreta roja. ¡Tuve que buscarla por toda la casa pero finalmente la encontré! De las canciones de Sylvia hay 13 que me encantan. Deben grabarse: "Olas y arenas", "Di corazón", "Alma adentro", "Mi versión", "Es tarde ya", "Nave sin rumbo" y "Y entonces". Podemos elegir para el resto entre estas: "Matiz de amor", "Tus pasos", "Por siempre", "Había una vez", "En mis sueños" y "Anochecer". Ahora no recuerdo si todas están en la grabación de YouTube que te envié. Una cosa que tenemos que decidir es ver si hay canciones inéditas que valga la pena grabar, lo cual, si lo hacemos, le daría un giro innovador al proyecto. Por el momento, esta lista es suficiente para empezar. Como tenemos 13 canciones, tal vez las grabaciones deberían ser cortas o podemos reducir la selección a 10 canciones. Ese debería ser el mínimo para que cada canción pueda sonar durante seis minutos cada una más o menos. Pero ya veremos. Seguimos bregando.

Pepe y yo continuamos nuestra conversación el 21 de junio de 2020 vía zoom. Esto ocurrió en el apogeo de la pandemia del virus Corona, que excluyó la posibilidad de una reunión cara a cara en Madrid. Como yo viajaba regularmente a Madrid durante el verano para enseñar, normalmente habríamos dilucidado los detalles del proyecto alrededor de una paella y cervezas en algún lugar de Malasaña, pero la pandemia lo hizo imposible. Sin embargo, nos reunimos virtualmente y durante una sesión de hora y media acordamos que Pepe haría un presupuesto para los arreglos, los ensayos (posiblemente dos) y la sesión de grabación. Pepe también aceptó acercarse a varios estudios para explicarles el proyecto y luego me puso en contacto con ellos para discutir los costos de grabación (audio y video), mezcla y

masterización. Al final decidí seguir la sugerencia original de Pepe de que usáramos a Camaleón. Esa fue una excelente decisión. En el uso de Camaleón la relación costo-beneficio fue muy favorable y a través de ellos me conecté con un fabricante de discos local. RockCD hizo un trabajo maravilloso al producir un digipak de seis caras con un libreto de 20 páginas a un precio razonable.

Más adelante, durante ese verano, cuando la pandemia todavía estaba haciendo estragos, tuvimos otra conversación. Estuvimos de acuerdo en que no podíamos seguir el modelo de *El pañuelo de Pepa*. Grabar en enero de 2021 estaba fuera de discusión. Pepe iba a estar ocupado trabajando en su versión de *Las cuatro estaciones* de Handel, para presentarla en octubre. Entonces acordamos que trabajaría en los arreglos después de octubre y tal vez hasta el nuevo año. Si todo salía bien, podríamos estar listos para grabar durante la primavera o el verano de 2021.

Pepe me prometió un demo de una de las canciones para usarlo para recaudar fondos. En ese momento la financiación era precaria. Yo andaba como un pordiosero, pidiendo dinero por todas partes. Recibí varias ofertas de apoyo pero de dinero muy pocas. No digo esto con otra intención que la de dejar constancia de los hechos: rápidamente me convertí en la fuente de financiación más importante del proyecto. Pude recaudar algo de fuentes individuales y corporativas, pero las cantidades no fueron suficientes para cubrir los costos.

Cuando el demo estuvo listo, Pepe y yo pensamos que la batería sonaba mal. Era un *loop* de nada menos que de Jack DeJonette, pero, como dijo Pepe, el cosquilleo de las escobillas sonaba como si alguien estuviera friendo un huevo. Sugerí eliminar la pista de la batería del demo. Pepe lo hizo, mejorando así el sonido. Ahora estaba apto para ser utilizado como herramienta de recaudación de fondos.

El 30 de enero de 2021 Ángela, Pepe y yo nos reunimos por zoom. Acordamos que Ángela iba a contactar a personas que conocía en Nueva York y Puerto Rico que quizás podrían aportar una contribución monetaria al proyecto. Luego de la reunión les envié un escrito que había estado circulando para recaudar fondos como también la biografía de Rexach que apareció en el disco del grupo Miramar en el 2016, sin darme cuenta que esa biografía tenía varios errores. Uno de los más importantes era decir que Sylvia había fallecido en septiembre en lugar de octubre de 1961.

Figura 1: Foto por Paula Mendy. De izquierda a derecha: Pepe Rivero, José Edgardo Cruz y Ángela Cervantes

Acordamos que Pepe consultaría con El Negrón y el Micha sobre posibles fechas de grabación, preferiblemente en junio, para que yo pudiera estar presente si la pandemia lo permitía. Ya les había enviado a Pepe y Ángela la letra correcta de las canciones, un audio de "Y entonces" grabado por el Duo Irizarry de Córdova y un enlace a un video de YouTube de Nydia Caro cantando "Mi versión" acompañada de Tuti Umpierre. Eso fue necesario porque esas canciones no estaban incluidas en el álbum *Sylvia Rexach canta a Sylvia Rexach* y quería que Pepe escuchara versiones solamente con acompañamiento de guitarra.

Las canciones que decidimos grabar fueron: "Olas y arenas", "Di corazón", "Alma adentro", "Mi versión", "Es tarde ya", "Nave sin rumbo", "Y entonces", "Matiz de amor", "Tus pasos", "Había una vez" y "En mis sueños". "Tus pasos" y "Había una vez" se quedaron en el tintero y en su lugar grabamos "Anochecer" y "Por siempre", para un total de once canciones. Sin mucha discusión, solo en virtud de un consenso tácito y mágico, todos estuvimos de acuerdo en que el disco se titularía *Olas y Arenas - Pepe Rivero Trio & Ángela Cervantes* pero el título final fue *Olas y Arenas Pepe Rivero - Ángela Cervantes*.

En enero de 2021, me comuniqué con Lydia Liebman Productions para ver si podía utilizar sus servicios de promoción y gestión en Estados Unidos. Hasta mediados de marzo no había recibido respuesta. En julio, sin respuesta a la vista, la idea de trabajar con ellos se deshizo en el aire. En febrero de 2021, gracias a la iniciativa de Ángela, el proyecto adquirió un *manager*, Fede Serrat, músico y promotor catalán. Ángela también sugirió invitar a Miguel Zenón a tocar en una de las canciones. A mí esa idea no me entusiasmó pero la acepté. Sugerí que tocara "Mi versión" y así fue. Ya habíamos acordado que Ariel Brínguez fuese artista invitado y él tocó en "Olas y arenas", "Por siempre" y en "Mi versión", en ésta última haciendo armonía con Zenón.

En junio de 2021 acordamos grabar los días 2 y 3 de agosto. La Unión Europea y España acababan de decidir abrir sus puertas a los extranjeros vacunados. Compré un boleto para llegar a Madrid el 19 de julio y me quedé hasta el 13 de agosto. Con mi llegada, el verano candente de Madrid se hizo más suave y mis amigos se reían al darme las gracias. Cuando me fui la temperatura regresó a su nivel infernal y entonces me acusaron de robarles el fresquito. Después de unos días encantadores en Galicia, quedé con Pepe y Ángela en la Costa Blanca, un sitio de arroces en Malasaña, para comer, beber y repasar nuestros planes. Se nos unió

Román Filiú, quien quedó atónito cuando yo me ofrecí a pagar. "Pero tú eres el invitado...", dijo, sin completar la frase. Yo dije "Oh, sí", me encogí de hombros y procedí a pagar.

Lo que siguió fueron dos días muy intensos, llenos de arte, magia, y camaradería. El segundo día de grabación, Ángela y Ariel trajeron a sus hijos al estudio. Los niños nunca interrumpieron la sesión y los adultos tuvimos cuidado de no pisar los Legos que yacían esparcidos por el suelo.

Antes de grabar el disco, tuvimos un ensayo en Camaleón el domingo 1 de agosto. El ensayo estaba previsto para comenzar a las 5:00 pm pero a las 5:25 todavía estábamos preparándonos. Mientras Micha armaba la batería, Pepe le daba instrucciones a Negrón sobre dónde empezar su solo de "Di corazón". Ángela estaba inmersa en sus notas. El piano, como siempre, estuvo listo a tiempo y esperando pacientemente a ser tocado. Cuando escuché el arreglo de "Di corazón", por primera vez durante ese ensayo, inmediatamente me quedó claro que había un vínculo con la *Carmen* de Bizet, una referencia a "La bien pagá" y, en la improvisación de Pepe, un indicio de "Stormy Weather". Ángela hizo un scat de madre pero no improvisó en la versión grabada. En cambio, hizo un solo vocal en "Alma adentro" que quedó de perilla en la primera y única toma.

Pensé que la construcción de "En mis sueños" ilustraba claramente la naturaleza caótica y fragmentada de ese proceso. Estuvo lleno de ofensivas y retiradas, repeticiones y cambios a medida que avanzaban. Cuando uno es testigo de un ensayo, se pregunta cómo, una vez que están listos para tocar, los músicos pueden recordar todas las explicaciones, instrucciones y modificaciones que se hicieron durante la práctica de una canción determinada. Comenté que para mí el ensayo era como ver la realización de un cuadro cubista en directo. Ellos permanecieron en silencio, sonriendo sin ganas, probablemente preguntándose de qué rayos estaba yo hablando. Otro momento interesante fue cuando Micha cometió un error

mientras tocaban "Mi versión". Con un grito detuvo la ejecución de la canción por un momento. Luego, el grupo recuperó rápidamente el ritmo, procediendo nuevamente con más paradas, seguidas de más arranques y de más paradas, hasta el final de la canción.

La noche anterior a la grabación tuve una pesadilla que me dejó trastornado. Soñé que la hija de Sylvia Rexach, Sharon Riley, me había demandado por usar Olas y Arenas como título del disco sin su permiso. Me puse histérico hasta que descubrí que no necesitaba permiso. Sin embargo, como resultado de la pesadilla, decidí intentar por última vez contactarla para informarle sobre el proyecto y asegurarme de que lo apoyaría. Mientras tanto, descubrí que Peer Music International solo necesitaba un reconocimiento como editor de las canciones de Sylvia.

Afortunadamente, pude contactar a Sharon. Llevaba un año intentándolo de varias formas sin éxito. Este último y exitoso intento fue a través del Museo Sylvia Rexach. Me comuniqué con ellos por Facebook Messenger y antes de lo que esperaba, pero justo en la mañana del primer día de grabación, en *photo finish* como dicen en los deportes, estaba hablando por teléfono con Sharon. Ella quedó encantada con el proyecto, agradecida por la iniciativa, y nos ofreció su apoyo incondicional.

La mañana del 2 de agosto de 2021, todos estábamos en el estudio a la hora señalada menos Ángela. Uno de sus hijos se había enfermado alrededor de la medianoche y estaba trasnochada. Llegó al estudio con hora y media de retraso, sin haber dormido, pero llena de energía.

Nos tomó una hora terminar "Y entonces" gracias a los veintemil ajustes y repeticiones que hizo el grupo después de la primera toma. "Anochecer" también requirió muchos retoques, con confusiones, repeticiones de secciones y muchas paradas y arranques. *Solo tenemos el estudio por dos días, a este ritmo no acabamos*, pensé, un poco preocupado por el lento transcurso

de la grabación; habíamos grabado dos canciones en medio día. Después del almuerzo el ritmo se aceleró y grabamos "Matiz de amor", "Alma adentro" y poco antes de las 7:00 pm, la hora prevista para el cierre, "En mis sueños". La primera toma de "En mis sueños" fue perfecta pero la consola empezó a funcionar como si estuviera poseída por un demonio y hubo que hacer una segunda toma.

Fue un día agotador. Tuvimos suerte de que "Es tarde ya" había sido grabada previamente en video y todos estábamos de acuerdo en que la parte de audio no necesitaba revisión. El contrato con Camaleón incluía grabar un video del "making of" del disco. Dos fotógrafos se presentaron en el estudio, instalaron su equipo, grabaron en video la sesión y tomaron cientos de fotografías. Yo no aparezco en los videos y no me tomaron ni una sola foto. Nadie les dijo que yo era el productor. Pensaron que era un invitado y me pasaban por el frente como si yo no existiera. En un momento dado, uno de ellos me dijo cortésmente que me fuera para una esquina mientras Ariel grababa. La única evidencia visual de mi presencia en la sesión es una foto grupal y otras tres de mí sentado junto a la consola que el ingeniero de grabación tomó después de darse cuenta de lo sucedido. Ángela y Pepe se disculparon conmigo aunque al final la culpa de que me trataran como lámpara de piso fue mía por no hablar. Al final, le pedí a uno de los fotógrafos una toma del grupo junto al piano que terminó en la página dos del libretto del CD y es reproducida aquí.

Figura 2: De izquierda a derecha, Ariel Brínguez, Reinier "El Negrón" Elizardi, José Edgardo Cruz Figueroa (con sombrero), Michael Olivera (sentado), Ángela Cervantes y Pepe Rivero. Foto por equipo de Noah Shaye.

El 3 de agosto llegamos más o menos a tiempo al estudio, pero nos retrasamos por el mismo problema técnico que nos había acosado el día anterior. Para nuestra sorpresa, el ingeniero de grabación no estaba presente, pero resolvió el problema por teléfono. Su asistente era competente pero inexperta. Todos estábamos rascándonos la cabeza tratando de entender por qué la habían dejado a cargo. En silencio, todos estábamos histéricos. Una vez resuelto el problema, la sesión transcurrió bien.

La grabación de "Di corazón," "Nave sin rumbo" y "Olas y arenas" nos llevó hasta las 3:30 pm. Dos invitados se presentaron en el estudio e intentaron no ser disruptivos pero por más que trataron de ser como la proverbial mosca en la pared, fueron una distracción. El almuerzo duró una eternidad y estábamos de regreso en el estudio a las 5:00 pm. Eso nos daba solo dos horas para retocar las pistas grabadas, grabar "Por siempre" y grabar tanto el audio como el video de "Mi version." Todos hicieron lo que se suponía que debían hacer perfectamente. Quedamos contentos con el resultado.

De repente, y ante el asombro de todos, la toma de "Nave sin rumbo" se volvió loca como si el diablo se hubiera apoderado de su alma. Por un momento pensé que estábamos en el set de El Exorcista, escuchando la voz del diablo cantando la canción al revés. Miré a mi alrededor, temeroso de que en cualquier momento alguien empezara a vomitar una sopa verde. La asistente del ingeniero de grabación no podía descrifar el misterio técnico. Los músicos hicieron sugerencias pero nada daba resultado. A las once menos diez de la noche, todos estábamos frustrados, impacientes y enojados. "Nave sin rumbo" sonaba exactamente así, sin fokin rumbo.

Por suerte, la dirección de Camaleón se dio cuenta de que no había sido correcto dejar a su interna a cargo y nos dio tiempo extra para trabajar con el ingeniero en jefe para que todo quedara bien. Y todo salió bien. El 11 de agosto escribí en mi libreta roja:

> El disco está hecho. Se necesitan algunos ajustes en algunas de las partes de Ángela y esto se hará mañana. Luego solo queda mezclar y masterizar. La cuestión del endoso se ha complicado porque Lucecita no ha respondido. Como Plan B pensé en Nydia Caro pero a uno de los miembros de la junta de directores de Jazz/Latino no le gusta la idea. Ahora estoy esperando en la Puerta de Alcalá los resultados de mi prueba de Covid. Tengo que esperar 20 minutos para ver el resultado y no hay un solo lugar por aquí donde pueda tomarme una taza de café sin pagar un precio desorbitante. Hay un sitio donde una taza cuesta 3,50€. En Manacor, en Palos de la Frontera, tomé café y una ensaimada (lo que en Puerto Rico llamamos mallorca) por 3,00€, así que olvídate. ¿El resultado de la prueba? Negativo, así que ahora puedo regresar al "*land of the free and home of the brave*."

Para el diseño del CD Adriana López nos envió tres propuestas ninguna de las cuales nos gustó. A petición de Ángela y Pepe, decidimos utilizar una foto de ellos para la portada. Adriana aceptó volver a la mesa de dibujo sin poner peros. Ella realmente no escatimó esfuerzos para darnos un producto de alta calidad.

Pepe y Ángela tuvieron una sesión de fotos el 3 de julio y utilizamos una foto de esa sesión para la portada. Cuando salió el CD, se veía hermoso y todos estábamos emocionados. Pero ese sentimiento no duró. Ángela notó que la foto de portada estaba reducida y al revés. Yo dije trágame tierra. ¿De quién fue ese error? Le pregunté a Adriana si había sido suyo y rápidamente me mostró una copia de mi correo electrónico indicándole que invirtiera la foto para que los nombres de Pepe y Ángela se alinearan con las imágenes. Les expliqué a Pepe y Ángela que la inversión había sido decisión mía y también que el recorte de la imagen era inevitable para que cupiera en la portada del CD.

El momento álgido de la posproducción fue cuando obtuvimos el respaldo del maestro Danny Rivera. Primero habíamos contactado a Marta Valdés, quien resultó indispuesta debido a su avanzada edad. Luego nos acercamos a Ana Belén. Tratamos de hacer contacto con Lucecita Benítez; pensábamos que un endoso por una de esas dos artistas famosas en Europa y Latinoamérica sería ideal. También queríamos que fuese una mujer quien nos diera su respaldo. Belén dijo que no y Lucecita nunca respondió. En un momento de locura sugerí que le pidiéramos el endoso a Arturo Sandoval lo que le cayó como bomba a todos. Después de una consulta con Sharon Riley, la idea de preguntarle a Chucho Avellanet también fue descartada y la sugerencia de Sharon de preguntarle a Lou Briel fue firmemente rechazada por uno de los miembros de mi junta de directores, quien luego sugirió a Danny Rivera. Entonces pensé: *¡Eureka!* La idea era genial. Claramente él no era una mujer pero, ¡nadie es perfecto!

Sugerir a Rivera en último lugar no pretendía de ninguna manera ser un índice de menosprecio. Simplemente preferiamos a una mujer como nuestra primera opción y después de que ninguna de nuestras solicitudes llegaran a ninguna parte, todas las demás alternativas fueron rápidamente descartadas a favor de Danny, ninguna más rápidamente que la

incompresible sugerencia de mi parte a favor de Arturo Sandoval. ¿En qué rayos estaba yo pensando?

La sugerencia de Danny Rivera fue brillante y tenemos que agradecerle eso a Noraliz Ruiz, miembro de la junta de directores de Jazz/Latino. A través de Soldanela Rivera, la hija de Danny, nos pusimos en contacto con él. Aceptó escuchar la grabación inmediatamente y quedó fascinado con la obra. Todo lo que queríamos de él era una breve reseña, pero él escribió un ensayo breve, lleno de admiración y elogios.

Para mí se había cerrado un momento en el tiempo ya que había sido seguidor de Rivera desde que él había entrado a una tienda en Barrio Obrero donde yo estaba jugando billar con un grupo de amigos, luciendo un fantástico afro, y dejándonos mudos y hechizados por el resplandor de su breve presencia. ¡Esto fue a finales de los años sesenta en el siglo pasado! Entonces él era una estrella en ascenso y hasta el día de hoy he escuchado su trabajo con deleite, admiración y respeto. Que él haya participado en este proyecto sobre la música de Sylvia es el cierre de ese círculo en el tiempo que comenzó en Barrio Obrero y un caso de muy buen karma.

Durante la postproducción, contactamos a Pablo Milanés (QEPD) para ver si estaría dispuesto a cantar en armonía con Ángela en una canción de su elección. Eso paró antes de empezar. Cuando se solicitaron endosos a través de videos en Facebook e Instagram, la respuesta fue fenomenal. El primero en enviarnos un videoclip fue el propio Danny Rivera. Su amabilidad y espíritu solidario no tienen par. También recibimos conmovedores clips de Javier Colina, Paquito D'Rivera, Gastón Joya, Cecilia Krull, Iván "Melón" Lewis, Antonio Lizana, Lucrecia, Jairo Zavala y Zenet con Manuel Machado y José Taboada (QEPD). Algunos de ellos también nos enviaron clips de audio que fueron utilizados en entrevistas radiales con

Pepe y Ángela. Todos estaban felices de invitar a sus amigos y fans al concierto inaugural de Olas y Arenas en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

Se preparó un *press kit* y se contrató como publicista a Víctor Pereira, de Promosapiens producciones, para conseguir entrevistas con Pepe y Ángela y cobertura mediática del concierto. Entre el 3 y el 22 de noviembre, apareció una combinación de once artículos y entrevistas impresas, en línea y al aire. Mientras tanto, RockCD entregó los discos al estudio de Pepe en un tiempo récord y CDbaby completó su revisión de los audios mucho antes de las fechas que yo había designado para la subida a todas las plataformas digitales del sencillo "Es tarde ya" y de la grabación completa.

El 23 de noviembre de 2021, en Bellas Artes, la obra de Sylvia Rexach ingresó al mercado europeo con un nuevo sonido y una voz fresca, llena de dignidad y estilo. Sylvia había sido reinventada en Europa y descubierta en un escenario europeo legendario. El siguiente paso era redescubrirla en Puerto Rico.

El 30 de noviembre, Dick Angstadt y José Brías escribieron en *Madridiario*:

> Nos quedamos con la inmensidad de la voz de Ángela, el solo de Ariel, la complicidad de Pablo y Micha... El aplauso por esta música tan bella y universal fue atronador. Lamentablemente estamos llegando al final y el cierre llega con el bolero en jazz Latino "Mi versión" (tantos que dicen tener un pasado, y tantos que creen que el amor han logrado, pero al definir el amor, es difícil la ecuación, todos tenemos que dar nuestra propia versión). El cuarteto Rivero-Caminero-Olivera-Bríguez está a pleno rendimiento en esta embestida final para deleite de los presentes, que estallan en aplausos, y Ángela agradece efusivamente la presencia del público, el trabajo de los profesionales que han realizado la presentación de Olas y Arenas posible, y el esfuerzo de los técnicos y demás personal del teatro. Y con la ola final, continúan los aplausos mientras salimos a la arena madrileña. Excelente homenaje a una artista universal: ¡¡¡Sylvia Rexach!!!

El concierto no estuvo exento de contratiempos, sin que el público lo supiera: Ángela mostró síntomas de un resfriado el día anterior, Negrón no pudo tocar pues ese mismo día tuvo que llevar a su mujer al hospital para darle la bienvenida a su hija recién nacida y el piano alquilado resultó más grande que las puertas del teatro. La dirección de Bellas Artes fue incompetente y poco cooperativa.

Ángela no pudo vestirse y maquillarse a tiempo. Cerró los ojos mientras la maquillaban y cuando los abrió parecía "una muñeca de porcelana." Había empezado tarde y ahora iba a llegar tarde. Hubo que deshacerle el maquillaje y luego rehacerlo. Mientras tanto, la dirección no accedió a la solicitud de Fede Serrat de un micrófono inalámbrico para comunicarse con los músicos en el escenario y los músicos no pudieron mantenerlo al tanto de las complicaciones de última hora. Fede pidió más tiempo para que todo quedara bien hecho, cosa de la cual la dirección del teatro hizo caso omiso.

A la hora señalada, los músicos escucharon el mensaje grabado que había enviado Sharon Riley. Pepe se sorprendió, Ángela no estaba preparada. Pepe y los músicos se vieron obligados a subir al escenario e iniciar el acto. Esperando por Ángela, que estaba hecha rehén del maquillaje en el camerino, improvisaron durante veinte minutos hasta que finalmente Ángela se dispuso a entrar. No tuvo tiempo de ponerse los zapatos y su entrada, sosteniendo sus relucientes tacones altos en el aire y colocándolos en el suelo frente a ella, envió al público un poderoso mensaje: aquí estoy, descalza, lista para desnudar mi alma a través de las sentidas canciones de Sylvia Rexach.

El asunto del piano se resolvió con uno más pequeño. Juan Pablo Martín Caminero sustituyó a Negrón, interpretando por primera vez el repertorio como si lo hubiera hecho desde siempre. Ángela cantó impecablemente. El Micha fue su habitual percusionista-suave-

como-la-seda. Cuando Ariel no tocaba iluminaba el escenario con su sonrisa brillante. Pepe fue la Estrella del Norte del concierto.

Olas y Arenas es ahora un documento histórico, un tesoro de melodías seductoras, ritmos excitantes y filin profundo. El disco le abrió la puerta europea al trabajo de Sylvia Rexach. La grabación no hubiera sido posible sin los magistrales arreglos y dirección musical de Pepe Rivero, ni sin las aportaciones de Miguel Zenón, Shayan Fathi y Gabriela Cruz, en Camaleón Studios, de Adriana López, de Noah Shaye y su equipo de fotógrafos, y por supuesto no habría sido posible sin el Negrón, el Micha y Ariel.

Mientras escribo estas líneas (febrero de 2024), Fede Serrat continúa gestionando contrataciones de *Olas y Arenas* por toda Iberia. En el 2023, el proyecto se presentó en Argentina. Mi esperanza de traer nuestra versión de Sylvia a Puerto Rico se hizo realidad en el Conservatorio de Música de Puerto Rico el 4 de febrero de 2023, gracias a la iniciativa y esfuerzo monumental del Profesor Jaime Bofill-Calero y sus colegas del Conservatorio.16

En *Olas y arenas*, el bello y potente trabajo de Pepe Rivero y la fabulosa voz de Ángela Cervantes han producido una nueva versión de la obra de Sylvia Rexach que ayudará a preservar sus canciones, dándole mayor relevancia a su trabajo. Estoy agradecido de haber ayudado a que esto sucediera.

16 El video del concierto se puede ver aquí: https://jazzlatino.org/olas-y-arenas-in-pr

Figura 3: En los estudios Camaleón, de izquierda a derecha, Shayan Fathi, ingeniero de grabación, Gabriela Cruz, asistente de ingeniero de grabación, Ángela Cervantes, José E. Cruz (con su libreta roja), Pepe Rivero, Michael Olivera, Reinier "El Negrón" Elizardi. 2 agosto 2021. Foto por Shayan Fathi.

MUSIKÉ
Revista de El Conservatorio de Música de Puerto Rico

Vol. 10 núm. 1 diciembre 2024

Artificial Intelligence and Music Production: The Future That Has Arrived[1]

Luis Pérez Valero

Abstract

This paper explores the impact and integration of artificial intelligence in music production (AIMP). It discusses how these technologies affect the creative, economic, and professional processes within the music industry. It also highlights the resurgence of retro elements and their digital implementation as strategies to meet the demands of a specific audience. The discussion takes a theoretical and analytical approach, based on the observation of current trends in music production and the analysis of AIMP applications in the creative field. Throughout the paper, specific tools are illustrated, such as DeepMind, Landr and Synth Assist, which are used in different stages of audio production, such as composition, mastering and their industrial and aesthetic implications. The conclusions indicate that although AIMP offers extensive possibilities for audio creation and production, its current role is auxiliary; that is, human interaction is required to achieve the final product. On an industrial level, it is observed that major record labels are investing in specialized AIMP laboratories, steering towards automation that could reshape roles in the music industry. However, it is noted that IAPM does not generate, for the time being, autonomous musical proposals. The role of the producer will be transformed into one of specialized consulting rather than direct creation.

1 This essay is based on the author's participation in the IX Musical Research Symposium. *Dreaming of Puerto Rico: Music, Tourism, and Sustainability*, held from October 16 to 18, 2024, at the Conservatory of Music of Puerto Rico.

Keywords: Artificial Intelligence, Music Production, Vintage Sound, Record Industry, Automation.

Introduction[2]

In recent years there has been a resurgence of the vintage or retro sound, as seen in record productions that emulate, through processed reverb, the audio of recordings from the 1980s. This phenomenon is particularly prominent in the discography of the K-pop and J-pop worlds. In some cases, words such as "nostalgia" are used to describe this characteristic, as well as "contemporary narrative" or "alternative", a term that is often used indiscriminately. Even some of the album covers from these artists evoke the design and colors of 1980s records.[3]

In this context, based on research conducted by Loreto Amoretti & Pérez Valero, it is proposed that the music industry is committed to the development of Artificial Intelligence in Music Production (AIMP) and the recreation of technology as an emotional trigger for the listener.[4] For acoustic, technical, and historical reasons, digitally emulating the sound of the 1980s is simple. From the onset of recording technology, the aim was to capture audio that closely resembled the real source; thus, the expectation was that the phonogram fixed on the sound medium would be natural. The recorded phonogram on the sound medium is perceived as 'natural' in the sense that it conveys a sonic realism, simulating the presence of the musician within the listener's space. This effect—often described in terms of fidelity or acoustic verisimilitude—suggests that the recorded sound approximates the spatial and timbral

2 This work is part of the project "Musicology and Music Production" (VPIA-2025-08-PI). Research Group: "S/Z Music Production and Research in Arts (VPIA – 2021 – GI - 10). Universidad de las Artes, Ecuador.

3 Roland Kelts, *Japanamerica: How Japanese Pop Culture Has Invaded the U.S.* (Palgrave MacMillan, 2006).

4 Marelis Loreto Amoretti & Luis Pérez-Valero, "Artificial Intelligence for Music Production (AIMP): Pedagogy and Teaching through Innovative Technological Strategies," *Yuyay: Estrategias, metodologías & didácticas educativas* 3, no.1 (2024): 66-87. https://doi.org/10.59343/yuyay.v3i1.59

characteristics of live performance, fostering an immersive auditory experience.[5] This requirement has carried through to the present day in audio production. Specifically, in the commercial post-production of the 1980s, natural sound was reworked within the recording studio through reverb manipulation, use of compressors, or wave modification.[6]

In the transition to the digital era, when analog sound was converted into electronically processed codes, acoustic data transfer occurred; in other words, the binary code now used for creating new musical proposals was organically and naturally infused with that retro or vintage sound. A perfect example of this can be found in programs like Logic or Ableton, which include electronic sounds with impressive acoustic fidelity. Analog recordings transformed into digital frequencies. The analog recording has been transformed into digital frequencies. When new digital recordings are generated, the technology turns to a vast database, to an acoustic sound memory available in digital format.[7]

What does all this have to do with AIMP? Essentially, AI is a propositional language model that achieved notable success starting in 2022. For many experts, that year marked the advent of artificial intelligence.[8] At that time, other prototypes such as Gemini or ChatGPT, systems for generating answers from a simply structured language, became popular. These models were designed to connect different ideas and moments, with easy access that yields

5 Pierre Schaeffer's distinction between the "sound object" and its perceived source to problematize the idea of "naturalness." The natural here is mediated through technological apparatuses, including microphones, EQs, and reverbs, that simulate spatiality. Pierre Schaeffer, *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines* (University California Press, 2017).

6 Andrew Bourbon & Simon Zagorski-Thomas, *The Bloomsbury Handbook of Music Production* (Bloomsbury, 2020).

7 Mark Cousins & Russ Hepworth-Sawyer, *Logic Pro 9. Audio and Music Production* (Routledge, 2010). https://doi.org/10.4324/9780240521947; Paul Théberge, "Transitions: The history of recording technology from 1970 to the present," *The Bloomsbury Handbook of Music Production* (Bloomsbury, 2020: 69-87).

8 Yoesoep Rachmad, "The Role of Artificial Intelligence and Human Collaboration in Management 5.0: Global Perspective," *The Academic Professor Board Protocol* (United Nations, 2022); Martin Clancy, ed., *Artificial Intelligence and Music Ecosystem* (Focal Press, 2022).

effective results when an appropriate vocabulary is used. However, their proficiency lies in creating prompts, which are the instructions given to AI to generate a result.

This has sparked a series of relevant academic debates summarized in three points:

1. Pedagogical use of artificial intelligence: This debate focuses on implementing AI in school teaching, as an aid in research, data review, and statistical analysis.[9]
2. Disappearance of professions: This explores the possibility that various professions, trades, and jobs may disappear due to artificial intelligence.[10]
3. Exploitation of economic opportunities: This third debate, which has less bibliography, deals with the exploitation of all economic alternatives derived from technology applied in productions.[11]

This text focuses on the impact and assimilation of AIMP. We aim to explain how these technologies have affected creativity, economic aspects, and professional dynamics within the music industry. It also highlights the emergence of eclectic, retro trends and their digital implementation to satisfy a market of audiences nostalgic for an era they did not live through. The discussion takes a theoretical and analytical approach, based on observing current trends in music production and analyzing AI applications in the creative field. Throughout the paper, tools that have been used at different stages of music production are illustrated, from composition to mastering, alongside their industrial and artistic implications.

---

9 Emilio Ros-Fábregas, "Musicology in the Age of Artificial Intelligence (AI)," *Anuario Musical* (2023), 78: 7-12. https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2023.78.01

10 Georgina Born, Jeremy Morris, Fernando Díaz, and Ashton Anderson, *Artificial Intelligence, Music Recommendation, and the Curation of Culture* (University of Toronto, 2021). Here we propose examples: could the astronaut's job disappear? As we know, a journey from Earth to Mars requires considerable energy. Perhaps artificial intelligence could save humans a vast amount of resources to study Mars. The same applies to the music producer, whose profession may be at risk. However, I personally do not believe so; instead, it is an occupation that will need to be redefined.

11 Madeleine de Cook Buning, "Artificial Intelligence and the Creative Industry: New Challenges for the EU Paradigm for Art and Technology," in *Research Handbook on the Law of Artificial Intelligence*, eds. Woodrow Barfield & Ugo Pagallo (Edward Elgar Publishing, 2018), 511-535.

Productions, Corporations, and Artificial Intelligence

The commercial exploitation of AI is relatively recent. Especially since 2022 it has become popular as a tool available to professionals, academics and students. However, the music industry had been developing AI-dedicated laboratories for years. The big three corporations: Sony Music, Warner Music Group and Universal Music, have invested large sums in human and technical resources to generate AI-enabled products. The result has been commercialized through cell phone applications adapted to make music production intuitive, but with quality. This means that recordings have been created from scratch to final results. The entire music production pipeline is sifted through the IAPMs until the phonogram is obtained.

As of 2018, major record labels have acknowledged having AI development laboratories. Collaborative work between audio engineers, IT technicians, AI specialists, and computer engineers has expanded. The goal has been to develop AIMP software. If major corporations have invested in it, it is because they recognize the potential of AI to generate economic benefits in the short term.[12] This raises questions about how music and sound will be created and sound in the future, tying into our discussion on the use of vintage sound.

12 Rujing Huang, Bob Sturm, Andre Holzapfel, "De-Centering the West: East Asian Philosophies and the Ethics of Applying Artificial Intelligence to Music," *Proc. of the 22nd Int. Society for Music Information Retrieval Conf.* (2021): 301-309.

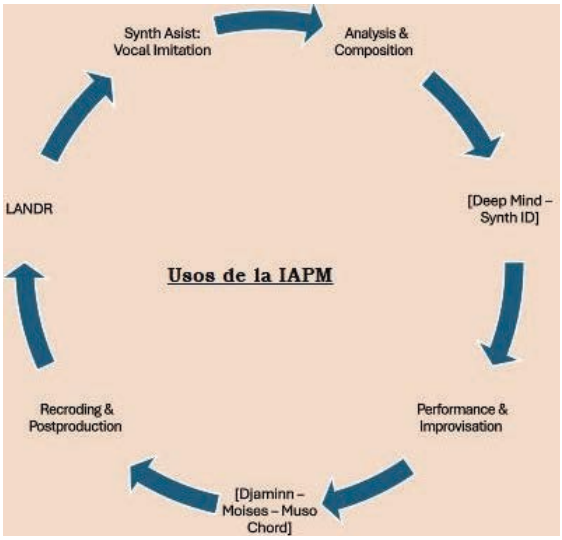


Figure 1: Workflow based on AIMP.[13]

The uses of AIMP span a broad spectrum involving various phases, such as creating a melody, arrangements, and even designing album covers and marketing strategies. As shown in Figure 1, different AI programs focus on music composition and analysis. Software such as DeepMind and Synth ID generate songs from simple parameters. When used as an analytical tool, they can decode and identify other AI-generated pieces. The starting point is composition; once it is created, it can be reworked through assisted improvisation. This produces a performance executed using programs like Djaminn, Moses, or Muso Chord.

Thus, AI's scope extends to other stages of music, such as recording, audio generation, editing, mixing, and mastering. One software that has taken hold in recent years is Landr, which performs automatic and efficient mastering. The mastering stage, which could previously take several days, is now achieved with high-quality standards in just a few minutes. Time optimization and satisfactory results at the lowest cost, this is part of IAPM's scope. Mastering is a crucial moment in music production; it stabilizes frequencies and adjusts

13 Author's own elaboration.

recordings made at different times, creating homogeneity and cohesion in the final product, especially when working with album or playlist formats.

The emergence of the IAPM places the producers' profession in check. Hiring the services of a specialized mastering engineer, with a professional studio set up for that purpose, was a possibility beyond the reach of amateur artists. Because of its costs and refined degree of specialization, the process was reserved for large companies. However, since the advent of Landr, music production students at universities worldwide now have access to this software and can achieve professional-level mixes and mastering for their final projects. Not only that, but even professional producers also associated with major record labels use it. Landr, along with other tools like DeepMind, Synth ID, and Jam, has been developed by the music industry oligopoly. These applications were released as free access prototypes to identify focus groups and collect data on how and in what ways users interact with AIMP. This is how the industry analyzes market behavior and continuously improves the software. It avoids paying users for their interaction and obtains revealing data on consumer preference.[14]

This rapid and sustained development of AIMP also paves the way for music learning. For example, Synth Assist Vocal Imitation is an AI in its testing phase. No explanation is necessary; just singing or whistling a melody allows the program to record and perfect what it has heard. How does it work? Imagine a music enthusiast who wants to create but cannot read sheet music or play instruments. With this software, the new composer hums a melody, and the program suggests a type of composition based on user preferences. Whether it's jazz, blues, reggaeton, or a symphonic piece, once the composition is generated, it can go through the

14 Jonathan Sterne & Elena Razlogova, "Machine Learning in Context, or Learning from LANDR: Artificial Intelligence and the Platformization of Music Mastering," *Social Media + Society* 5, no. 2. https://doi.org/10.1177/2056305119847525; Nick Seaver, *Computing Taste. Algorithms and the Makers of Music Recommendation* (University of Chicago Press, 2022).

music production line: touches of improvisation and performance to add humanity, then editing, mixing, and mastering using tools like Landr.[15] This redefines AIMP's potential. We are facing the possibility of creating music at a professional level, in a short time thanks to the IAPM.

Nostalgia and the Future as an Algorithmic Strategy

Technological advancement may seem recent, but it is not. Artificial intelligence has been present in music since the mid-20th century. Although the advent of artificial intelligence in music production may appear as a recent phenomenon, it must be situated within a much longer trajectory of technological mediation in the arts. Following Jonathan Sterne's work on the audiovisual imaginary, we understand 'technology' not merely as advanced machinery but as a cultural and epistemic system, encompassing writing, notation, instruments, and even conceptual frameworks.[16] As Derrida reminds us in *Writing and Difference*, writing is already a form of technological exteriorization of memory and thought—thus, musical notation itself can be theorized as a pre-digital form of artificial intelligence, structuring and transmitting abstract sonic information across time and space.[17] Moreover, Walter Benjamin's *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* illuminates how each stage of technological mediation alters the ontology of art—introducing questions of authenticity, aura, and reproducibility.[18] AI-based music production must be read within this broader genealogy of cultural technologies that reconfigure the means of musical creation, distribution, and reception.[19]

---

15 Mark Cartwright & Bryan Pardo, "SynthAssist: An Audio Synthesizer Programmed with Vocal Imitation," *MM 14* (2014). http://dx.doi.org/10.1145/2647868.2654880

16 Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Duke University Press, 2003).

17 Jacques Derrida, *Writing and Difference* (University of Chicago Press, 1978).

18 Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* (Harvard University Press, 2008).

19 Friedrich Kittler's idea that 'media determine our situation'—AI is not a rupture, but a continuation of a long process of mediation. Friedreich Kittler, *Literature, Media, Information Systems* (New York: Taylor & Francis, 2013).

In 1949, Robert Musa founded what we now call "Digital Humanities." Since then, innovations such as synthesis in 1953 and Open Music in 1955 have been introduced, with the latter being key for assisted music composition. In 1975 the first automated audio systems were introduced, where engineers generated an audio mix with computers under certain standards. Fifty years have passed since the first automatic audio mixing formats appeared. At that time, engineers would load the channels and request a computer-generated mix based on certain parameters.[20] By 1980, studies on audio, synthesis and mixing with artificial intelligence were systematized. But, following the change from the vinyl record format to the digital format, there was little interest from industry and academics to find out the results between the interaction of AI, audio and the user.[21]

With ChatGPT's consolidation in the market, the dynamics of interaction with AI became normalized. In the music industry, the first AI-produced albums appeared in the international market around 2018, although it might have happened earlier. While the first widely recognized AI-produced albums entered the international market around 2018—such as works generated by OpenAI's MuseNet or Sony CSL's Flow Machines—there is evidence that precedents date back further. Experiments by David Cope with Experiments in Musical Intelligence (EMI) in the 1990s, as well as algorithmic compositions by Iannis Xenakis, Lejaren Hiller, and others, already integrated rule-based systems, stochastic processes, and early machine learning logics to generate music. The distinction between 'AI' and other algorithmic or generative methods becomes blurred, especially given that machine learning models were

20 Pablo Cetta, *Fundamentals of Computer-Assisted Musical Composition in the OpenMusic Programming Environment* (Universidad Católica Argentina, 2018).

21 Emmanuel Deruty, Maarten Grachten, Stefan Lattner, Javier Nistal, Cyrian Aouameur, "On the Development and Practice of AI Technology for Contemporary Popular Music Production," *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval* 5, no. 1 (2022): 35-49. https://transactions.ismir.net/articles/10.5334/tismir.100

often in development prior to their commercial or public application. Therefore, the commercial emergence of AI in 2018 reflects more of a culmination than an origin. Notable examples include the albums I AM AI by Taryn Southern and Hello World by Skygge.[22] In 2019, another AI-produced album, Proto by Holly Herndon,[23] was released. These recordings explore the advantages of AIMP, yet a sense of nostalgia is evident in their sonic aesthetics.

Nostalgia, far from being a purely individual sentiment, is a historically and ideologically conditioned affect. Bauman describes the contemporary yearning for an idealized past as a collective response to the perceived failures of neoliberal modernity. Rather than utopian projection, society turns backward toward an imagined, stable past.[24] Similarly, Berardi suggests that this turn to nostalgia arises from a 'slow cancellation of the future', a disaffection with contemporary temporality and the exhaustion of utopian imagination under digital capitalism.[25]

Traverso provides a political reading of nostalgia as melancholic attachment to lost revolutionary futures. In this context, the use of retro sound aesthetics in AI-produced music can be interpreted as symptomatic of a larger cultural mood—what Mark Fisher might term 'hauntology'—where the past reasserts itself through mediated repetition, precisely because the future no longer seems narratively viable.[26] Thus, nostalgia in music is not simply a stylistic choice; it is an affective and ideological response to the temporal dislocations of late capitalism, mediated through technological simulation.

---

22 Taryn Southern, *I AM AI* (Independent, 2018); Skygge, *Hello World* (Flow Records, 2018).

23 Holly Herndon, *Proto* (4AD, 2019).

24 Zygmunt Bauman, *Retrotopia* (Madrid: Paidós, 2022).

25 Franco Berardi, *Ironische Ethik(documenta (13): 100 Notes – 100 Thoughts, 100 Notizen – 100 Gedanken # 27* (Hatje Cantz Verlag GmbH, 2011).

26 Enzo Traverso, *Left-Wing Melancholia. Marxism, History, and Memory* (Columbia University Press, 2016); Mark Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (Zero Books, 2014).

The use of synthesizers and samples that mimic the character of analog sounds is combined with textures that evoke a warm sound. The AI algorithms draw on acoustic data from the grainy sound of tape recordings. For instance, in Hello World, algorithms have generated harmonies and timbres based on genres like funk and soul. Although the sound design appears futuristic, it serves as a strategy to evoke a reimagined past. The processing and vocal ensemble emulate the human warmth in Proto, resulting in a blend of human and artificial sonic elements. Producers attempt to reproduce a sonic memory that feels like a shared, multisensory experience.

These recordings gained media attention for being produced with AIMP. However, the most famous dispute occurred in 2023 with the song "Heart on My Sleeve" by Drake and The Weekend.[27] In this case, there was talk of a ghost songwriter, a "pirate" producer who was actually an AI. Media coverage sparked debate about the ethics of using a ghost composer, but the discussion about the application of AIMP technology was largely overlooked.

So far, all AI-produced recordings reflect a vintage or retro sound that existed previously. AIMP is a propositional model; that is, without human intervention, AI does not create the final product. It's fascinating to see eclectic examples like Hello World, where bossa nova, funk, and pop are combined. All tracks are composed by an AI using electronic elements, although the mixing process in these recordings is not yet automated. When listeners hear these recordings, they perceive the sonic imprint of a past era. This aspect is crucial, especially for younger audiences who identify with the sound of a time they did not live through.

This type of music, which seems innovative, indicates how the music industry sets the direction for future recordings and their commercialization. Initially, it was believed that music

27 Drake & The Weeknd, "Heart on My Sleeve" (Ghostwriter977, 2023).

produced with AI would sound cybernetic; nothing could be further from the truth. AIMP aims for a natural sound by using elements and aesthetics that have been developed in the past and legitimized by audiences. From a musicological perspective, this phenomenon has been studied through concepts like cultural nostalgia or retromania, terms describing how new generations recover and reinterpret sounds, aesthetics, and forms of consumption from past decades. Generally, this represents an attempt to connect with what is perceived as a lost style. In his analysis of retro culture, Simon Reynolds suggests that this trend is a response to accelerated technological innovation, generating a longing for familiar sounds, even if they are not part of the listeners' lived memory.[28]

From the fields of psychology and psychiatry, this phenomenon has been studied as a reminiscent effect and anticipatory nostalgia. Nostalgia is a yearning for the past, while the reminiscent effect suggests that younger audiences have an emotional connection to eras preceding their birth. Evocation and representation occur through aesthetic and sonic elements that trigger an emotional response. This relates to nostalgic imagination, where listeners form an idealized link with a specific period. Neuropsychology has studied how certain sonic patterns (analog tapes or 1980s synthesizers) activate brain areas associated with affective memory, provoking an emotional response that leads listeners to identify with these "past" sounds.

While neuropsychological studies indicate that certain auditory stimuli—such as analog tape hiss or vintage synthesizer textures—activate regions of the brain associated with affective memory, this affective mechanism must also be understood through broader cultural theory.

---

28 Simon Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past* (Macmillan, 2011); Mark Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (Zero Classics, 2014); Fred Davis, "From yearning for yesterday: A sociology of nostalgia," in *The Collective Memory Reader*, eds. Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi & Daniel Levy (OUP, 2011: 446-451).

Freud's notion of melancholia posits a psychic attachment to lost objects, which resonates with how music listeners might form emotional bonds to sonically reconstructed pasts.[29]

Furthermore, Boym's distinction between 'restorative' and 'reflective' nostalgia offers a helpful lens: the former seeks to recreate an idealized past, while the latter acknowledges its loss and mediates it through art. AI-generated nostalgic soundscapes might function reflectively, generating affective atmospheres that simulate a past listeners know is irretrievable, but desire, nonetheless.[30] In this sense, nostalgia in AI music production is not a retrograde act, but an aesthetic articulation of melancholia, dramatizing the disjuncture between past sonic worlds and the algorithmic present. All these aspects summarize the current use of AIMP. This knowledge and these strategies are known and encouraged by the recording industry.[31]

Today, we have reached a point where both the artist and the recording are created with AI. In processes that seem automated, like mixing, human interaction is used to define audiences and control the genre's aesthetics being produced. AIMP assists sound engineers in data processing and market analysis, enabling adjustments in mastering based on streaming platform algorithms. What will happen to the role of the music producer? With the consolidation of AIMP, the workflow in music production is changing. The traditional production line: artist, recording, editing, mixing and mastering; is compacted, saving time, money and, consequently, reducing the number of agents involved in the production of the phonogram.

---

29 Sigmund Freud, *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14 (London: Random House, 2001).

30 Svetlana Boym, Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia (Harvard University Press, 1994).

31 David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* (Massachusetts Institute of Technology, 2006); Elizabeth Hellmuth Margulis, *On Repeat: How Music Plays the Mind* (Oxford University Press, 2013); Ryan Lizardi, "The Future of Nostalgia Is Inevitable: Reflections on Mediated Nostalgia," *Nostalgia Now* (Routledge, 2020: 147-161).

Conclusions

New horizons, challenges, and questions emerge with AIMP. It is possible to create content with minimal time and budget; something that has not gone unnoticed by the music industry. However, achieving this requires significant investment in high-end technology, equipment, software, and specialized labor. Moreover, the advancement of this technology is swift. While you are reading this text, software tools have already evolved, merged, or transformed into something different. Another notable aspect is AIMP's ability to synthesize songs, mix, and rework pieces, referred to as mash-ups, collages, or new musical proposals. These, which are essentially the result of combining different songs, constitute new compositions. Consequently, non-biological or virtual artists have emerged, such as Hatsune Miku, a Japanese virtual artist. Although she does not physically exist, Miku is legally recognized as an artist. In the short term, a trend that could arise is the virtual resurrection of deceased artists: using their voices and, in some cases, holograms. For example, Frank Sinatra's heirs could generate new revenue by using the singer's digitized voice to create new songs from existing material. The music producer will become a specialist, a consultant, someone who has listened to and knows a lot about music and production but whose role as a creator will not be essential. AIMP will generate the final product for the music industry.

References

Bauman, Zygmunt. *Retrotopia*. Madrid: Paidós, 2022.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Harvard University Press, 2008.

Berardi, Franco. *Ironische Ethik(documenta (13): 100 Notes – 100 Thoughts, 100 Notizen – 100 Gedanken # 27*. Hatje Cantz Verlag GmbH, 2011.

Boym, Svetlana. *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*. Harvard University Press, 1994.

Born, Georgina; Morris, Jeremy; Díaz, Fernando and Anderson, Ashton. *Artificial Intelligence, Music Recomendation, and the Curation of Culture*. Universidad de Toronto, 2021.

Bourbon, Andrew & Simon Zagorski-Thomas. *The Bloomsbury Handbook of Music Production*. Bloomsbury, 2020.

Cartwright, Mark & Pardo, Bryan. "SynthAssist: An Audio Synthesizer Programmed with Vocal Imitation." *MM 14* (2014). http://dx.doi.org/10.1145/2647868.2654880

Cetta, Pablo. *Fundamentals of Computer-Assisted Musical Composition in the OpenMusic Programming Environment*. Universidad Católica Argentina, 2018.

Cousins, Mark & Russ Hepworth-Sawyer. *Logic Pro 9. Audio and Music Production*. Routledge, 2010. https://doi.org/10.4324/9780240521947

Clancy, Martin. ed., *Artificial Intelligence and Music Ecosystem*. Focal Press, 2022.

Davis, Fred. "From yearning for yesterday: A sociology of nostalgia". In Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi & Daniel Levy (eds.), *The Collective Memory Reader*. Oup, 2011: 446-451.

Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. University of Chicago Press, 1978.

De Cook Buning, Madeleine. "Artificial Intelligence and the Creative Industry: New Challenges for the EU Paradigm for Art and Technology." In *Research handbook on the law of artificial intelligence*, edited by Woodrow Barfield & Ugo Pagallo, 551-535. Edward Elgar Publishing, 2018.

Deruty, Emmanuel; Grachten, Maarten, Lattner, Stefan; Nistal, Javier, Aouameur, Cyrian, "On the Development and Practice of AI Technology for Contemporary Popular Music Production."*Transactions of the International Society for Music Informa tion Retrieval* 5, no. 1 (2022): 35-49. https://transactions.ismir.net/articles/10.5334/tismir.100

Fisher, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Zero Classics, 2014.

Freud, Sigmund. *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 14. London: Random House, 2001.

Huang, Rujing; Strum, Bob; Holzapfel, Andre. "De-Centering the West: East Asian Philosophies and the Ethics of Applying Artificial Intelligence to Music." *Proc. of the 22nd Int. Society for Music Information Retrieval Conf.* (2021): 301-309.

Huron, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Massachusetts Institute of Technology, 2006.

Kelts, Roland. *Japanamerica: How Japanese Pop Culture Has Invaded the U.S*. Palgrave MacMillan, 2006.

Kittler, Friedreich. *Literature, Media, Information Systems*. New York: Taylor & Francis, 2013.

Lizardi, Ryan. "The future of nostalgia is inevitable: Reflections on mediated nostalgia." *Nostalgia Now*. Routledge, 2020. 147-161.

Loreto Amoretti, Marelis & Luis Pérez-Valero. "Artificial Intelligence for Music Production (IAPM): Pedagogy and Teaching through Innovative Technological Strategies." *Yuyay: Estrategias, metodologías & didácticas educativas* 3, no.1 (2024): 66-87. https://doi.org/10.59343/yuyay.v3i1.59

Margulis, Elizabeth Hellmuth. *On repeat: How music plays the mind*. Oxford University Press, 2013.

Rachmad, Yoesoep. "The Role of Artificial Intelligence and Human Collaboration in Management 5.0: Global Perspective." *The Academic Professor Board Protocol*. United Nations, 2022.

Reynolds, Simon. *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. Macmillan, 2011.

Ros-Fábregas, Emilio. "Musicología en la era de la inteligencia artificial (IA)." *Anuario Musical* (2023), 78:7-12.https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2023.78.01

Schaeffer, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. University California Press, 2017.

Seaver, Nick. *Computing Taste. Algorithms and the Makers of Music Recommendation*. University Chicago Press, 2022.

Skygge, *Hello World*. Flow Records, 2018.

Southern, Taryn. *I AM AI*. Ind., 2018.

Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003.

Sterne, Jonathan & Elena Razlogova. "Machine Learning in Contet, or Learning from LANDR: Artificial Intelligence and the Platformization of Music Mastering." *Social Media + Society* 5, no. 2. https://doi.org/10.1177/2056305119847525

Théberge, Paul. "Transitions: The history of recording technology from 1970 to the present." *The Bloomsbury Handbook of Music Production*. Bloomsbury, 2020: 69-87.

Traverso, Enzo. *Left-Wing Melancholia. Marxism, History, and Memory*. Columbia University Press, 2016.

MUSIKÉ
Revista de El Conservatorio de Música de Puerto Rico

Vol. 10 núm. 1 diciembre 2024

Sylvia Rexach: su época, sus vidas paralelas

Edgardo Rodríguez Juliá

Resumen

Este ensayo analiza el legado artístico y simbólico de Sylvia Rexach como expresión de una interioridad femenina compleja, en tensión entre deseo, emancipación y tradición. A través de su cancionero, Rexach refleja el conflicto de las mujeres del siglo XX que, aunque liberadas en el plano laboral y social, continuaban emocionalmente atadas a roles tradicionales. Comparada con Julia de Burgos, ambas poetas encarnan un "hembrismo" desafiante: mujeres eróticas, deseantes, pero también entregadas, yacentes y a menudo subordinadas al deseo masculino. El bolero "Olas y arenas" se examina como alegoría de un acto sexual frustrado, donde el paisaje marino simboliza el vacío, la ausencia del amante y el fracaso emocional. La música de Rexach, alejada del sentimentalismo fácil, se caracteriza por su complejidad armónica, comparada con la chanson francesa y el jazz. El ensayo también recupera el contexto urbano y bohemio de Santurce, revelando cómo la vida de Rexach se entrelaza con las contradicciones del deseo femenino, la ciudad moderna y el legado de una feminidad que lucha por narrarse a sí misma sin renunciar a la pasión.

Palabras clave: Sylvia Rexach, feminismo, hembrismo, Santurce, cancionero popular.

En mi libro *Puertorriqueños,*[1] publicado en 1988, le rindo homenaje a Sylvia Rexach, identificándola con cierto feminismo histórico nuestro, y que ya reconoció Nemesio Canales durante los años veinte del siglo pasado, cuando escribió su ejemplar ensayo "Nuestro machismo."[2] Canales advertía de cómo la mujer puertorriqueña se iría emancipando luego del llamado "cambio de soberanía"; puntualizaba cómo la modernidad yanqui posiblemente significaría una transformación en las relaciones de pareja. Hoy sabemos que esa relación no se ha cumplido favorablemente; al menos, no del todo. Sylvia Rexach y su cancionero, la significación social del mismo, testimonian lo conflictivo que es transformar comportamientos tradicionales, firmemente enraizados en nuestra cultura sentimental. El bolero tradicional es parte de esa cultura sentimental antillana y latinoamericana. Cuando Tito Rodríguez cantaba en los años sesenta el bolero "Llévatela", pensábamos que el bolero dejaría de ser abusivo y pendenciero, a la Felipe Rodríguez, para transformarse, mediante cierta ironía urbana, en el metafórico *cortavenas*, figuración en que la pasión no implica violencia sino una quejumbrosa resignación. Como nos dice "Llévatela"*,* un *ataque de cuernos* no tendría que terminar en desgracia, sino que podría resignarse a un sarcástico imperativo.

Puertorriqueños destaca a Sylvia muy en el contexto de las mujeres emancipadas de los años treinta y cuarenta, liberadas a mediados del siglo pasado, como siempre ocurre, por una economía cambiante. Escapadas de los roles tradicionales en el hogar se moverían al taller, luego a la fábrica y a nuevas profesiones. Me refería, en el tejido social de aquel entonces, y a manera de ejemplo, a las mujeres ocupadas en el sistema de salud pública que se extendía por toda la isla, en el cual figuraban las *norsas* y las asistentes en las Unidades de Salud Pública. Pero

1 Edgardo Rodríguez Juliá, *Puertorriqueños* (San Juan: Playor, 1988) 16.

2 Nemesio Canales, "Nuestro machismo" en *El placer de leer y escribir: Antología de lecturas*, editado por Irma Ballester, Yasmine Cruz, Hilda Quintana, Josué Santiago y Carmen Sarriera, (Editorial Plaza Mayor, 2017), 348-51.

muchas otras llegaron a San Juan y Santurce a ejercer profesiones nuevas, como las de secretarias, dependientas, telefonistas y cajeras. Ya en la educación tuvieron un rol importante desde principios de siglo con la creación de la llamada Escuela Normal de la Universidad de Puerto Rico. En mi libro un poco hice una arriesgada adivinación social: Mi vocación de cronista se alimentaba de los rumbos, anécdotas e historiales de la parentela, de amigos y conocidos, de la familia inmediata y extendida. Mis epifanías, mis descubrimientos sociales eran, como ahora, testimonios vivenciales. Hago esta semblanza de las mujeres que lograron una voz mediante el arte de Sylvia Rexach. Cito de mi libro *Puertorriqueños*: "Pero es Sylvia quien mejor expresa en la cultura popular los amores, las frustraciones, la soledad de unas mujeres que van transformando el estereotipo femenino, que se atreven a romper con normas hasta entonces inviolables."[3]

Puertorriqueños también narra cómo Julia de Burgos fue la otra poeta que expresaría la inquietud y el romántico erotismo de aquellas mujeres. La obsesión amorosa de Julia de Burgos con el intelectual dominicano Juan Isidro Jiménez Grullón, perteneciente a la alta burguesía de su país, hace de Julia, como ocurre con Sylvia también, ejemplo de un feminismo que, aunque ambicioso en la emancipación, resulta obediente al tradicional rol de la mujer como la mitad más *yacente* y *paciente* de nuestra humanidad. Entonces, prefiero hablar, más que sobre el feminismo de ambas poetas –que bien se cumpliría ideológicamente más adelante, por otras creadoras– de cierto *hembrismo* manifiesto y desafiante, es decir, la proclama de ambas de ese lado pasional y erótico, deseante, que la sociedad de aquel entonces prefería mitigar mediante el matrimonio, o el papel de la mujer "mantenida," la ancestral dicotomía entre esposa y querida. Ambas, Julia y Sylvia, son amantes deseosas, erotizadas, aunque no sujetas ni al

3 Edgardo Rodríguez Juliá, *Puertorriqueños,* 16.

matrimonio ni a la consensualidad. Aquella disposición hacia la sexualidad sin trabas, franca y libertaria, en aquel entonces se identificaba con una figura social denigrada, es decir, la llamada "mujer de la vida." Pero también fueron mujeres que esperaron por sus hombres, pacientemente, acostadas y con los brazos abiertos. Ese es el conflicto, la contradicción, quizás, de aquel *hembrismo*. Ambas fueron, a la postre, mujeres entregadas al deseo de vivir y de gozarse la masculinidad. En esta patente y manifiesta vocación reside el hondo desgarre de sus vidas: el deseo de plenitud vital es en ellas, sobre todo, el deseo del varón ausente, o en fuga. Como bien señaló la escritora galardonada con el Premio Nobel, la francesa Annie Ernaux, y ello para indignación del feminismo ortodoxo: "Mi vida entera ha sido un esfuerzo por desligarme del deseo masculino, en otras palabras, de mi propio deseo."[4] En el caso de Sylvia Rexach ello es tan manifiesto que aún un bolero intimista como "Alma Adentro", compuesto para expresar la pérdida de su hermano muerto, lo escuchamos pensando en la ausencia de un amante.

Resulta curioso que ambas poetas, Sylvia Rexach y Julia de Burgos –apenas separadas por ocho años, Julia nacida en 1914 y Sylvia en 1922, ambas murieron a los treinta y nueve años– usen la misma simbología, metáforas encadenadas de las olas, las espumas, el paisaje marino, para ilustrar ese sentido conflictivo y de frustración ante el deseo. Son imágenes, *correlatos objetivos*, diría T. S. Eliot, con magníficos antecedentes y tradición en las letras hispánicas, desde Espronceda y Bécquer hasta alcanzar *El Contemplado* de Salinas. No es algo tan común en nuestras letras cultas, tan inclinadas a erotizar la campiña, como ocurre en el criollismo de Lloréns Torres.

"Olas y arenas", qué duda cabe, es un poema sobre el acto sexual en que el deseo y el amor quedan frustrados. Nos remitimos nuevamente a la recién galardonada Annie Ernaux,

4 Annie Ernaux, *Simple Passion* (Four Walls Eight Windows, 1993).

quien, sobre el acto sexual fisgoneado, y su goce orgásmico, el origen de nuestra humanidad, señala, al mirarlo detenidamente: "Es una sensación de ansiedad y estupefacción, una suspensión de juicio moral."[5] Es justo lo que sentimos ante la canción de Sylvia Rexach "Olas y arenas"*,* con su franca imaginería erótica. Aunque, también, esa especificidad genésica denote un desgaste sentimental, más bien una especie de fastidio, de neurastenia e insatisfacción sexual. Aunque las imágenes están hilvanadas, un poco para volver aún más sugerentes los símbolos del poema, es evidente que estamos ante la descripción y narración de un acto sexual fallido, donde la amante "Soy la arena / que en la playa está tendida, yacente y paciente, por momentos celosa envidiando otras arenas / que le quedan cerca al mar"*,* reconoce la imposibilidad de retener el cuerpo y el amor del varón. En los versos finales la amante se resigna a su soledad, al alejamiento del varón. "Soy la arena que la ola nunca toca / y que en la playa tendida / vive sola su penar… tu eres ola / que te envuelves en la bruma / y te disuelves en la espuma / alejándoteme más…" Notemos ese último verso acentuado con el reflexivo –alejándoteme–, tan resonante a una ternura frustrada. Más que la impotencia, la eyaculación prematura u otros males genésico-urinarios, aquí lo más importante es la ausencia real e inminente del amante. La espuma derramada sería entonces lo que se llamaba en los estudios de poesía un "desarrollo alegórico independiente", es decir, no todos los detalles simbólicos tienen necesariamente que tener literal o exacta correspondencia con la realidad. Más que nada se trata de un poema sobre esa particular ausencia, posiblemente de ternura, en que el alma masculina se especializa. Y quizás lo que en el poema entendemos por celos no sea otra cosa que la incertidumbre de la propia poeta sobre cómo ella misma quizás provoque ese estado en su hombre. Como todo gran poema, su misterio es algo insondable; su desconsuelo resulta conmovedor.

5 Ernaux, *Simple Passion, 2.*

El cancionero de Sylvia Rexach manifiesta una interioridad existencial también presente en Julia de Burgos. Ocho años más joven que Julia, Sylvia coincide, me atrevo a decir, en una búsqueda de época, es decir, la recuperación de la interioridad por parte de la mujer. Aquellos versos de Julia de Burgos, "Yo quise ser como los hombres quisieron que fuese: un intento de vida, un juego al escondite con mi ser" … son reivindicados.[6] Esa interioridad en "Alma adentro" – "Triste caravana de recuerdos / por mi mente ha pasado / rastro de nostalgia que ha / dejado un amor ya fracasado"– tiene, sobre todo con esa hipérbole que es la *Triste caravana de recuerdos*, lo que Joseph Brodsky llamaba el narcisismo de la poesía amorosa, aunque en este caso la ausencia, la pérdida del amante, el fracaso amoroso, tuviera un desarrollo independiente en la anécdota suprimida que originó el poema, es decir, el hermano fallecido. El poema más que sobre el hermano muerto, o un "amor ya fracasado", es un poema sobre los fantasmas del recuerdo. Una y otra vez nos resulta difícil creer que un bolero tan popular contenga una reflexión sobre cómo la memoria es capaz de unir lo meramente sentimental y fraternal con lo erótico.

Esa búsqueda del ser íntimo, la interioridad recuperada, es lo que logra comunicar el disco de la mezzo soprano Ilca López titulado *El paisaje y su sombra,* grabado en ocasión del centenario de Julia de Burgos.[7] Una canción de arte como "Cantar marinero"*,* composición de Leonardo Egúrbida basada en un poema de Julia de Burgos, con los versos "¡Una vela! ¡Una ola! ¡Dos sueños / entre el cielo y el pecho del mar!, Nave sin rumbo"*,* y que insiste en la metáfora marina de Sylvia Rexach, nos indica que hacia mediados del siglo pasado hubo en nuestra literatura ese redescubrimiento de la interioridad que supone la poesía amorosa. Aun

6 Julia de Burgos, *Yo misma fui mi ruta* (Ediciones Huracán, 1986).

7 Ilca López y Diana Figueroa, *El paisaje y su sombra: la canción de arte puertorriqueña*, Conservatorio de Música de Puerto Rico, 2018, CD.

cuando se imaginan los símbolos en el ancho paisaje marino, el sitio de llegada, el puerto, es el poema existencial mismo, la interioridad irreductible. El magistral poema "El llamado"*,* de Luis Palés Matos, compuesto en 1953, y también con imaginería marina, es otro ejemplo de esto. En este poema el acoplamiento del paisaje marino –"Estoy frente a la mar y en lontananza / se va perdiendo el ala de una vela;"– y la imagen de la amada –"Ahora, dormida, junto a mí, reposa / mi amor sobre la hierba"– evidencia ese ir y venir del paisaje marino a la interioridad; la poesía puertorriqueña parecía acentuar hacia mitad del siglo pasado un paisaje algo olvidado por el criollismo. *El paisaje y su sombra,* título del disco compacto de Ilca López sobre la canción de arte puertorriqueña, testimonia esa cavidad interior, la llamada *interioridad*, recuperada de cara al deslumbrante paisaje campestre, y también marino, de nuestro trópico isleño.

La experiencia amorosa de mi generación siempre fue conflictiva. Conocí mujeres liberadas de los años setenta y ochenta que todavía asumían esa actitud *yacente* y *paciente* respecto al varón evidenciada en "Olas y arenas" y la novela de Annie Ernaux titulada *Una pasión simple.* Su feminismo era, como he dicho, uno vitalista y sensual, nada ideológico, más *hembrista* que feminista ortodoxo. La escritora Rosario Ferré me señalaba que la impostergable tarea de nuestra generación sería describir y narrar la pareja puertorriqueña, y yo añadiría, justo, nuestra pareja en un momento de cambio, de transformación social profunda que, desgraciadamente, no ha alterado roles sentimentales que muchas veces desembocan en el desamor o la violencia, la separación o el divorcio.

En un ensayo y testimonio titulado "Sylvia en mi corazón" el poeta Hjalmar Flax nos narra cómo descubrió la música y la poesía de Sylvia Rexach. Fue a través de la voz de la cantante Carmen Delia Dipiní y los arreglos orquestales del maestro dominicano Rhadamés Reyes Alfau. Advirtió en ese ensayo-memoria cómo las letras de las canciones de Sylvia no dependen de la melodía para ser consideradas poesía, ello a diferencia del resto del bolero

sentimental.[8] La música de Sylvia Rexach, su cancionero, entonces estaría más a la par con la canción de arte, añadiría yo; es algo así como una canción de arte vuelta popular, fenómeno que reconocemos en la *chanson française*, buen ejemplo es *Les feuilles mortes, Las hojas muertas de* Jacque Prevert y Joseph Kosma, o el cancionero de Kurt Weill. Señala Flax que las armonías de las canciones de Sylvia revelan gran complejidad musical. En el disco de Sylvia Rexach interpretando su propia música, grabado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña el 3 de julio de 1958, se advierte claramente dicha complejidad. El uso del *rubato* por el guitarrista acompañante Tuti Umpierre emparenta esas canciones, la particular manera de ejecutar el bolero, su impredecible e inconfundible fraseo, con el llamado *filin* cubano, que arribó a Puerto Rico a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, eminentemente en las voces de la pianista Renée Barrios y el cantante Juan Luis Barry. En esta música estamos algo distanciados del bolero tradicional, tan sentimental y, a la vez, un tanto "cuadrado" en lo tocante a cómo se acompasa la frase musical. No en balde el pianista de jazz Don Baaska, miembro de aquel legendario San Juan Jazz Workshop de los años sesenta, interpretó esta música con el acercamiento propio del fraseo jazzístico. Lo mismo ha logrado la hija de Sylvia Rexach, Sharon Riley, en versiones vocales. La música y letra de las canciones de Sylvia Rexach tienen esa ductilidad que caracteriza la producción musical de Kurt Weill para Broadway; muchas de sus melodías se volvieron "standards" del jazz, como "September Song", "It never was you", "Speak Low". Lo mismo se puede decir del cancionero de Cole Porter; se trata de canciones que, por su complejidad, como las de Sylvia, admiten la exploración armónica y el fraseo del jazz.

8 Hjalmar Flax,"Sylvia en mi corazón" *La Jornada Semanal* (1 jun 2003). http://hflaxg.web.prw.net/sylvia.htm

Algo que todavía queda pendiente para futuras investigaciones musicales –y sus correspondientes datos biográficos– sería identificar los modelos musicales de Sylvia Rexach. Quiénes fueron, específicamente, sus modelos, maestros o mentores en el cultivo de conceptos armónicos muy adelantados respecto del bolero tradicional. ¿Era esa innovación armónica primitivismo musical dada la poca formación musical de ella, o un grado de intuitiva complejidad, con sus particulares desvíos y excentricidades, sólo dable a su particular talento? La complejidad también podría ser ingenua, *naif*, como ocurre con la pintura del aduanero Rousseau, la música de Thelonious Monk o los Beatles. Alguien posiblemente le señaló: así no es que debes hacerlo, pero así es que mejor expresas tu originalidad musical.

La grabación de Sylvia Rexach con Tuti Umpierre de 1958 tiene una intimidad única en el cancionero popular nuestro.[9] En dicha grabación la voz de Sylvia se vuelve introspectiva, íntima, espontánea en su honda y sutil interpretación; parecería que asistimos a la grabación de canciones dichas como recitativos, casi improvisadas en su entonación, apenas ensayadas. Decía Joseph Brodsky que los verdaderos poemas "no son terminados; son abandonados."[10] Hay algo terminal, y quizás también inconcluso, en esa voz de Sylvia que nos presenta cada una de las canciones. Por la fecha de grabación es su gran legado, moriría tres años después, ella lo intuye; es como si la intérprete se sintiera en posesión del mejor modo de interpretar su propia música; en este sentido su disco es *ejemplar*: Estas canciones mejor se interpretan sin muchos adornos, de manera escueta, sin mucha *fioritura*. La desnudez de la voz resulta ser, también, la hondura de la interioridad. He insistido, en otras ocasiones, que la conquista antillana de la *interioridad* ha sido un trabajoso asunto, tanto en nuestras letras cultas como en el arte popular. Quizás sea la juventud de nuestros países, la mediación del concepto de

9 Sylvia Rexach, *Sylvia Rexach canta a Sylvia Rexach,* Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958, LP.
10 Joseph Brodsky, "Altra Ego" en *On Grief and Reason: Essays* (Farrar, Straus and Giroux, 1995).

identidad a causa de nuestro pasado colonial y postcolonial, las causas de estas dificultades para conquistar la introspección, el necesario soliloquio. Para la mujer el camino ha sido doblemente azaroso en lo que toca a la expresión de esa interioridad.

A diferencia de otras letras de la canción popular, los versos de Sylvia rehúyen las vaguedades del sentimentalismo fácil: En "Olas y arenas" los símbolos disémicos –su significación metafórica y a la vez literal– nos narran el anhelo del acto sexual lo mismo que la soledad de la compositora, un sentido de abandono y añoranza ante el varón. Pero todo ese encadenamiento de símbolos está hecho desde tres detalles playeros: la arena humedecida, la ola, la espuma. Los detalles vistos tan de cerca cobran una dimensión cósmica, alucinatoria, como lo quiso el poeta Pasternak al sentenciar, "gran dios del amor, gran dios de los detalles."[11] Esa clara voz poética ancla en los detalles lo que podría ser la vaguedad del sentimentalismo, ya que en muchos boleros tradicionales la emoción está enunciada casi sin asidero metafórico alguno, o imágenes predecibles, los consabidos clisés o lugares comunes.

Como parte de los datos irreductibles de Sylvia está la ciudad, el Santurce de la postguerra, nuestro *simulacro de ciudad*, como lo llamo yo, tal y como lo expresé en mi libro *San Juan, ciudad soñada*. Tenía el barrio de Santurce dos avenidas transitadas y pobladas, los comercios en la planta terrera, los llamados *bajos,* y la vivienda en los segundos pisos. La arquitectura era ecléctica antillana, el estilo renacimiento español conviviendo con el aún novedoso *art déco* y las simplezas de los maestros de obra. Terminada la Segunda Guerra, los soldados yanquis se enamoraron y dejaron sus apellidos –Miller, Sanavitis, Riley y muchos otros– en Santurce y en el Viejo San Juan. Se vivió el romanticismo *baby boom* de la postguerra. Santurce también era lugar de tertulias literarias en El Chévere y la bohemia farandulera en el

11 Joseph Brodsky, "Altra Ego" en *On Grief and Reason: Essays* (Farrar, Straus and Giroux, 1995), 91.

Café Palace, ostentaba cines y legendarios restaurantes, como el cine Metro y El Nilo. Sylvia conoció a Riley y el candoroso testimonio de Sharon, la hija mayor, nos narra cómo eran las fiestas en su casa durante los años cincuenta, bohemias en que su padre, William Riley, compartía y a la vez se mantenía algo alejado. Sylvia había ingresado a las W.A.C.S. durante la guerra, el Women's Army Auxiliary Corps, lo que era ya una excentricidad casi transgresora para una muchacha de la clase media alta de Santurce, cuyo padre era farmacéutico y dueño de farmacia en la parada veintidós.

"Luna de Condado" es, justo, un paisaje de la ciudad nocturna, rareza de nuestra canción popular, que se vuelve intimidad melancólica. La alusión al exclusivo barrio sanjuanero donde la disipación alcohólica se vuelve visionaria "y así entre medio / de copas y orgías, de besos y mundo / lunas sin mares / conspiran contra mi pesar". Ese salto de las copas y orgías a besos y "mundo"—"Oh mundo mundo" decía Pleberio en *La Celestina*— son de una originalidad inusitada en la canción popular, un salto visionario como pocos en nuestras letras. Vamos de lo más detallado hacia ese *mundo* que resulta cósmico y melancólico, justo porque la luna permanece en la espera de esos mares anhelados, y que no llegan, conspirando para intensificar la pena. Sylvia Rexach es la gran poeta del desasosiego y una indefinible añoranza, aflicción antillana que también vemos en Palés y Lezama Lima, con su atención a los rincones desolados y erotizados de La Habana. Sobre esas orgías que ella menciona podríamos señalar que las más cercanas al Condado eran las del Hotel Normandie, protagonizadas, según rumores, anécdotas y leyendas de cronistas sociales, por la pareja de Don Félix Benítez Rexach y la *chanteuse* francesa "Moineau". Siempre me he preguntado si Sylvia Rexach conoció a esta cantante de la canción popular francesa que tanto escandalizó al provinciano San Juan de aquel entonces. Son interrogantes para una futura biografía de la cantante. Y esa foto en que Sylvia aparece con un cigarrillo humeante en la boca, en actitud no de un Santurce clase mediero sino

de un París malevo, sería una semilla para semejante biografía, la tensión entre la *realidad y el deseo*, la añoranza manifiesta de esa "otra parte" donde está la verdadera vida. Es un lugar contradictorio y que evidencia inquietud, que pasa por las W.A.C.S. y recala en la agrupación musical, voces y guitarras de mujeres, tan de vanguardia para aquel entonces, bautizada con mucha ironía como Las Damiselas. Ese conjunto musical formado por Sylvia tiene que haber dado mucho de qué hablar y chismear en aquellos años, época ahora tan lejana en sus intolerancias.

Simone de Beauvoir, quizás la gran matriarca del feminismo ideológico, quien en su libro *El segundo sexo* habló de cómo la mirada del varón vuelve yacente e inerte la desnudez de la mujer, tuvo en 1950, mientras visitaba Chicago, un tórrido idilio con el novelista norteamericano Nelson Algren.[12] Un amigo de este, el fotógrafo Art Shay, la fotografió desnuda en el baño del apartamento de Algren, ella cumpliendo con los rituales de la *toilette*. No sabemos si fue con su perfecto consentimiento; en algunas fotos parece posar, en otras se evidencia la coquetería, el erotismo bien sentido y bienvenido mientras recibía la mirada del varón fotógrafo; en otras pareciera que se trata de una cámara tan indiscreta como tolerada, y hasta gratificante. ¿Era éste un gesto de liberación sexual o, por el contrario, franco acatamiento a la mirada masculina? He aquí el mismo conflicto que vivieron Julia, Sylvia, la Annie Ernaux de mi propia generación, ahora muy de salida. Pienso que el conflicto persiste. Quizás sea este el drama principal de la pareja moderna, no sólo de la puertorriqueña.

12 Simone de Beauvoir, *El segundo sexo (*Siglo Veinte, 1977).

Referencias

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo.* Siglo Veinte, 1977.

Brodsky, Joseph. "Altra Ego". *On Grief and Reason: Essays,* Farrar, Straus and Giroux, 1995.

Burgos, Julia de. *Yo misma fui mi ruta.* Ediciones Huracán, 1986.

Canales, Nemesio. "Nuestro machismo". *El placer de leer y escribir: Antología de lecturas*, editado por Irma Ballester, Yasmine Cruz, Hilda Quintana, Josué Santiago y Carmen Sarriera, Editorial Plaza Mayor, 2017, 348-51.

Ernaux, Annie. *Simple Passion.* Four Walls, Eight Windows, 1993.

Flax, Hjalmar. "Sylvia en mi corazón". *La Jornada Semanal*, 1 jun 2003. http://hflaxg.web.prw.net/sylvia.htm

López, Ilca y Diana Figueroa. *El paisaje y su sombra: la canción de arte puertorriqueña.* Conservatorio de Música de Puerto Rico, 2018, CD.

Palés Matos, Luis. *Poesía completa y prosa selecta.* Edición de Margot Vázquez de Arce, Biblioteca Ayacucho, 1978.

Rexach, Sylvia. *Sylvia Rexach canta a Sylvia Rexach.* Instituto de Cultura Puertorriqueña,1958, LP.

Rodríguez Juliá, Edgardo. *Puertorriqueños.* Playor, 1988.

_____. *San Juan, ciudad soñada.* Editorial Tal Cual / University of Wisconsin Press, 2005.