

María Fernanda Bernal López

mbernallo@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

María Fernanda Bernal, “El pop-rock con elementos de la ciencia ficción en América Latina y España”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVI, No. 42 (enero-junio 2022), pp. 27-62.

<https://doi.org/10.15446/ensayos.v26n42.114124>

RESUMEN

A mediados del siglo XX en el pop-rock se desarrolló una tendencia que se centraría en la Ciencia Ficción. Este trabajo explora la producción musical de grupos y solistas de América Latina y España que emplearon los conceptos y paradigmas de este género literario para referirse al futuro, los extraterrestres, de mundos posibles y tópicos asociados. También señala cómo dichas ideas se presentaron a través de la música y cómo las letras hicieron referencia al contexto mundial de la Guerra Fría, la carrera espacial y la era atómica. A partir de los conceptos centrales de la Ciencia Ficción, se examina cómo este género literario se relaciona con la música, analizando obras de estilos tan diversos como la ópera, las bandas sonoras y el easy listening.

PALABRAS CLAVE

Ciencia Ficción, pop-rock, opera, easy-listening, bandas sonoras, América Latina, España

TITLE

Pop-Rock with elements of Science Fiction in Latin America and Spain

ABSTRACT

In the mid 20th-century, pop-rock developed a musical trend based on science fiction. This work explores the musical output of Latin American and Spanish pop-rock groups and soloists that referred to the future, extraterrestrial life, possible worlds and other associated topics using the main concepts of science fiction as a literary genre. It also centers on how the music reflected those ideas and how its lyrics referred to the world context of the Cold War, the space race and the atomic era. Based on the main concepts of science fiction, this work examines how music relates to the literary genre through the analysis of works of diverse musical genres as opera, soundtracks and easy listening.

KEY WORDS

Science-fiction, pop-rock, opera, easy listening, soundtracks, Latin America, Spain

Egresada de Medios audiovisuales del Politécnico Gran Colombiano con énfasis en cine, de la Maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano y de la Maestría en Musicología, Universidad Nacional de Colombia (2022). Se ha desempeñado como investigadora y docente en áreas de Historia del diseño, guión cinematográfico y diseño colombiano en la Escuela de Artes y Letras, enfocándose en los últimos años en la iconografía y estética de producciones musicales de Metal Extremo, el Rock y la Ciencia Ficción.

Recibido 23 de mayo 2023
Aceptado 7 de julio de 2023

El pop-rock con elementos de la ciencia ficción en América Latina y España¹

María Fernanda Bernal

Hacia una “definición” de ciencia ficción y sus conceptos básicos

La ciencia ficción es un género literario cuya definición ha generado múltiples debates. Si bien no se ha llegado a un consenso claro de la fecha de aparición, o sobre qué es (en el sentido estricto), hay cierta claridad en cuanto a los temas que abarca, los conceptos en los cuales se basa y en la forma como sus autores los han tratado. Antes de ahondar en dichos puntos, es importante aclarar que queremos ofrecer un contexto general para delimitar algunos de los temas que identificamos en las piezas musicales mencionadas más adelante, en el pop-rock en América Latina y España, y no nos proponemos dictaminar ‘qué’ es la ciencia ficción.

La etiqueta que recibe el género literario aparece a principios del siglo XX luego de varias publicaciones de revistas del editor Hugo Gernsback (1884-1967) que establecieron el uso común del término. Para plantear el rótulo de este género literario, el autor editó varios números de revistas donde primero propuso la etiqueta “Scientific Fiction”, después “Scientifiction” y finalmente “Science Fiction”². Este distintivo identificó narraciones cuyos

¹ Este trabajo se basa en la tesis de grado *La Ciencia Ficción en el pop-rock de América Latina (1949-1975)*, presentada por la autora en la Maestría en Musicología, Universidad Nacional de Colombia, 2022.

² Isaac Asimov, *Sobre La Ciencia Ficción*, Buenos Aires: Pocket, 1981.

temas giraban en torno a los viajes en el espacio, los extraterrestres, las utopías, distopías, la vida artificial, el fin de la humanidad y otros afines.

Sin embargo, varios siglos atrás muchos escritores ya habían planteado las bases del género. El autor, escritor y ensayista Darko Suvin (n.1930) en 1979³ indicó que el género literario surge a partir del interés de algunos escritores por imaginar y narrar las diferentes posibilidades en las que podría desembocar un avance científico, o un evento sociopolítico o cultural de alto impacto. Adicionalmente, plantea que dicho creador narra esos eventos extraordinarios a partir de una lógica cognitiva, en vez de recurrir a los recursos narrativos de la fantasía o del mito (es decir, sin una explicación racional). A esto Suvin lo denomina *novum*⁴, concepto que considera esencial en la comprensión de la ciencia ficción y que se identifica en personajes, contextos y espacios notoriamente diferentes (novedosos) al mundo experimentado contextualmente por el autor creador.

Para Suvin, otro concepto pilar de la ciencia ficción es el extrañamiento cognitivo⁵, que se muestra cuando el narrador explica el agente *novum* con el rigor del método científico, pero a la vez, su descripción está rodeada de cualidades que lo hacen ver como algo raro y poco familiar. Por lo tanto, la ciencia ficción profundiza las reglas establecidas científicamente de su época, las problematiza y las desarrolla, extrapolándolas en infinitas posibilidades que el autor crea mediante su análisis de condiciones y reglas lógicas de los mundos y personajes de su relato. Es por eso que la ciencia ficción es un género literario en donde el *novum* se explica a partir del extrañamiento cognitivo, teniendo en cuenta el marco imaginario del autor que a su vez se sitúa en su entorno empírico contextual. De igual modo, este ámbito abarca todos los tiempos posibles y no se posiciona por encima del tiempo, como ocurre en el mito⁶.

Un ejemplo que permite entender los anteriores conceptos es la *Utopía* de Tomás More (1478-1535), que se inspiró en las novedosas expediciones a continentes aparentemente inexplorados durante los siglos XV y XVI, y en las crónicas desarrolladas a partir de esos viajes. La obra de More plantea un prototipo de sociedad ideal caracterizada por su lejanía y aislamiento. Este modelo además de notarse en relatos cuyo *novum* se identifica en islas paradisíacas –como también ocurrió en *Nueva Atlántida* (1926) de Francis Bacon (1561-1926)–; puede mostrarse en lugares fuera de la tierra –como en *El viaje a la Luna* (1657) de Cyrano de Bergerac (1619-1655)–, o en el futuro –como *El año 2440* (1771) de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814)–; asimismo en otras dimensiones, o en escenarios en

³ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literature Genre*, London: Yale University Press, 1979.

⁴ Suvin, p. 4. “Strange newness, a *Novum*” originalmente.

⁵ Suvin, p. 6.

⁶ Suvin, p. 46.

ruinas –como *Mecanoscrito del segundo origen* (1974) de Manuel de Pedrolo (1918-1990). Otros temas afines a la ciencia ficción son la vida artificial –como en *R.U.R.* (1920) de Karel Čapek (1890-1938)–, las distopías –como *Nosotros* (1921) de Yevgueni Zamiatin (1884-1937)–, y el fin inminente de la humanidad –como *Aniara* (1956) de Harry Martinson (1904-1978).

La literatura de América Latina también mostró interés por la ciencia ficción desde fechas muy tempranas abarcando los conceptos que señalamos arriba, y basándose en su contexto histórico. El autor y cineasta de ciencia ficción colombiano René Rebetez (1933-1999), menciona como ejemplo la obra *Mi tío Juan* (1934) de Francisco Luis Urquiza Benavides (1891-1969), relato que cuenta cómo, mediante un invento, el protagonista puede solucionar la hambruna del mundo. Rebetez, también menciona el cuento “La culpa es de los Tlaxcaltecas” que hace parte de la compilación *La Semana de los Colores* (1964) de la guionista Elena Garro (1916-1998)⁷, donde se entrecruzan dos momentos históricos (el del mundo prehispánico y el contemporáneo). Igualmente, lo hace la autora Rachel H. Ferreira en una investigación sobre obras y temas de este género literario en Latinoamérica, concentrándose en Argentina, Brasil y México⁸. Antes de hacer énfasis en las obras, ella señala la confusión que causan los rótulos como Realismo Mágico o el de fantástico al momento de pensar en el desarrollo e identificación del género literario tratado en este artículo y en este territorio.

Aclarado lo anterior, Ferreira señala temas como los viajes espaciales, viajes en el tiempo y la utopía en la obra del escritor argentino Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937, *Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac en el que se refiere a las prodijiosas aventuras de este señor y se dan á conocer las instituciones, disfraces y preocupaciones de un mundo desconocido: Fantasía espiritista* (1875-76)⁹. También destaca el interés entorno al futuro en obras como *México en el año 1970* (1844) escrito por un autor conocido con el seudónimo de Fósforos-Cerillos¹⁰, y en *Páginas da história do Brasil escripta no anno de 2000* de Joaquim Felício dos Santos (1828-95), publicada semanalmente entre 1868 y 1872¹¹. El tema de la eugenesia aparece en *Eugenia (Esbozo novelesco de costumbres futuras)*, de Eduardo Urzaiz (1876-1955) publicada en 1919, que manifiesta interés por “mejorar la raza latinoamericana”. Las publicaciones mencionadas no llegaron al público en general, no obstante, son ejemplo del desarrollo de este género literario en Latinoamérica.

⁷ René Rebetez, *Ellos lo llaman amanecer y otros relatos*, s.l.: Elektra Ediciones, 1996, p. xxii.

⁸ Rachel Ferreira, *The emergence of Latin American science fiction*, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011.

⁹ *Ibid.*, p.15.

¹⁰ *Ibid.*, p.15.

¹¹ *Ibid.*, p.20

Adicionalmente, después de la primera mitad del siglo XX la ciencia ficción en Latinoamérica se dio a conocer en revistas ‘pulp’ como *Más Allá*, que circuló en Argentina entre 1953-57¹², donde se incluían contenidos de otras revistas estadounidenses con temas de corte tecnológico y narraciones de ficción. Igualmente, ocurrió con la revista *Pistas del Espacio* (1957); la revista *Génesis Ciencia ficción*¹³ creada por el historietista Germán Oesterheld (1919- c.1977) de 1965, la revista *2001 periodismo de anticipación* que circuló en Argentina, Uruguay y Paraguay a finales de la década del sesenta y principios del setenta y la revista *Minotauro. Fantasía y ciencia ficción*, editada por Francisco Porrúa Fernández (1922-2014), que dio a conocer obras de autores como Ray Bradbury (1920-2012) y Theodore Sturgeon (1918-1985) y algunas de las traducciones estuvieron a cargo de Jorge Luis Borges (1899-1986)¹⁴.

La relación de la ciencia ficción con la música

La ciencia ficción ha figurado en óperas desde antes del siglo XX como *Il Mondo della Luna* (*El Mundo de la Luna*) adaptada por los vieneses Baldassare Galuppi (1706-1785) en 1750 y Joseph Haydn (1732-1809) en 1777, con un libreto de Carlo Goldoni (1707-1793) y en las operetas de Jacques Offenbach (1819-1880) que adaptó dos obras de Julio Verne: *Le Voyage dans la Lune* (*El viaje a la Luna*) que cuenta con libreto de Albert Guillaume Vanloo (1846-1920), Arnold Mortier (1846-1920) y Eugène Letterrie (¿-?); y *Le Docteur Ox* (*El Doctor Ox*) en 1877, con libreto de Arnold Mortier (1843-1885) y Philippe Gille (1831-1901).

Estas obras involucran el novum y el extrañamiento cognitivo¹⁵ en sus temas literarios¹⁶. Ahora bien, el lenguaje musical utilizado en la mayoría de estas obras responde a la música de su época, y no desarrollan procedimientos de retórica musical que pudiera indicarnos ideas propias de la ciencia ficción. No obstante, Offenbach en *El Doctor Ox* para representar la cualidad de languidez de un pueblo que debe ser atendido por un científico que al final les provee vivacidad, utiliza el recurso musical del cambio de métrica al inicio –parsimonioso– y al final –ágil–. Por lo tanto, aunque aún no hay un indicio de ideas

¹² Silvia Ares, “La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá”, *Revista Iberoamericana*, LXXVIII, 238-239, (enero-junio 2012), pp. 119-122 (pp. 15-22).

¹³ “Génesis (1965)”, *Archivo histórico de revistas argentinas*, 2019, en <https://ahira.com.ar/revistas/geminis-1965/>

¹⁴ “Más allá de la ciencia y de la fantasía”, *Archivo histórico de revistas argentinas*, 2019, <https://ahira.com.ar/revistas/mas-alla-de-la-ciencia-y-de-la-fantasia/>

¹⁵ En adelante extrañamiento.

¹⁶ María Fernanda Bernal, *La Ciencia Ficción en el pop-rock de América Latina (1949-1975)*, tesis de grado, Maestría en Musicología, Universidad Nacional de Colombia, 2022, p. 8.

musicales retóricas, o sonidos que pudiéramos conectar con la ciencia ficción, se refuerza un tema asociado a la trama principal de la opereta.

Después, durante el S.XX, identificamos óperas como *Výlety pana Broučka do Měsíce/ Výlety pana Broučka do XV. století* (*Las excursiones del Sr. Brouček*) (1920) de Leoš Janáček (1854-1928) con libretos de Viktor Dyk (1877-1931) y F.S. Procházka (1861-1939); *Věk Makropulos* (*El caso Makropulos*) de 1926, también de Janáček, que tampoco desarrollan retórica musical clara en relación al Novum o extrañamiento en sus piezas. Más bien, se concentran en utilizar rasgos de la música clásica, de la música checa y la instrumentación sinfónica.

Esto cambiaría en óperas –con temáticas de Ciencia Ficción– a partir de 1959 con la adaptación de Karl-Birger Blomdahl (1916-1968) del poema *Aniara* de Martinson con libretos de Erik Lindegren (1910-1968). En esta obra, identificamos una combinación de técnicas y géneros musicales (jazz, dodecafonismo, música sacra) y el uso de la música electroacústica para establecer la comunicación entre una computadora y la tripulación de la nave que huye de la tierra. Los ingenieros de sonido encargados de esta parte fueron Ernst Fogelberg (¿-?) y Lasse Halldin (¿-?) que utilizaron un generador de tonos sinusoidales, sonidos grabados en cinta magnetofónica de habla, explosiones y máquinas de moler¹⁷.

Así como en el caso anterior, diez años más tarde la ópera *Hilfe, Hilfe, ¡Die Globolinks!* (*¡Ayuda, ayuda, los Globolinks!*), introduce el sintetizador Moog y la combinación de síntesis electrónica, mediante filtros y generadores de tono, para expresar retóricamente la aparición de unos extraterrestres peligrosos. Es así que estas óperas ya estaban usando un lenguaje retórico que podríamos considerar como propio de la Ciencia Ficción, aunque no es la primera vez que se notan estas cualidades musicales y sonoras en piezas musicales. Para aclarar este punto, debemos entender que la manera como el lenguaje retórico –relacionado a las ideas de la ciencia ficción– se empieza a desarrollar, tiene mucho que ver con los avances en la sincronización del sonido y la imagen en el cine, a su vez con el planteamiento de bandas sonoras, la invención de instrumentos y efectos de sonido, y con las producciones discográficas del easy listening.

El cine

La sincronización de la imagen con el sonido es un hecho ocurrido a finales de 1920 y la tecnología que lo permitió venía desarrollándose a partir de dispositivos como el micrófono, el teléfono, la radio, la amplificación, la megafonía, la radiodifusión y la fonografía.

¹⁷ Consultado en: Anna-Karin Larsson, “Den elektroakustiska musiken i operan Aniara”, 2017, Sveriges Radio, <https://sverigesradio.se/artikel/6690874>

A esto se suma la aparición de nuevos dispositivos eléctricos como el “Phonofilm” del inventor Lee De Forest (1873-1961) y el “Pallaphotophone” de General Electric¹⁸.

Las modificaciones y adecuaciones que fueron necesarias en los estudios de grabación, permitieron que las películas mostraran novedosas características asociadas al sonido, como la diferenciación entre música diegética y extradiegética. La primera, se refiere a los sonidos y a la música que ocurre en la escena y que los personajes identifican; y la extradiegética, incluye efectos de sonido, música de fondo y demás sonidos que los espectadores escuchan, pero los personajes de la película no. Es así, que la banda sonora (soundtrack) de una película es la combinación de estos dos conceptos, es decir, un conjunto de música, efectos sonoros y diálogos cuya finalidad es acompañar las escenas, completar la narración y explicar el desarrollo dramático¹⁹. Así se transmiten ideas al espectador que se traducen en emociones.

Cuando estas innovaciones se aplicaron en las películas de ciencia ficción, los compositores inicialmente utilizaron recursos musicales de la orquesta sinfónica y crearon leitmotiven para identificar cada personaje, o cada situación extraña o novum. Un ejemplo es la película *Metrópolis* (1927)²⁰ que, con una marcha triunfal en tonalidad mayor, presenta la ciudad futurista que le da el nombre a la cinta, música que se vuelve a utilizar para caracterizar a María (la protagonista). Otro motivo musical –disonante, en modo menor y de carácter fúnebre– presenta la cualidad de extrañamiento en la escena donde aparece una máquina que traga obreros (Moloch) y que vuelve a oírse en escenas de peligro o cuando aparecen personajes asociados al mal²¹.

A partir de la década de 1950, los compositores, ingenieros y técnicos de sonido implementaron el uso de instrumentos electrónicos, técnicas extendidas, efectos de sonido o técnicas electroacústicas para mostrar el novum y el extrañamiento en las películas. En *Destination Moon* (1950)²² se introduce un efecto a la grabación de la orquesta sinfónica que se escucha en la escena que muestra la superficie lunar. El dispositivo utilizado aquí es el Sonovox que da un efecto de gorjeo (o trémolo) a las cuerdas y a los vientos de madera²³. El Sonovox fue desarrollado en 1939 por el escritor de ficción y operador radial Gilbert M. Wright (¿-?) y funciona como un transmisor de sonidos ubicado desde la laringe

¹⁸ Lester Cowan, *Recording Sound for Motion Pictures*. New York: McGraw-Hill, 1931, p.10.

¹⁹ M. Cooke, ‘Film music’, *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009647>.

²⁰ Dirigida por Fritz Lang, con una banda sonora de Gottfried Huppertz (1887-1937).

²¹ Bernal, pp. 31-32.

²² Dirigida por Irving Pichel (1891-1954) con una banda sonora de Leth Stevens (1909-1970)

²³ Trace Reddell, *The Sound of Things to Come*, Minnesota: The University of Minnesota Press, 2010, p. 92.

a un «articulador» entrenado a través de dos altavoces del tamaño de un auricular que se colocan el cuello a la altura de la garganta. En la película que comentamos, y con el propósito de filtrar la orquesta y no la voz, se dispuso el distorsionador frente a un parlante que reproduce la grabación musical²⁴.

La banda sonora de *Forbidden Planet* (1956)²⁵ fue otro de los ejemplos del impacto en la manera de presentar el novum y el extrañamiento en el cine, y que fue utilizado posteriormente a su lanzamiento, en bandas sonoras de películas del género en América Latina. Louis y Bebe Barron, que operaron como compositores e ingenieros, crearon los efectos de sonido y música mediante la grabación de sonidos producidos por circuitos. Estos componentes eléctricos se sometieron a diferentes situaciones, incluso hasta su sobrecarga, lo que permitió la creación de sonidos únicos e irrepetibles que los Barron organizaron a lo largo de la cinta. Como resultado, la música diegética y extradiegética de *Forbidden Planet*, es una combinación de música electrónica y arte sonoro para representar el novum y extrañamiento de los escenarios, personajes y situaciones del planeta Altair IV.

El impacto que tuvo la música y los efectos sonoros de los Barron en el cine latinoamericano, la encontramos en *Los astronautas* (1964)²⁶ producción donde el compositor Gustavo César Carrión (1916-1996) –que compuso una obertura con varios timbres de instrumentos: guitarra eléctrica, xilófono, clarinete y piano– tomó grabaciones de la pareja estadounidense, y las utilizó en acciones de naves espaciales, puertas automáticas, aterrizajes y en escenarios extraterrestres o en la caracterización de los personajes de la película (venusinas y marcianos). Ese mismo uso de la música y efectos de *Forbidden Planet*, la encontramos en *Santo, el enmascarado de plata vs. la invasión de los marcianos*²⁷ (1967), con una banda sonora de Antonio Díaz Conde (1914-1976) así como en la película *La Nave de los monstruos* (1960) dirigida por Rogelio A. González (1922-1984), con música de Sergio Guerrero (1921-2008).

Por otro parte, en Argentina, la música de Louis y Bebe Barron sirvió como inspiración para la música incidental de la película *Invasión* (1969)²⁸ que se grabó con técnicas similares a las usadas en *Forbidden Planet* en el Laboratorio de Música Electrónica establecido

²⁴ Hugh Davies, “Sonovox” revised by Anne Beetem Acker, *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002294814>

²⁵ Dirigida por Fred Wilcox (1907-1964) y con una música de Bebe Barron (1925-2008) –Charlotte Wind– y Louis Barron (1920-1980).

²⁶ *Los astronautas*. 35mm. Dirigida por Mario A. Zacarías, Producciones Zacarías, 1964.

²⁷ *Santo, el enmascarado de plata vs. La invasión de los marcianos*. 35mm, dirigida por Alfredo B. Crevenna, Producciones cinematográficas S.A, 1966.

²⁸ *La invasión*. 35mm. Dirigida por Hugo Santiago Muchnick, Hugo Santiago Muchnick, 1968.

en el Instituto Torcuato Di Tella en 1967²⁹. Además, la música de *Invasión* es del compositor Edgardo Cantón (n.1934) que caracteriza el escenario argentino con tangos y que se complementa con efectos de sonido basados en técnicas electroacústicas que combinan grabaciones de láminas de metal. En algunos casos, se introduce el órgano ejecutando glissandi e incorpora grabaciones de generadores de ruido filtrados.

De lo anterior, notamos que la ciencia ficción ha sido un eje narrativo en la ópera y que el cine desarrolló un lenguaje sonoro y musical para representarla, utilizando elementos de la música electroacústica, electrónica y del siglo XX. Esto mismo sucedió en algunas producciones cinematográficas de América Latina en donde, se copió, reutilizó y modificó material de cintas norteamericanas (recordemos las cintas *Los Astronautas*; *Santo, el enmascarado de plata vs., la invasión de los marcianos* y *La Nave de los monstruos*); o como en *Invasión*, donde se crearon efectos y se experimentó con técnicas de grabación.

Ahora bien, en cuanto a la relación del lenguaje de la ciencia ficción y la música, se mencionó que antes del estreno de óperas como *Aniara* o *¡Ayuda, ayuda, los Globolinks!* Ya se había utilizado la síntesis electrónica, técnicas electroacústicas o instrumentos electricificados para desarrollar conceptos de retórica musical en algunas bandas sonoras. También señalamos que el easy listening logró desarrollar su propio lenguaje en producciones relacionadas con este género literario. A continuación, brevemente comentaremos cómo ocurrió y de qué manera también tuvo impacto en el pop-rock.

Easy listening

En 1947 se publica el here *Music out of the Moon: music unusual featuring the Theremin* de Harry Revel (1905-1958), Leslie Baxter (1922-1996) y Dr. Samuel J. Hoffman (1903-1967). En 1958 Russ García (1916-2011) and his Orchestra publican el disco *Fantastica music from outer space*, y también el disco *Space escapade* de Leslie Baxter. Paralelamente a los lanzamientos de estos discos, como indica Eric Hobsbawm (1917-2012) inicia la Guerra Fría (en 1947) y la carrera espacial (1957)³⁰. Es posible que estos hechos políticos y culturales, a través de los medios de comunicación, tuvieran impacto en las temáticas y propuestas estéticas de trabajos discográficos. Ya sugerimos la importancia que para la ciencia ficción tiene el contexto próximo de sus autores en la creación de relato, y lo aclaramos con la obra literaria *Utopía* de Moro. Ahora lo veremos en los discos citados que pertenecen al género de easy listening, no sin antes comentar en qué consiste esta etiqueta.

²⁹ Fernando von Reichenbach, "Laboratorio de música electrónica Instituto Torcuato Di Tella", *Revista G.A.L.A., (Grupo de Acústicos Latino Americanos)*, 1, 3 (1968), pp. 53-54.

³⁰ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires: Crítica, 1998, p. 70.

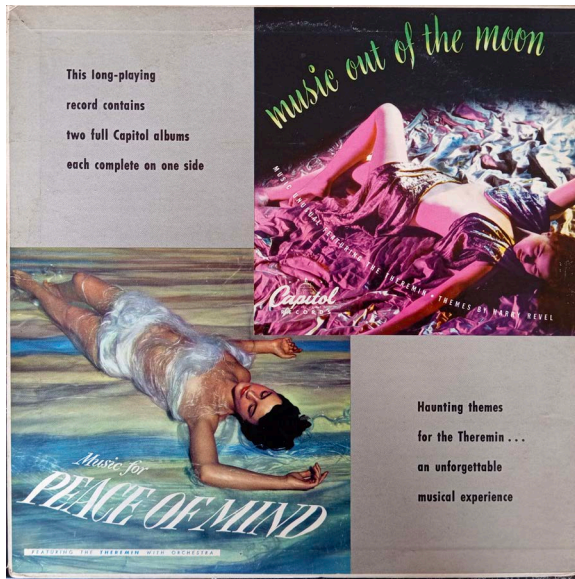


FIGURA 1. Portada de *Music from out of the moon/Music for peace of mind*, Capitol / 390, 1947. Las fotografías son de la autora y los discos pertenecen a su colección.

Easy listening es un género musical instrumental³¹ que según Jesse Jarnow (n.1978 adopta esa denominación en 1960³². Tiene propiedades del jazz de big band, del pop ligero como el de Frank Sinatra (1915-1998) y Tony Bennet (n.1926) y su fama se relaciona con el mercado de discos y la promoción de equipos de alta fidelidad. Además, reúne muchos estilos musicales que se consideran exóticos: la bossa nova, la música española y hasta el folk rock; asimismo el easy listening se conoce con otros rótulos: “Beautiful music” o “space age music” (este último, al incorporar instrumentos electrónicos³³). Otra característica del easy listening, es que en su mayoría las portadas cuentan con una riqueza visual cuya intención es comunicar al espectador, de manera formal o abstracta, las ideas que se quieren transmitir instrumentalmente. Para comprender estos postulados, revisaremos el caso de *Music out of the Moon: music unusual featuring the Theremin*.

La portada del álbum de 1947 muestra la fotografía de una mujer iluminada con un filtro fucsia; ella descansa boca arriba sobre unas telas que cubren partes de su cuerpo y que crean

³¹ Jesse Jarnow, “Easy listening”, *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002240755>

³² El locutor Charlie Whitaker (¿-?) de la emisora WPIX de música ambiental de Nueva York empleó “easy listening” para describir el género de música instrumental que ya existía hacía unos muchos años.

³³ <https://www.discogs.com/es/style/space-age>

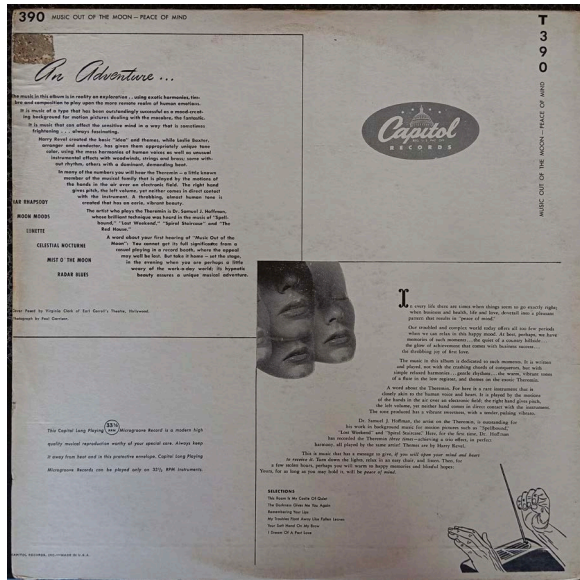


FIGURA 2. Contraportada de *Music from out of the moon/Music for peace of mind*, Capitol / 390, 1947.

una textura visual que oscila entre lo extraño y lo confortable. La contraportada tiene un texto sobre el theremín y sobre quien lo interpreta, el Dr. Samuel J. Hoffman e indica que él participó en la banda sonora de películas como *Spellbound* y *Lost Weekend* de 1945 y *The Spiral Staircase* de 1946. En la parte inferior se incluye una ilustración de unas manos en movimiento tocando el instrumento.

El theremin es un instrumento eléctrico monofónico desarrollado por Lev Sergeyevich Termen (1896-1993) y dado a conocer en 1920. Se ejecuta manipulando la frecuencia de tono y de volumen (con la mano derecha e izquierda respectivamente), teniendo en cuenta la distancia entre las manos y las antenas del dispositivo, sin que se toquen directamente. Esto ocurre a una distancia mínima del oscilador de frecuencia que tiene el instrumento³⁴.

Notamos que en la carátula mencionada se quiere representar un lugar extraño (pero no peligroso), y que en el texto explicativo se hace referencia un instrumento poco común usado en famosas películas de suspenso, que posiblemente sorprendería a quienes escucharan el álbum y que representaría musicalmente el novum y el extrañamiento. En esta misma línea, los títulos de algunas canciones incorporan ideas de espacios extraterrestres

³⁴ Richard Orton, "Theremin", *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002267498>. Reddell, p. 95.

y desconocidos: “Lunar Rhapsody”, “Moon moods”, “Lunete”, “Celestial nocturne”, “Mist O’The Moon” o “Radar blues”.

La música se ubica en estilos como la bossa nova y el jazz, acompañados con melodías del theremin que proporciona los solos de todas las piezas musicales. Los solos, aunque resultan un poco extraños debido al timbre del instrumento, se adaptan a las piezas musicales en contrapunto con los coros femeninos y con los instrumentos orquestales. A su vez, los coros usan el recurso del vibrato exagerado cantando la sílaba ‘aah’ en mezzopiano, dicho procedimiento es muy común en las décadas de 1930 y 1950 en bandas sonoras y en piezas del género musical a que nos referimos. La diferencia de esta producción es el empleo de los coros como un recurso orquestal, imitando el theremin y este último, igualmente imitando los coros femeninos.

De la misma forma que *Music out of the Moon: music unusual featuring the Theremin* reúne elementos de ciencia ficción, otras producciones posteriores de easy listening como *From Another World* (1956) de Sid Bass (1913-1993), *Count Down!* (1959) de Jimmie Haskell (1926-2016) and Orchestra y *Music From Outer Space* (1962) de Frank Comstock (1922-2013), desarrollaron su propia manera para evocar musicalmente el género literario. En esos discos se introducen efectos de sonido, instrumentos electrónicos y técnicas expandidas. Estos recursos y producciones constituyen la antesala para entender las obras de los artistas de Latinoamérica y España que presentaremos a continuación.

Concluyendo, emplearemos los conceptos básicos de la ciencia ficción expuestos arriba para caracterizar las canciones y piezas musicales de América Latina que hacen referencia a ellos. También proponemos que los autores/compositores de esas piezas actuaron en su contexto cercano para referirse a esos temas y narrarlos desde la perspectiva del género literario de nuestro interés. Por esta razón, en muchas de estas piezas musicales se introducen instrumentos de síntesis electrónica o se usan técnicas específicas para representar las ideas referentes a la ciencia ficción.

En Estados Unidos e Inglaterra el detonante de esta tendencia fue el ambiente sociopolítico de la Guerra Fría, la carrera espacial y la era atómica, eventos que se manifestaron en todo el mundo incluyendo Latinoamérica. En este contexto, la radio estadounidense realiza programas de entrevistas, crónicas y dramatizados abordando el tema de los avistamientos de ovnis³⁵, lo mismo ocurre en la prensa escrita y la televisión. La industria musical norteamericana toma estos relatos y los lleva a producciones discográficas como la canción de 1951 “Two little men in a flying saucer” de Ella Jane Fitzgerald (1917-1996), “Sputnik Baby” de 1957 de Roosevelt Sykes (1906-1983) y “The little space girl” de Jesse Lee Turner (n.1938) de 1959.

³⁵ Bernal, pp. 44-64.

En Inglaterra, ocurrió algo similar, la prensa propagó los mismos elementos y el mismo contexto político, lo que se reflejó en los contenidos de revistas de ciencia ficción como *New Worlds*, en dramas radiales como *Journey into Space* y en la serie de televisión *Dr. Who*. Las canciones que identifican estas dos series se publicaron en LP y fueron creadas en el Taller Radiofónico de la BBC donde trabajaron importantes técnicos radiales que tuvieron una estrecha relación con el productor, arreglista y compositor George Martin (1926-2016) y otros notables músicos y productores de pop-rock.

El pop-rock con elementos de la Ciencia Ficción en América Latina y España.

Primeras manifestaciones: “El platillo volador” y “Los Marcianos”

Las producciones musicales que expondremos provienen de Cuba, México, Chile, Colombia, Argentina, Brasil y España y fueron lanzadas al público entre 1949 y 1976 y esto ocurre de manera paralela con piezas musicales semejantes en Inglaterra y Estados Unidos. Las producciones latinoamericanas serán presentadas en orden cronológico, elaborando sobre sus contenidos literarios, instrumentación y características referentes a la ciencia ficción³⁶.

El avistamiento de platillos voladores fue uno de los primeros temas que se pueden identificar en piezas musicales de Cuba y Puerto Rico. Este tema, que empieza a difundirse en los Estados Unidos –en el programa radial dirigido por Edward Roscoe Murrow (1908-1965)³⁷– se puede identificar en el sencillo “El platillo volador” del grupo Bimbi y su Trío Oriental, aparecido alrededor de 1950³⁸. Es una producción a la que no hemos podido acceder, pero sabemos que se grabó con el sello Ansonia (una dependencia de Decca en Nueva York de la llamada música hispana) y la compuso Carmen Gallego (¿-?) que figura en distintas grabaciones del conjunto de Maximiliano “Bimbi” Sánchez (1908-1991). Este es el ejemplo más temprano que hemos logrado rastrear.

En el mismo sello Ansonia grabó al conjunto Los Universitarios con el organista José Raúl Ramírez (1920-2016), también alrededor de 1950, publicando un sencillo con una canción de autoría de la colombiana Esther Forero (1919-2011)³⁹ cuyo título

³⁶ Las producciones de Los Estados Unidos e Inglaterra las encontramos en la tesis mencionada.

³⁷ Consultado en: Edward R. Murrow, *Radio News report: The Case For the Flying Saucers* [programa radial], 7 de abril de 1950, <https://historyonthenet.com>

³⁸ Digitalización de The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American recordings, Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), <https://frontera.library.ucla.edu/recordings/el-platillo-volador>

³⁹ Los Universitarios con Jose Raul Ramirez con su órgano y su ritmo. S 10”, 78rpm (A: “Viejo Camino”/ B: “El platillo volador”), Rivoli, R-119, 1950.

es “El platillo volador”. La letra se refiere a los rumores en torno a los avistamientos de los ovnis y especula sobre que estos son capaces de atrapar y matar gente. También menciona que se han visto en Cuba, Venezuela, Puerto Rico y los Estados Unidos.

Esta canción es un porro y la instrumentación consiste en una trompeta con sordina, un órgano Hammond modelo B-2, bongoes y voces. El órgano, por su sistema electrificado, al momento de realizar los glissandi pareciera tener la intención de representar el extraño sonido del platillo volante; técnica que también se escucha cada vez que las voces cantan ‘platillo volador’ y cuando comentan los desastres que ocasionan los ovnis.

Cuatro años después, el 28 de diciembre de 1954, también en el contexto de la música de baile del Caribe, los productores del exitoso programa de televisión *Mi esposo favorito*⁴⁰ celebraron el día de los Santos Inocentes falseando el arribo de un ovni en Coliseo de la Ciudad Deportiva de La Habana⁴¹. La puesta en escena, bastante realista, atrajo a muchos espectadores que después de una larga espera vieron salir de la nave espacial al elenco del programa de televisión cantando una canción llamada “Los marcianos” acompañados por la Orquesta de América⁴², pieza musical compuesta ese mismo año por Rosendo Ruiz Quevedo (1918- 2009) y grabada con el sello Panart⁴³. Este acontecimiento llevó a la popularización de la canción debido a que varios artistas en México y Estados Unidos hicieron versiones de ella. La trayectoria de esta canción cubana comienza en México con la grabación de la Orquesta América de Ninón Mondejar⁴⁴ de 1955 con el sello RCA Victor⁴⁵, en estilo de chachachá⁴⁶.

⁴⁰ Dirigido por el productor de televisión Joaquín M. Condall (1923-2010) quien se basó en la serie radial de Estados Unidos *My Favorite Husband*.

⁴¹ Mayra Cue Sierra, “Mi esposo favorito, de Joaquín Condall”, *En vivo revista*, <https://www.envivo.icrt.cu/mi-esposo-favorito-de-joaquin-condall/>

⁴² Sierra, *loc. cit.*

⁴³ Orquesta América. 1955, S 7”, (A: “Los Marcianos”/ B: “El Cha Cha Cha de los Inocentes”), Panart 45-1727, c.1955. La canción de lado B, describe el engaño detrás del arribo del ovni a La Habana.

⁴⁴ Jordi Pujol, “Orquesta América de Ninón Mondejar”, *Blue sounds*, 2000. <https://www.freshsoundrecords.com/orquesta-america-de-ninon-mondejar-albums/1377-silver-star.html> Es posible que la reseña que contiene esta página corresponda a las notas del librito que el sello Fresh Sounds incluyó en esta producción antológica. Sin embargo, al no ser posible consultar el disco físicamente se prefiere conservar la referencia a esta página web.

⁴⁵ Ninón Mondéjar y su Orquesta América, S, A: “Los marcianos”/ B: “México, México lindo”, RCA Victor 70-9623, 1955.

⁴⁶ Estilo musical y de baile de Cuba con características del género danzón (tempos moderados y montuno). Una de las piezas musicales que lo empieza a popularizar es “La engañadora” del compositor Enrique Jorrín (1926-1987) grabada por la Orquesta América de Ninón Mondejar –Anacarino Mondejar Soto (1914-?)– en 1953. Se popularizó en los Estados Unidos y el continente de América por artistas como el percusionista Ernesto Antonio Puente (1923-2000) conocido

El novum de la letra, se manifiesta en la llegada de unos marcianos a la tierra, quienes van a enseñar un ritmo desconocido llamado chachachá (que en Marte se denominaba ‘ricachá’). Las estrofas cuentan que los extraterrestres traen consigo instrumentos novedosos como el “güiro televisor”, y otro que mezcla el “tímbal y piano” mientras las marcianas usan trajes de mamboleta y bailan el “ricachá”. La instrumentación de la pieza incluye flauta, violines, el güiro, el cencerro, el piano, y las voces. En la introducción encontramos violines haciendo trémolos y flautas tocando escalas pentatónicas y en otras secciones se presentan gestos expresivos de los violines y el piano, mediante crescendos para reforzar la idea de los instrumentos inusuales que menciona el texto. El mismo año de la publicación de la grabación comentada, Tito Puente and his orchestra también la graban para Tico Records⁴⁷. Esta versión elimina la letra de las estrofas y las reemplaza con solos instrumentales con abundantes cambios rítmicos. “Los marcianos” también tiene una versión en inglés del conjunto de Nueva York La Playa Sextet titulada “The Martian cha cha cha (Los marcianos)”⁴⁸.

La versión de “Los marcianos” de la Orquesta América de Ninón Mondejar tuvo igualmente repercusiones en el cine, ya que se incluye en la banda sonora de la película *Los platillos Voladores de 1956*⁴⁹, mismo año en que José Estevez Jr., (1921-1988), conocido como Joe Loco, la graba en LP con el conjunto Joe Loco, his piano and his Orchestra para el sello Columbia⁵⁰. Esta versión mantiene el estribillo principal y reemplaza el contenido de los textos por solos de piano. Otra versión de la canción es la de la Orquesta Ritmo y Juventud de Santiago de Chile⁵¹ en un EP grabado entre 1957 y 1960. También existen grabaciones del italiano Edoardo Lucchina (1925-2015) de 1963⁵² y otra de la agrupación mexicana Bon y Los Enemigos del Silencio de 1987, que se ubica en la tendencia new wave⁵³.

como Tito Puente y por el cantante Pablo Tito Rodríguez Lozada, Tito Rodríguez (1923-1973). Ver David F. García, “Cha Cha Cha”, *Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045636>

⁴⁷ Tito Puente And his Orchestra, S, A: “Coco seco (dry coconuts)”/ B: “Los marcianos (The martians)”, Tico Records, 10-266, 1955.

⁴⁸ La Playa Sextet, S, A: “Dry cocoanuts”/ B: “The Martian cha cha cha”, Mardi-gras 1010-X45, 1955.

⁴⁹ Dirigida por Julian Soler (1907-1977). La canción aparece al inicio de la cinta y en una escena que cantan las actrices Gloria Evangelina Elizondo López-Llera (1929-2017) y Fannie Kauffman (1924-2009).

⁵⁰ Joe Loco, his Piano and his Orchestra, LP 12”, VAYA with Joe Loco, Columbia, CL 827, 1956.

⁵¹ “Orquesta Ritmo y Juventud”, *MusicaPopular.cl*, 2016, en <http://www.musicapopular.cl/grupo/orquesta-ritmo-y-juventud/>

⁵² Edoardo Lucchina, S, A: “Los marcianos”/ B: “Baila mi cha cha cha”, Durium, Id. a 6220, 1963.

⁵³ Bon y Los Enemigos del Silencio, LP 12”, Bon y los enemigos del silencio, CBS, DCS-450757, 1987.

“Marcianita”

La trayectoria de “Los marcianos” con sus versiones a través de diferentes artistas y países, se replica del mismo modo con “Marcianita” proveniente de Chile, compuesta por Galvarino Villota Alderete (1917-1989) y José Imperare Marcone (¿-?). El novum en esta canción está representado por los viajes al espacio, la vida en Marte y algunos temas posiblemente popularizados por la serie de relatos de Ray Bradbury, *Crónicas Marcianas* (1950). “Marcianita” como “Los marcianos” se ubica dentro de la música de baile y las versiones que se hicieron cubrieron estilos como la nueva ola y el rock and roll. La letra habla de la posibilidad de que en un futuro cercano (1970) se puedan dar las relaciones amorosas entre humanos y extraterrestres de Marte. El narrador aparentemente lo propone al no tener éxito conquistando a mujeres de la tierra y por esa razón confía en que la ciencia le permita conocer a una marciana con especiales cualidades:

Que no se pinte, ni fume
ni sepa siquiera
lo que es el rock & roll
...

Juan Pablo González rastrea las versiones de “Marcianita”⁵⁴ y la primera de ellas es de 1959 grabada por el grupo chileno Los Flamings en un sencillo del sello RCA⁵⁵. La interpretación del conjunto incluye elementos musicales del barroco, como la passacaglia en los acordes cadenciales del inicio, el foxtrot como géneroailable y los coros que bien pueden identificarse con las armonías vocales en estilo barber shop, o de los conjuntos vocales de boleros. El mismo año se publica la versión más conocida, que permitiría su difusión a nivel internacional, la cual graba en Argentina el cantante de nueva ola Billy Cafaro (1936-2021) y que aparece en la primera producción en LP *Bailando con Billy*⁵⁶. Cafaro viaja a España, y en 1960 la publica allí para el sello Fontana en el EP titulado *Marcianita*⁵⁷ que en su portada contiene una ilustración de una marciana que levita sobre un platillo volador.

⁵⁴ Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*, Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

⁵⁵ “Los Flamings”, MusicaPopular.cl, <https://www.musicapopular.cl/grupo/los-flamings/>, 2016.

⁵⁶ Billy Cafaro. LP 12”, *Bailando con Billy*, Columbia, 45385, 1959.

⁵⁷ Billy Cafaro. EP, *Marcianita*, Fontana, 467 153 TE, 1960.

De ahí en adelante, la graba en Brasil⁵⁸ el cantante Sergio Murillo (1941-1992)⁵⁹ con el acompañamiento de Lyrio Panicali y su orquesta⁶⁰, y también Caetano Veloso (n.1942) con Os Mutantes. La versión de Murillo musicalmente mantiene el mismo ritmo que la versión de Cafaro, aunque introduce una guitarra acústica con estilo de bossa nova mientras que en el EP de 1968, *Caetano Veloso e Os Mutantes ao vivo*⁶¹, se canta en portugués y está grabada en vivo en el “show en la boite Sucata de Río de Janeiro”⁶². Lo novedoso en este caso es la participación de una guitarra eléctrica con distorsión y la adaptación del texto al portugués. Esto último posiblemente influyó en la grabación de 1973 del cantautor Raúl Seixas (1945-1989)⁶³, cuya versión de “Marcianita” emplea estilos como el soul y el rock and roll.

Otra versión en portugués de 1961 es la del cantante Daniel Bacelar (1943-2017), en el EP *Tenha Pena (Pity Pity)*⁶⁴. Esta presenta como particularidad en la introducción, la adición de efectos de sonido, producidos posiblemente con una guitarra a la que se le controla el volumen –ya sea manualmente o a través de un trémolo– tomando como referencia los efectos de algunas canciones producidas en Estados Unidos e Inglaterra.

Existen otras versiones, grabadas en España, Francia, Portugal, México y Estados Unidos grabaciones a las que en muchos casos no pudimos acceder. Este es al caso de la grabación para Columbia, realizada por Lita Rossi en 1960, artista desconocida hasta el momento⁶⁵ o la del conjunto Rodolfo Reyna (¿-?) con Los Torbellinos, grabada en México por el sello Discos del Norte, alrededor de 1960⁶⁶. Asimismo, existe una producción editada en Francia en el estilo easy listening titulada *Rythmes D'Argentine* de Ray Marito (¿-?) y sus Canyengues, de 1960⁶⁷. Más adelante, se hizo una versión en estilo salsa de “Marcianita” grabada en Estados Unidos en el LP *Reflexiones de Celia Cruz* de Celia Cruz (1925-2003) con La Sonora Matancera de 1960⁶⁸. Aquí, se cambia el contenido

⁵⁸ González, p. 154.

⁵⁹ Murillo, fue uno de los exponentes del rock and roll y la nueva ola de su país.

⁶⁰ Sergio Murilo, LP 12”, Sergio Murilo, Columbia, 37090, 1960.

⁶¹ Caetano Veloso E Os Mutantes, EP, Ao Vivo, Philips, 441 429 PT, 1968.

⁶² González, p. 154.

⁶³ González, p. 155.

⁶⁴ Daniel Bacelar, EP 7”, Tenha Pena (Pity Pity), Columbia, SLEM 2085, 1961.

⁶⁵ Lita Rossi, EP, Marcianita, Columbia, 3ECGE 71461, 1960.

⁶⁶ Los Torbellinos, S, A: “La marcianita”/ B: “Perrito pekinés”, Discos del Noreste, 003, 1960.

⁶⁷ Ray Marito y sus Canyengues, EP, Rythmes D'Argentine, 75.586, 1960.

⁶⁸ Celia Cruz con La Sonora Matancera, LP 12”, Reflexiones de Celia Cruz. Seeco, SCLP-92000, 1960.

textual dando a entender que el mensaje lo dirige una mujer a un marciano y en la música, se cambia el estilo rock and roll original por el cha cha chá del estribillo.

“Los marcianos” y “Marcianita” identifican la primera etapa de piezas musicales con elementos de la ciencia ficción, que tuvieron una trayectoria amplia gracias a las distintas grabaciones y difundieron temas que surgieron en el contexto de la Guerra Fría, los avistamientos de ovnis y la vida de seres extraterrestres.

Etapa de diversificación

La Guerra Fría también difundió un temor generalizado en las naciones de ambos bloques, el occidental-capitalista liderado por los Estados Unidos y el este/oriental-comunista liderado por la URSS. El contexto de las siguientes canciones está relacionado con la Crisis de los Misiles de Cuba en octubre de 1962, momento en el que todo el mundo temió que se desencadenara una catástrofe atómica o que ocurriera una nueva guerra de la magnitud de las previamente experimentadas en lo transcurrido del siglo XX. Este temor y la cercanía de México con los Estados Unidos, se reflejan en producciones de agrupaciones como Los Locos del Ritmo, Los Sinners y Los Salvajes.

En 1961 Los Locos del Ritmo graban el EP *Los Locos del ritmo Vol II* para el sello Orfeo⁶⁹, producción que incluye la pieza instrumental “Estroncio 90”, título que menciona el isótopo residual de la fisión nuclear. La instrumentación emplea dos guitarras eléctricas (una principal y la otra acompañante), bajo eléctrico y batería, en el estilo surf. Podríamos afirmar que este sonido, característico de la costa oeste de los Estados Unidos, es compatible con la idea de ilustrar una sociedad distópica, o al borde de su inminente destrucción, que es una de las narrativas típicas de la ciencia ficción. El sonido resultante tiene una textura delgada, producto de instrumentos fabricados con materiales acústicos y eléctricos austeros⁷⁰, que quieren aproximarse sonoramente a la carrocería de un carro o a una tabla de surf, ya sea en su silueta o en su construcción.

El sencillo *Rebelde Radioactivo* de Los Sinners, grabado en 1961 para el sello RCA Victor de México, comparte las características de la canción “Estroncio 90”⁷¹. La pieza instrumental “Rebelde Radioactivo” presenta el estilo de baile “shake” con instrumentos como la batería, voz (gritos), guitarra eléctrica solista, otra acompañante y un bajo eléctrico. En lo musical no identificamos ningún elemento que quiera expresar la idea de ‘radiación’ o

⁶⁹ Los Locos del Ritmo, Ep 7”, Vol II, Orfeo, EP-171, 1961.

⁷⁰ “Danelectro History”, *ChasingGuitars* en <https://chasingguitars.com/danelectro-history/>. Esta descripción pertenece a la marca de guitarras estadounidenses Danelectro, las cuales son ejemplo de instrumentos de bajo presupuesto. Si bien no se tiene certeza de qué tipo de guitarras usaban Los Locos del Ritmo, el sonido que busca la producción corresponde a este modelo sonoro.

⁷¹ Los Sinners, S, A: “Rebelde Radioactivo”/ B: “Piernas locas”, RCA Victor, 76-1388, 1961.

‘radiactividad’, y sólo el título alude a los elementos de la ciencia ficción también presentes en obras cinematográficas que dan cuenta del temor latente por la llamada era atómica o en algunas piezas musicales que tratan este tema⁷².

El grupo Los Salvajes, también de México, en 1962 se acoge al tropo de la radiación y lo extrapola considerando que el fenómeno de propagación de energía puede brindar poderes sobrehumanos. Este tema se expone en la canción “Chica radioactiva” de su LP *Los Salvajes del Twist*⁷³. La instrumentación es la típica del rock & roll, es decir, el saxofón, piano, batería, guitarra eléctrica y bajo eléctrico. Aunque musicalmente no identificamos características que quieran representar la radiación, si se encuentran ejemplos similares en los Estados Unidos, en términos del texto de la canción, un ejemplo es “Radioactive mama” de Sheldon Allman (1924-2002) de 1960⁷⁴. Ambas canciones hablan de una mujer contaminada con radiación, lo que afecta su sistema nervioso y la hace bailar de manera desenfrenada.

Un año después, en 1963 también aparece un interés por el futuro y por las relaciones amorosas –como en el caso de “Marcianita”– sin omitir el temor nuclear. Hay que señalar que en los Estados Unidos, en el marco de la era atómica y la Guerra Fría, estos temas se exponían en piezas de estilo folk-country como “Honeymoon on a rocket ship” de Hank Snow (1914-1999)⁷⁵ de 1953. En México, lo hizo una década más adelante el cantante Enrique Guzmán (n.1943) en el LP *El Llanto del Siglo*⁷⁶. Esta canción fue escrita por Tepper-Bennet –Sid Tepper (1918-2015) y Roy C. Bennett (1918-2015)– y adaptada al castellano por Armando Manzanero (1935-2020). La letra describe las acciones cotidianas que el narrador piensa realizar con su futuro amor con quien se casa en el año 2000. Aquí, habla del jardín que tendrá en la Luna, el cohete en el que se transportará y la playa que visitará en Neptuno.

A pesar de la aparente visión positiva que transmite la letra, hay un momento donde se sugiere jugar con uranio, elemento radiactivo cuyo aprovechamiento es propio de la era atómica, y se populariza en relatos que manifestaban el temor (interés, curiosidad) por la existencia de la bomba nuclear. Por lo tanto, a pesar de su visión positiva, la canción sigue planteando las características mencionadas en las piezas musicales de Los Locos del Ritmo, Los Sinners y Los Salvajes. Además, esta canción tiene instrumentos del big

⁷² Por ejemplo, las películas *The Magnetic Monster* de 1953, *Godzilla* de 1954, *The Day the World ended* de 1955, *The H Man* de 1958 o *The Amazing Colossal Man* de 1957.

⁷³ Esta canción la compuso Manuel Gallegos (¿-?).

⁷⁴ Sheldon Allman, LP 12”, Folk songs for the 21st Century, HIFIRECORDS R415, 1960.

⁷⁵ Hank Snow, S, A: “Honeymoon on A Rocket Ship” B: “There Wasn’t an Organ at our Wedding”, RCA Victor, 47-5155, 1953.

⁷⁶ Enrique Guzmán, LP 12”, El llanto del siglo, CBS, DCS 607 1963.

band, incorpora los violines de easy listening, destacando también el sonido de la nueva ola. Allí notamos que el arpa se toca en los momentos relacionados con la fantasía o lo sobrenatural.

En 1964 Los Apson de México publican una canción que pareciera reunir todas las características musicales y retóricas mencionadas hasta el momento. En su LP titulado *Atrás de la Raya*⁷⁷, encontramos una versión de la canción “Martian hop” de la agrupación estadounidense The Ran-Dells con el título “Topepi el Marciano” que modifica el contenido del texto de la versión original⁷⁸. La canción narra la llegada de un marciano a enseñar un nuevo ritmo (como en el caso de “Los marcianos”) y explica los pasos del baile, tal y como ocurre en el twist. Después, el tema gira hacia la Guerra Fría y la era atómica cuando se cuenta que Marte va a enviar cohetes a la tierra y que posiblemente los marcianos se asustarían con lo que ocurra. Al final, nuevamente se retoma el baile para culminar la pieza musical⁷⁹.

Los sonidos asociados con la ciencia ficción identificados en “Topepi el marciano” son grabaciones de la versión que realiza The Ran-Dells en la canción “Martian Hop”⁸⁰. En realidad, los sonidos que se oyen al inicio de la canción son tomados del corte “Drifting” de Kid Baltan y Tom Dissevelt, perteneciente a la producción original de 1959 *The Fascinating World of Electronic Music* que se editó en México en 1964 con el título *El mundo fascinante de la Música electrónica*. Según Mark Brend, esta pieza está hecha con generadores de tono, grabadoras y osciladores con una combinación de estilos como el jazz, pop y música electrónica⁸¹. Adicionalmente, Los Apson incorporan sonidos onomatopéyicos que podrían remitirse al estilo doo woop; usan voces con efecto ‘delay’, batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, silbatos con glissandi y falsetes en el momento en el que se emula el canto del marciano.

Los Apson aparentemente no contaron con las posibilidades técnicas con los que Baltan y Dissevelt realizaron los sonidos introductorios de la canción en cuestión, sin embargo, los primeros recurrieron a grabaciones, tal como se hicieron con las películas mexicanas mencionadas para incluir retóricamente la ciencia ficción en su pieza musical.

En este orden de ideas, Colombia también respondió a la tendencia del pop-rock con elementos de la ciencia ficción. La agrupación de Bogotá The (Los) Speakers tiene varias

⁷⁷ Los Apson, LP 12”, *Atrás de la raya*, ECO 236, 1964.

⁷⁸ Bernal, p. 57.

⁷⁹ Las características de la versión de The Ran-Dells, las comentamos en el Capítulo 3 de la tesis arriba mencionada.

⁸⁰ The Ran-Dells, S, A: “Martian hop”, B: “Forgive me darling (I have lied)”, London [American Recordings], HLU 9760, 1963.

⁸¹ Mark Brend, *The Sound of Tomorrow: How Electronic Music was Smuggled into the Mainstream*. London: Bloomsbury Publishing, 2012.

piezas musicales que muestran un interés por la carrera espacial y lo extraterrestre. En su intento por buscar sonidos nuevos –aspecto influenciado por la beatlemania y la invasión británica– The (Los) Speakers comenzó haciendo versiones de grupos como The Beatles, The Trashmen, The Animals y The Byrds⁸². En su primer disco, de 1966, The (Los) Speakers muestran su interés por los nuevos sonidos en su pieza instrumental “M.S.63-64” compuesta por Rodrigo García (n.1947) nacido en Sevilla, España. Allí se usa un armonio y un piano, el cual fue preparado para la grabación y da cuenta de un uso instrumental poco común en los discos de nueva ola Colombia. Después, en 1967 en el disco titulado *Tuercas, Tornillos y Alicates*⁸³ se incluye una versión de “Mr. Spaceman” original de la agrupación estadounidense The Byrds⁸⁴. Aquí, The (Los) Speakers adaptan la letra al castellano sin modificar sustancialmente el contenido literario y cuentan la historia de un hombre que se despierta horrorizado al observar a un ser espacial y a pesar del susto, conversan y el humano termina pidiendo al extraterrestre que lo lleve de paseo.

La versión del grupo colombiano introduce un órgano Hammond (la de The Byrds se caracterizaba por el sonido neo-folk), acoplándose a los sonidos que consideraban novedosos en agrupaciones como The Beatles, The Zombies, The Animals, Manfred Mann, entre otros, las que también usaron el instrumento mencionado. De esa forma The (Los) Speakers dan una característica particular a su versión.

Otra pieza musical, que muestra el interés por experimentar con nuevos sonidos es “Niebla”. Aunque no tiene una relación temática con la ciencia ficción, la consideramos importante porque introduce elementos de la llamada psicodelia al intentar representar retóricamente el nombre de la canción. Para ello logramos identificar el uso de la distorsión tipo fuzz, un teclado y unas grabaciones en la parte intermedia con sonidos que recuerdan gorjeos creados electrónicamente y al final de la canción una grabación de un automóvil frenando. Esto es muy novedoso de parte del grupo colombiano y posiblemente sea una antesala para poder realizar su versión de “Telstar” original de Joe Meek (1929-1967) and The Tornados.

La mencionada canción de Meek, aparece en el EP *Milo A Go Go de 1967*⁸⁵ que da a conocer en Colombia las características de ese tipo de música instrumental, muy popular en ese entonces en España y Europa, y refleja el interés de Rodrigo García⁸⁶ por el satélite

⁸² Egberto Bermúdez, “Los discos de The (Los) Speakers (1966-68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia”, Bogotá: *Ensayos. Historia y teoría del arte*, XX, 30 (enero-junio 2016), pp. 82-151 (p. 95).

⁸³ Los Speakers, LP 12”, *Tuercas, tornillos y alicates*, Discos Bambuco, DB 4022, 1967.

⁸⁴ The Byrds, LP12”, *Fifth Dimension*, Columbia, CS 9349, 1966

⁸⁵ *Milo A Go-Go*, EP 7”, Sin sello, 441124, 1967.

⁸⁶ Bermúdez, p. 120.

que transmitió las primeras imágenes de televisión en vivo entre diferentes continentes, y que fue lanzado por la NASA en julio de 1962⁸⁷. “Telstar” de The (Los) Speakers usa instrumentos como la batería, la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y un órgano Hammond. Los efectos que identificamos al principio se hicieron en la guitarra eléctrica posiblemente mediante el rasgueo de un cuerpo de metal a lo largo de los trastes con las cuerdas al aire, método que involucra técnicas extendidas en este instrumento, y que consideramos novedosas para la música pop-rock colombiana del momento⁸⁸.

Los Streaks es otro de los grupos colombianos que introdujo técnicas extendidas al inicio y al final de sus canciones para referirse al novum o extrañamiento en la pieza musical⁸⁹. En el LP de 1967 titulado *Operación A Go-Go (una idea descabellada)* del sello Zeida/Codiscos, encontramos el corte “Cosmos 901” que al inicio y final usa las llamadas técnicas extendidas, como por ejemplo, poner en contacto las cuerdas de la guitarra con una botella de vidrio o un encendedor. El contenido de la canción no es muy preciso en especial por la brevedad del texto. Aparentemente, se trata del sufrimiento de alguien que pasa por una pena de amor y que quiere comparar su sentimiento de dolor con un cosmos que no tiene fin. Teniendo en cuenta la anterior descripción, la agrupación recurre a los recursos narrativos de la ciencia ficción para plantear un símil entre la inmensidad del universo con un sentimiento humano como el dolor emocional.

Los instrumentos usados allí son la guitarra eléctrica, el órgano, el bajo eléctrico, la batería y dos voces. Presumimos que el órgano sea Hammond o Thomas, teniendo en cuenta el vibrato, el cual parece estar imitando frecuencias o interferencias de radio, a veces usando disonancias que pretenden crear una atmósfera de extrañamiento o suspenso. También tiene una sección en la que los miembros del grupo conversan mediante incoherencias y balbuceando a través de un megáfono. La música es estilo rock garage, presenta una modulación antes de que se repita por segunda vez la única estrofa. Cuenta además con un riff que se repite a lo largo de la canción –y en la mayoría de disco *Operación A Go-Go (una idea descabellada)*–. Su asociación con la ciencia ficción la notamos en la parte instrumental y sobre todo con título que curiosamente es el nombre del satélite militar soviético Kosmos 901 lanzado el 5 de abril de 1977.

⁸⁷ Dave Laing, “Meek, Joe [Robert George]”, *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047718>

⁸⁸ The (Los) Speakers siguió por esta línea experimental en sus producciones futuras culminando su carrera en 1968, y como muchos conjuntos musicales latinoamericanos exploró sus capacidades musicales apoyándose en la influencia estadounidense y europea.

⁸⁹ Esto empezó a verse en el easy listening y en algunas canciones de pop estadounidense de finales de la década de 1950 algunos ejemplos son: “Knocked Out Joint On Mars” de Buck Trail (¿-?) y “Sputnik (Satellite girl)” de Jerry Engler (n. 1936) de 1958.

Antes de pasar a la próxima etapa, consideramos importante referirnos a piezas musicales encontradas del medio musical español por el intercambio de influencias entre España y América. España, entre los años de 1959 y 1969, experimenta una economía estable y fructífera que trajo como consecuencia un crecimiento de la industria musical⁹⁰. Estas nuevas características musicales igualmente las vamos a encontrar en las agrupaciones de Latinoamérica que discutiremos más adelante.

En este ambiente, destacamos a la agrupación de breve trayectoria Ramon-5, que lideró el arreglista, productor, compositor y director de orquesta Ramón Farrán Sánchez (n.1939) que aportó al ambiente del pop-rock, al del jazz y a la introducción del Moog en España con el sencillo instrumental “My young comet”/“Magic moog” de 1973⁹¹. Farrán Sánchez con su grupo tocó la batería y grabó dos EPs en el sello Discophon en 1966 y en la canción “Mantengan limpia la luna”, de la producción *Quiero Una Chica Op Art*, habla del futuro y se anticipa al alunizaje de 1969.

La letra de “Mantengan limpia la luna” presenta versos que quieren enaltecer al satélite terrestre, da cuenta de un grupo de personas preocupadas y capaces de luchar por lo que pueda ocurrir allí. Después, se describe una escena romántica en la que una pareja se ama bajo la luz que refleja la luna, y de repente la situación se interrumpe al darse cuenta de que una estaca choca con el astro. En ese momento la letra muestra un giro que se refiere a otros objetos que están maltratando a la luna, específicamente banderas y cohetes. Estas descripciones anticipan lo que la humanidad comenzaría a ver con el alunizaje de 1969.

Etapas de exploración: España, Argentina y Brasil: 1967-1976

El músico, arreglista y productor español Manuel Ángel ‘Manolo’ Díaz Martínez (n. 1941), da comienzo a esta etapa con una trayectoria versátil que influencia el entorno musical de la música española y latinoamericana involucrando el tema de nuestro interés.

Entre 1961-66, Díaz conforma el grupo Los Sonor que comienzan grabando piezas de la nueva ola e easy listening para el sello RCA Victor; y también hace parte de Los Polaris con quienes graba country-pop en Estados Unidos con el sello Columbia y poco después graba con Los Bravos para la filial de Columbia en España. Este mismo grupo viaja a Inglaterra para grabar en Decca a instancias del productor Alain Milhaud (1930-2018). Este último una figura muy importante desde que se establece en España para hacer parte del

⁹⁰ En este panorama llega Billy Cafaro y edita el EP *Marcianita* con el sello Fontana (Philips Ibérica, S.A.E) y el Padre Alejandro graba *El twist del Marciano* con Hispavox.

⁹¹ “Ramón Farrán”, Discogs, <https://www.discogs.com/es/artist/1164802-Ram%C3%B3n-Farran>



FIGURA 3. Portada (izq.) y contraportada (der.) del disco *La canción-ficción*, S

equipo de Sonoplay, sello fundado por el argentino Adolfo Waitzman (1930-1998) a finales de 1966⁹², a quien nos referiremos más adelante. Adicionalmente, Manolo Díaz se destaca como compositor de canciones que participaron en varios festivales musicales europeos.

Para 1967 Díaz empieza a involucrar la psicodelia en sus grabaciones. Recordemos que es un movimiento musical que en su interpretación presenta largas secciones de improvisación, y empleaba frecuentemente instrumentos exóticos (de la India por ejemplo). Asimismo incorporaba elementos surrealistas en las letras y en la moda e iba de la mano con el consumo de drogas⁹³. Dos referentes musicales que tienen los elementos mencionados, son “Strawberry Fields Forever” de The Beatles (LP *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*) de mayo de 1967 y una versión de “Lady Jane” de Glyn Johns (n. 1942) grabada en marzo del mismo año en España con el sello Sonoplay.

La Canción-Ficción tiene como telón de fondo la nueva ola, el Mersey Beat, el soul y la psicodelia, elementos que permiten la aparición de la ciencia ficción dentro del pop, al menos en el contexto de Hispanoamérica. En pocas palabras, la ciencia ficción en el pop no aparecería de la nada.

La Canción-Ficción fue editada por Sonoplay, y es una especie de suite en dos movimientos, puestos por separado en cada uno de los lados del disco: A1 “Laboratorio” y B1 “Los marcianos”. Los dos comparten características en cuanto a tonalidad, tempo,

⁹² Allí Díaz publica su primer LP en solitario y distribuye en España y Latinoamérica pop con elementos de la psicodelia.

⁹³ Allan F. Moore, “Psychedelic rock”, Grove Music Online, 2001



FIGURA 4. Rótulos disco, *La canción-ficción*, izq. Lado A, der. Lado B

instrumentación y temática literaria de contenido de ciencia ficción. En consecuencia, se podría considerar como una especie de ‘sencillo conceptual’ en el contexto de la discografía española de la época.

“Laboratorio” (Lado A) es una descripción futurista de una nueva clase de humanos y su sociedad. En el texto Díaz presenta su jerarquía social, indica cómo adquirirían conocimientos, qué comen y cómo será su reproducción. En este orden de ideas, la primera estrofa se refiere a la creación de vida en un laboratorio, por lo tanto, la figura de ‘mamá’ no se refiere a una persona y se traslada a ese espacio. La segunda estrofa, muestra cómo la nueva especie humana será enumerada para reconocerse y no tendrá sexo para reproducirse; todo como parte de un plan genético deliberado.

El estribillo expone la división social planteada en “Laboratorio”, allí se mencionan grupos específicos (la autoridad, la religión, las castas y clases) y conceptos como los vigilantes, los dirigentes, los que bendicen, los que engañan y los que trabajan; estos últimos usan el pronombre ‘nosotros’. Luego, la primera estrofa se repite, y después, viene una nueva estrofa –con la misma melodía de la segunda–, que hace referencia al conocimiento que se adquiere mediante una inyección y también con la alimentación, consumiendo píldoras. El estribillo retorna al final a manera de conclusión.

La instrumentación de “Laboratorio” incluye coros femeninos (que parecen representar a los bebés probeta), una grabación de cinta invertida de un redoblante (que resulta tener un papel rítmico), un piano electrónico con sonido de clavecín, una flauta travesa, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería (representando lo marcial, sólo en la sección climática). Los coros, que aparecen desde la introducción, resultan llamativos, ya que se presentan como un material extraño al principal, en modo menor, y con intervalos

de semitonos, que no llegan a ninguna resolución musical. Además, también emplea balbuceos y trata de buscar los recursos sonoros que más generen contraste y extrañeza dentro de lo marcial, para ilustrar una idea abyecta como lo sería una utopía como esa.

El texto de “Los marcianos”, (Lado B) narra en primera persona el encuentro entre los extraterrestres y el narrador. Díaz describe la forma de estos seres, su modo de comunicación y su alimentación. En la primera estrofa se narra el avistamiento del platillo volador de color marfil y en la segunda, se describen los rasgos físicos de los marcianos: con seis o siete dedos, cuatro piernas, tres ojos y dos bocas. El coro usa sonidos onomatopéyicos que representan la manera como ellos se comunican. A continuación, viene una estrofa con la misma melodía de la primera, contando el mensaje que el narrador dedujo después de escuchar el mensaje de los marcianos en el coro. El mensaje indica que ellos tenían hambre y les ofrece un plato de carne. Viene un nuevo material con la melodía de la segunda estrofa, narrando que los marcianos comen diamantes y finalmente repite el coro terminando con un *fade out*.

La instrumentación tiene la misma grabación rítmica de la pieza del lado A, con base en guitarras, imitación de violines, batería, flauta traversa, caja (al revés), piano eléctrico, bajo eléctrico y un ondioline que se usa cuando se habla de los platillos voladores.

Este instrumento aparece por primera vez dentro de las piezas musicales comentadas, y es un indicador de novedad por parte de Díaz para buscar elementos expresivos en sus canciones y como procedimiento de retórica musical. El ondioline fue un instrumento desarrollado por Georges Jenny (1900-1976) en 1938, cuyo sonido era generado por un único oscilador monofónico, en contacto con un alambre, manipulado con ayuda de un teclado que funciona como guía⁹⁴. El instrumento tiene un rango efectivo de tres octavas ajustables, y un rango total de ocho y produce ondas complejas con hasta cincuenta armónicos. Cuenta además con control de volumen y vibrato, lo que permite imitar instrumentos convencionales y crear sonidos nuevos. Precisamente, gracias a su manipulación simple y a su costo reducido, estaba dirigido a un mercado de músicos de todo tipo⁹⁵.

Como vimos, la *Canción-Ficción* de Manolo Díaz incluye el novum al describir un mundo futuro en “Laboratorio” y el extrañamiento en el encuentro entre el narrador y los extraterrestres de “Los marcianos”. El sencillo incluye instrumentos novedosos y nuevas técnicas, de grabación, creadas para la pieza musical, recursos con los que retóricamente dan cuenta igualmente del novum y del extrañamiento. Además, incluye una portada (ver Fig. 3) con cuatro viñetas del cómic de Flash Gordon, con imágenes que se relacionan a relatos del espacio y al futuro. Con los dibujos encontramos una

⁹⁴ H. Davies, ‘Ondioline’, *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002232674>

⁹⁵ Hugh Davies, “Ondes Martenot”, *Grove Music Online*, 2001.

foto de Manolo Díaz y en la parte posterior vemos nuevamente al cantautor en plano medio con automóviles de modelos antiguos. Como estos no se ven por completo, dan la apariencia de ser objetos modernos y desconocidos.

Después de *La Canción-Ficción*, Manolo Díaz compuso canciones para reconocidas agrupaciones de España que tuvieron éxito y un amplio recorrido discográfico. De interés aquí resulta “Voces de otros mundos”, grabada por Los Pasos, grupo fundado por el productor Milhaud ya mencionado, que lanza en 1968 el sencillo “Voces de otros mundos”/“Yo fui el mejor” con el sello Hispavox⁹⁶. La letra narra el suceso de alguien que escucha voces de un mundo diferente a la tierra, las que se representan con los coros que simplemente tararean. El mensaje de otro mundo es una invitación a los humanos a que viajen con ellos (no sabemos quiénes son) y que lleven consigo guitarras, marihuana, y flores para dejar de lado los temores que están en este mundo humano. La instrumentación incluye el bajo eléctrico, la batería, guitarra principal, guitarra acompañante y las voces, una voz principal y coros a dos voces.

La introducción de la canción incorpora el motivo principal de la canción de The Byrds “I’ll feel a whole lot better” de 1965, grupo norteamericano que tuvo varias canciones con contenido de ciencia ficción⁹⁷. En esta pieza también hay una intención musical de representar la idea de otros mundos: por un lado, con los cantos responsoriales de los coros (lalala), que darían cuenta de las voces de otros mundos y por el otro, con la voz principal (solista) que construye la narración. El estribillo es la invitación que dan las voces extrañas a los humanos, indicando:

Ven vamos a viajar
Ven, tráete muchas flores
Ven vamos a viajar
Ven deja mis temores
Ven vamos a cantar.

Esta estructura es muy parecida a la de ‘Laboratorio’ de Díaz, que además incorpora una progresión armónica típica de tónica-subdominante-tónica y una modulación abrupta con descenso cromático con notas comunes.

Hispavox expandió su mercado en América Latina con producciones discográficas de gran impacto, como por ejemplo el sencillo *Cerca de las estrellas* de Los Pekenikes, grupo fundado por Alfonso Sáinz (1943-2014), de origen madrileño que grabó en 1968 este sencillo⁹⁸

⁹⁶ Los Pasos, S, A: “Voces de otros mundos”/B: “Yo fui el mejor”, Hispavox H-269, 1968

⁹⁷ “Mr. Spaceman”, “Eight mile high”, “Space odyssey” y “C.T.A 102”.

⁹⁸ Los Pekenikes, S, A: “Cerca de las estrellas”/B: “Soñar no cuesta nada”, Hispavox H-414, 1968

que incluía las canciones “Cerca de las estrellas” y “Soñar no cuesta nada”, esta última instrumental y ambas compuestas por Sáinz. La letra de “Cerca de las estrellas” plantea la búsqueda de un lugar parecido a la tierra en otro sistema solar donde el tiempo no transcurre. Por lo tanto, su contenido se acerca al novum de las utopías, a los viajes en el espacio y a la curiosidad por la carrera espacial que para estos años estaba en etapa de maduración y el alunizaje de 1969 se acercaba⁹⁹.

La instrumentación de “Cerca de las estrellas”, incluye trombón y trompeta, guitarras eléctricas –una principal y otra acompañante–, bajo eléctrico, batería, armónica y flautas, con efecto de delay para crear una atmósfera de fantasía, elemento que enriquece el contenido literario. Musicalmente encontramos escalas de la música india en una breve modulación, hecho que comparte aspectos de la psicodelia debido a los cambios texturales en la pieza. Esto lo ejecuta la guitarra acompañante mientras que la otra mantiene una misma armonía, la cual tiende al minimalismo, junto con el empleo de la flauta dulce. Además, identificamos varios estilos musicales: la balada, el soul en la instrumentación, y el rock psicodélico en los aspectos texturales. Esta canción es un claro ejemplo del estilo de la nueva ola española.

Esta canción de Los Pekenikes tuvo varias ediciones y versiones en América Latina. Su impacto se evidencia en ediciones como el disco *Alarma en Bolivia*¹⁰⁰, *El tiempo vuela* del sello Orbe de 1969 en Venezuela¹⁰¹, *Los Pekenikes* de 1969 en Brasil¹⁰² y con el título homónimo a la canción “Cerca de las estrellas” en el Perú¹⁰³. Esta última edición, permitió la realización de la versión del grupo Los Silverton’s (proveniente de El Callao) incluida en su disco LP de 1969 *El estilo y sonido especial* del sello Virrey¹⁰⁴. Musicalmente, se trata de mantener la misma composición de Los Pekenikes, sumando a su instrumentación el saxofón, el órgano y suprimiendo las flautas. Aquí, se trae a la música peruana la influencia del soul y el interés por temas de ciencia ficción y por la carrera espacial.

Los Pekenikes, posteriormente lanzaron decenas de producciones, en su mayoría instrumentales y una más con un título que sugiere la temática de la ciencia ficción. En el disco instrumental *Saltamontes* de 1973¹⁰⁵ encontramos la canción “Musical 2000” que reúne cualidades del easy listening al mismo tiempo que toma en cuenta estilos como el rock y el soul y presenta un título que nuevamente –como en otras piezas musicales

⁹⁹ La imagen de la portada es un satélite artificial de la NASA.

¹⁰⁰ Los Pekenikes, LP, 12”, *Alarma*, Hispavox, SHLP-140.007, 1969.

¹⁰¹ Los Pekenikes, LP, 12”, *El tiempo vuela*, Orbe, ORLP-4276, 1969.

¹⁰² Los Pekenikes, LP, 12”, *Los Pekenikes*, Hispavox, HIL-1.011, 1969.

¹⁰³ Los Pekenikes, LP, 12”, *Cerca de las estrellas*, Hispavox, HV 12-082 F, 1969.

¹⁰⁴ Los Silverton’s, LP, 12”, *El estilo y sonido especial*, Virrey, DVS 690, 1969.

¹⁰⁵ Los Pekenikes, LP 12”, *Saltamontes*, Movieplay, S-26187, 1973.

comentadas y en otras de las que hablaremos más adelante— muestra un interés por el año 2000. Allí, el grupo usa guitarra eléctrica, sintetizador modular, flauta traversa, batería, bajo eléctrico y dos trompetas. De esa forma se pone en evidencia el interés del medio musical español por el easy listening, que tendrá continuidad en varias agrupaciones y solistas aquí comentados.

Los Salvajes es otra de las agrupaciones españolas que cuenta con una amplia trayectoria y aunque su primer LP se lanza sólo hasta 1981, previamente contaban con varios EPs, sencillos y giras realizadas en Alemania¹⁰⁶. El sello La voz de su Amo (filial de EMI) lanza un sencillo con las piezas “Los platillos volantes” y “Un mensaje te quiero mandar” (versión de “I’ve gotta get a message to you” de Bee Gees) que están relacionadas con nuestra temática¹⁰⁷. El corte del lado A presenta un tono de parodia se refiere a los avistamientos de ovnis en España y el resto del mundo. La canción tiene en la introducción un mensaje hablado, aparentemente el de una comunicación que reciben los humanos en donde se les avisa que la tierra será destruida. Después, con unos versos muy sencillos, se narra que la gente está viendo de manera recurrente cada vez más platillos voladores.

Batería, saxofón, trompeta, bajo eléctrico, violines, piano y guitarra eléctrica constituyen la instrumentación de “Los platillos volantes”. Al final de la canción, se escucha un sonido que representa el vuelo de un ovni hecho con un generador de tonos de radio, recurso ya usado hacía varios años en piezas musicales como la ópera *Aniara*, y en “Sputnik (satellite girl)” de Jerry Engler and the Four Ekkos de 1958¹⁰⁸. En resumen, esta pieza musical se sitúa dentro de la producción de conjuntos españoles que en 1968 plasmaron mensajes de ciencia ficción desde tres perspectivas diferentes: a) Los Pasos que toman aspectos del Summer of Love; b) Los Pekenikes, que presentan los cambios texturales que comentamos propios de la psicodelia; y c) Los Salvajes que usan el lenguaje del humor con estilos como el soul y funk que ya se empezaba a popularizar en España con ellos y con The Pop Tops.

El cantautor Víctor Manuel San José Sánchez (n.1947) es el último artista que tomaremos en cuenta en esta etapa de exploración del medio musical español. Víctor Manuel —como se le conoce— pone en evidencia otras características no mencionadas hasta el momento, que consideramos tienen que ver con un nuevo contexto mundial, tanto en lo musical, como en lo social y político. La pieza que trataremos tiene una base musical propia del folk, a la que se le superpone la instrumentación sinfónica, método de producción que tiene múltiples referentes en España. Hay que recordar a Joan Manuel Serrat (n.1943) a

¹⁰⁶ “Los Salvajes”, *Alohacriticón*, 2015, <https://www.alohacriticon.com/musica/grupos-y-solistas/los-salvajes/>

¹⁰⁷ Los Salvajes, S, A: “Los platillos volantes”, B: “Un mensaje te quisiera mandar”, La voz de su amo, VSL 105, 1968.

¹⁰⁸ Jerry Engler and the Four Ekkos, S, A: “Sputnik (Satellite Girl)”, B: “Unfaithful One”, Brunswick, 9-55037, 1958.

cuyas canciones se le podía superponer arreglos de todo tipo (barrocos, clásicos, románticos, etc.). Dichos arreglos y orquestaciones estaban a cargo del productor o de otro arreglista asociado que frecuentemente podía ser director de música clásica o de proyectos de easy listening.

Cabe señalar que en España el easy listening tuvo una amplia acogida en la industria fonográfica, el cine y la televisión¹⁰⁹ como se puede identificar en la música de Los Pekenikes. En este sentido, para 1974 el easy listening no estuvo en decadencia como si pudo ocurrir en otras partes del mundo. De este modo tuvo espacio para abordar y mezclar diversos estilos como el jazz, el gospel, el flamenco, barroco (con instrumentos modernos), el clásico e incluso otros más bailables (soul, funk y disco). Fue así en el caso de músicos como Juan Carlos Calderón (1938-2012), Waldo de los Ríos (1934-1977) y Manuel Gas (1940-2009), este último participe en el mismo LP donde está el corte “Erase una vez el año 2000” arreglada por Chely Garrido (¿-?)¹¹⁰.

En 1974 se lanza el sexto LP de Víctor Manuel *Todos Tenemos* un precio que contiene la pieza “Erase una vez el año 2000” (B4) cuyo texto presenta un contenido distópico localista que transcurre en Madrid. En él, un niño y su padre caminan por la ciudad en trajes metálicos, protegiéndose con una máscara de gas. El niño va preguntando por los objetos que observa: como una reliquia del pasado y una bola de cristal con palomas de la paz. En la narración, ellos planean ir al zoológico en auto para resguardarse de la contaminación y en el camino ven muchas personas, un filósofo, un poeta, y un árbol de metal. Igualmente, el padre le muestra a su hijo una foto de cuando estaba en el vientre de su madre y al final de la historia, se dirigen a un lugar situado en la Plaza de Cibeles donde pueden estar tranquilos sin usar la máscara. Aquí la instrumentación es muy variada, hay fagotes, flauta, violines, guitarra acústica, cello, timbal, platillos, triángulos, címbalos, redoblante, xilófono y pandereta. La orquestación es sinfónica, con uso de recursos rítmicos para representar a los personajes en su recorrido citadino, y también usando recursos armónicos en instrumentos como el fagot y la flauta. Por su parte el estribillo presenta una “marcha triunfal” y estos elementos crean una atmósfera que acompaña en forma muy adecuada el contenido textual. La reunión y aparición de todos estos elementos, resultan significativos y útiles para entender los discos que vendrían después de 1974, por ejemplo álbumes de Canarias como *Ciclos* de 1974 o *La Huerta Atómica (Un relato de anticipación)* de Miguel Ríos (n. 1944) de 1976.

¹⁰⁹ *Música ligerísima 2*. PAL 16:9. Dirigido por Antonio Moreno Álvarez. Madrid, RTVE, 2013, en <https://www.archivorta.com.ar/asset/elepe-25-06-2008/>

¹¹⁰ Bernal, pp. 93-94.

Sintetizando, hasta el momento nos hemos referido al panorama musical de Cuba, México, Colombia y España en torno a autores y agrupaciones interesadas por explorar elementos musicales con cualidades de la ciencia ficción presentando una variedad de recursos musicales que buscan representar el novum y el extrañamiento. En este marco ahora nos referiremos a algunos ejemplos musicales de Argentina y Brasil en los últimos años de la década de 1960 y principios de la de 1970.

La Argentina entre 1967-70 se caracterizó por la turbulencia de su vida política y cultural. Los integrantes de las agrupaciones que caracterizamos mostraron un interés por todas las artes –musicales, literarias y plásticas– y buscaban alternativas frente a los grupos que se identificaban enteramente con los éxitos radiales¹¹¹. En este caso nos referimos a Los Gatos, Almendra, Arco Iris y Spinetta, grupos que entre 1968 y 1976 graban canciones que reflejan el ambiente álgido que experimentaron, presentando una relación con la ciencia ficción en los ejemplos que expondremos.

Iniciamos nuestra discusión con Los Gatos, grupo que comienza a publicar material discográfico en 1967 con el sello Vik, con composiciones que pertenecen en su mayoría a Félix Francisco Nebbia Corbacho (n.1948) –conocido como Litto Nebbia– y que involucran estilos e influencias del pop Mersey Beat. Esa línea musical la identificamos en la producción *Seremos Amigos* de 1968 aunque la canción “Cuando llegue al año 2000” destaca otros aspectos musicales y literarios. La letra sugiere preguntas sobre el futuro, específicamente hacia el año 2000. El narrador cuestiona la paz, la fe, su propia existencia o si tendrá la misma pareja en caso de estar vivo. El tono de los versos tiene características del escepticismo y de la curiosidad que muchas personas expresaban en ese momento. Su instrumentación involucra un órgano Vox Continental, batería, guitarra eléctrica (imitando la fantasmagoría sugerida por el theremin), bajo eléctrico, piano y grabaciones invertidas probablemente de una guitarra haciendo retroalimentación. El acompañamiento se basa en un ritmo lento de estilo fúnebre y repetitivo que proponen un acercamiento al minimalismo, lo hacen la batería y el teclado –los cuales tienen bastante delay. La batería refuerza el tom grave y el teclado alterna acordes con notas largas y muy cortas, podría decirse, imitando un mellotron¹¹². Esta característica la identificamos en las estrofas que literariamente expresan las preguntas del narrador. Más adelante, cuando aparece el texto “todo esto lo

¹¹¹ Elepe: *Almendra*. NTSC 4:3, dirigido por Javier Figueras. Buenos Aires, Canal 7, 2008, en <https://www.archivorta.com.ar/asset/elepe-25-06-2008/>

¹¹² Instrumento magnetofónico de teclado pertenece a la Mellotron Manufacturing, utiliza sonidos de cuerdas y vientos pre-grabados en cintas magnéticas, las cuales se controlan individualmente con cada tecla, que cuando se presiona, cada cinta pasa por su propio cabezal de reproducción. Se ha destacado en canciones como “2000 Light Years From Home” del LP *Their Satanic Majesties Request* de 1967 de The Rolling Stones. Ver Hugh, Davies. “Mellotron”, Grove Music Online, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047645>.

sabré cuando llegue el año 2000”, empieza una transición hacia el estribillo mediante un contraste en el que todos los instrumentos se unen en crescendo de volumen e intensidad hacia un clímax. Este esquema de estrofa-estribillo se repite con variaciones, como el uso de notas aleatorias, efectos instrumentales estilo impresionista atmosférico (que es típico en los instrumentos de teclado después de Debussy). En la sección climática en la que culmina la canción, aparece una modulación y se agrega un piano. Adicionalmente, cabe resaltar que todos los arreglos –de todos los instrumentos– se interpretan de forma que interactúan con el delay.

Con lo anterior podemos afirmar que la canción de Los Gatos hace referencia a producciones como el LP *Revolver* de The Beatles de 1966, producción que tuvo una edición argentina en 1966 igual a la original del Reino Unido¹¹³; y también el sencillo “Strawberry fields forever” del mismo grupo, o incluso “Flaming” del LP *Piper at the gates of dawn* de Pink Floyd que se editó en Venezuela en ese momento¹¹⁴, de donde muy probablemente pudo llegar a la Argentina. Es canción comparte características con todas las piezas anteriores en aspectos relacionados con la textura, los instrumentos y en la creación de atmósferas, en los que sobresale el minimalismo, técnicas de música electrónica y técnicas extendidas para relacionar la ciencia ficción con la psicodelia.

En el mismo circuito musical de Los Gatos podemos situar al cantautor argentino Luis Alberto Spinetta (1950-2012) y al grupo Almendra que él conformó en 1967. Su primera producción es un sencillo que incluiría la canción “Gabinetes espaciales”, canción que permaneció inédita hasta 1972 cuando apareció en la antología *Almendra*¹¹⁵. A pesar de esto, “Gabinetes espaciales” era parte del repertorio de Almendra durante 1969, el año de su primera publicación discográfica pues se sabe que la interpretaron en el auditorio del Instituto Di Tella en enero de ese mismo año y que se recibió con gran sorpresa y aceptación¹¹⁶.

La letra de «Gabinetes espaciales» describe imágenes surrealistas y de ciencia ficción. Además, su título muestra elementos de ambas corrientes, en especial del género literario que tratamos cuando describe un escenario donde unas personas se reúnen en época de navidad en medio de la aurora para observar objetos que hacen referencia a los ovnis. En una entrevista Spinetta indica que “Gabinetes espaciales”¹¹⁷:

¹¹³ The Beatles, LP 12”, *Revolver*, Odeon Pops, LDS-2135, 1966.

¹¹⁴ Pink Floyd, LP 12”, *Pink Floyd (The piper at the gates of dawn)*, Odeon, MT.1119, 1967.

¹¹⁵ A su reemplazo salió el sencillo de 1968 con los cortes “Tema de Pototo (para saber lo que es la soledad)” y “El mundo entre las manos”.

¹¹⁶ Sergio Marchi, *Spinetta ruido de magia*, Buenos Aires: Planeta, 2019, p.128.

¹¹⁷ Eduardo Berti, *Spinetta: Crónica e iluminaciones*, Buenos Aires: Planeta, 2017, p.46.

[...] era un avizoramiento del futuro. Ya que uno no tomaba ácido lisérgico ni tampoco vivía en una realidad que lo mantuviera ligado a la NASA, estas letras expresaban una necesidad temática. Planteaban el efecto de hablar de algo muy distante pero mezclado con lo inmediato.

Esta idea sustentaría la mirada hacia el futuro expresada desde América Latina, en donde los hechos contextuales, inmediatos de la carrera espacial (como el Apolo 8 o los lanzamientos de satélites que ya hemos referenciado) tuvieron grandes repercusiones en la música a finales de la década de 1960.

En esta canción se identifican dos guitarras (una solista y la otra acompañante), bajo eléctrico, batería y voz. También se incluyen grabaciones de un avión pasando, a la mitad de la canción, sonidos que complementan algunas de las ideas contenidas en la letra. Musicalmente, no se destaca algún elemento más allá de las armonías no convencionales que Spinetta solía introducir en sus composiciones.

Teniendo en cuenta la identificación del surrealismo, la ciencia ficción y el contexto mundial relacionado a la carrera espacial, el grupo Arco Iris pondría su mirada en estos temas. La agrupación liderada por Gustavo Santaolalla (n. 1951) fue un conjunto de rock de Argentina que combina la psicodelia y el folk (entendido desde lo local, con elementos de música indígena¹¹⁸). En su primer LP de 1970 editado con RCA¹¹⁹, dan a conocer su propuesta musical introduciendo instrumentos como el saxofón tenor, flautas de madera y ocarinas en un nuevo contexto musical. Se trata de un aporte realizado por el músico de origen egipcio-armenio Ara Tokatlian (n. 1951).

La canción que consideraremos es “Canción de cuna para el niño astronauta”, en la que llama la atención el manejo del lenguaje figurado en su letra que describe el cosmos como un vientre que resguarda a un niño, que duerme rodeado de estrellas, sueña con planetas y posiblemente sea un ser superior. Como ya dijimos, la instrumentación es muy variada (flauta dulce, saxofón tenor, piano, batería, cello, maracas, guitarra acústica, guitarra eléctrica) y efectos no especificados en los créditos del disco, aunque probablemente se trate de un órgano y de grabaciones en cinta magnetofónica. La introducción crea una atmósfera con el uso de instrumentos de viento (con el uso de técnicas extendidas) que se complementan con los efectos de sonido que se añaden cada vez que parecen ciertas ideas en el texto. Por ejemplo, cuando dicen que “vaga en el útero” se emplea un armónico del saxofón dando a entender la idea del desplazamiento del astronauta. Esta técnica de uso retórico y descriptivo se repite en toda la pieza. Las grabaciones igualmente tienen su

¹¹⁸ Cabe recalcar que no abordo esta categorización sobre lo indígena desde una perspectiva etnológica, sino desde cómo se asimiló una idea de ella en los nichos internacionales y angloparlantes de esta época.

¹¹⁹ Arco Iris, LP 12”, Arco Iris, RCA, MT.1119, 1970.

aparición junto a los solos de flauta y saxofón. Allí se emula el vuelo de una nave que pasa de un lugar a otro hasta que el sonido se desvanece. En esta parte hay clusters de piano.

En Argentina, las piezas instrumentales siguen apareciendo, aunque con menos frecuencia que en España y una de ellas es de Spinetta en su proyecto como solista. Su primera producción *Almendra* tiene el corte “Alteración del tiempo” pieza que musicalmente describe lo que indica el título. Para ello se basa en la improvisación de guitarra que itera glissandi ascendentes con delay con los que se pretende dar la idea de cambio temporal. Al final escuchamos la grabación de una pelota rebotando, mostrándonos que la alteración del tiempo ocurre como la distancia en la que pivota un cuerpo esférico.

La última pieza musical de Argentina que tendremos en cuenta también es de Spinetta y se encuentra en el disco *El jardín de los presentes* de 1976. Allí, la canción “El anillo del capitán Beto” retoma ideas contextuales como las que le sirvieron para componer “Gabinetes espaciales” y también presenta la influencia de “Space oddity” de David Bowie (1947-2016)¹²⁰. La letra tiene que ver con las narraciones de ciencia ficción de viajes espaciales desde una mirada muy local, la de un ex conductor de autobús cuya nave fue fabricada en Haedo (localidad de la provincia de Buenos Aires). Ese viajero lleva quince años deambulando solo en búsqueda del cielo y en su nave guarda recuerdos de su lugar de origen: una foto de Carlos Gardel (1890-1935) ubicada sobre los controles, una bandera del equipo de fútbol River Plate, unas plantas de jardín (malvones) y la stampa de un santo. A este hombre, lo rodea la nostalgia por su mamá, por el café con leche y hasta por el carro de la basura. Podría considerarse una canción autobiográfica ya que dichas imágenes tienen mucha relación con la infancia de Spinetta en el barrio bajo de Belgrano¹²¹.

“El anillo del capitán Beto” tiene una instrumentación muy variada: gong, guitarras con amplificador Leslie y efecto wah-wah, bajo eléctrico y batería. Además, usa pedales de volumen¹²². A nivel musical estos instrumentos crean una diversidad de texturas con las guitarras que sumando el tipo de acordes dan la sensación de estar en el espacio flotando como la nave del capitán Beto. La guitarra también crea atmósferas posiblemente por el uso del efecto wah-wah y la amplificación con el parlante Leslie. Esto se complementa con la grabación de la batería cuyos platos se escuchan como en el efecto Doppler¹²³. El bajo tiene figuras en ritmos irregulares que hacen referencia al nuevo tango. A esto se

¹²⁰ Berti, p.47.

¹²¹ Marchi, p. 265

¹²² *Ibid.*, loc. cit.

¹²³ “Doppler effect”, *Britannica*, 1998, <https://www.britannica.com/science/Doppler-effect> Es el cambio en la frecuencia de una onda constante con respecto a un observador que se mueve en relación con la fuente de la onda.

suma el efecto que crea el gong que se golpea con baquetas de punta blanda al final de la pieza musical.

Finalmente, Brasil es un caso excepcional, que incluimos en esta mirada a Latinoamérica, a pesar de las marcadas diferencias idiomáticas y musicales, estas últimas producto de la historia del pop. En la canción que comentaremos notamos el impacto de la carrera espacial y de los temas relacionados a los viajes fuera de la tierra desde una perspectiva positiva y situada en torno al segundo milenio. En 1969 el grupo Os Mutantes de Sao Paulo publica el LP *Mutantes* con el sello Polydor¹²⁴. Allí encontramos la canción “2001” que habla de un astronauta que deambula por el espacio, y que proviene del estado de Bahía. La letra narra que este ha sido capaz de disolverse en el mar, de viajar a la velocidad de la luz y de casarse con planetas y en varios planetas. En su introducción se hace uso de un estilo de música tradicional de Brasil, el ‘Choro’ y se le añade voces con efectos de delay, un órgano electrónico –probablemente un UFO 61– un theremin, un acordeón y un cavaquinho. Musicalmente se pone en evidencia la intención de emular a The Beatles en fraseo de las melodías de algunas piezas musicales del LP *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* de 1967. Así en “2001” a través de contrastes musicales se deambula entre el choro (estrofas) y el pop psicodélico (estribillo). El theremin –interpretado por Rita Lee (1947-2023)– aparece entre el estribillo y el inicio de las estrofas, creando un efecto de delay y fantasmagoría, que se disipa con un decrescendo. En cuanto a los conceptos de la ciencia ficción arriba mencionados, “2001” contiene una mirada positiva y hasta surrealista, la de su protagonista que deambula por el espacio en busca de rumbo.

Conclusiones

La ciencia ficción en la música se comienza a identificar en las narraciones de óperas desde finales del siglo XVIII; y en el siglo XX aparece la elaboración de su lenguaje musical retórico gracias a los instrumentos electrificados, o a la inserción de técnicas de síntesis electrónica o electroacústica. En este marco, se añade el lenguaje del cine, en torno a las bandas sonoras y a las producciones de easy listening inspiradas en temas de la carrera espacial que involucraron el novum y el extrañamiento. El pop-rock se vería beneficiado por estos hechos, y también por su interés y preocupación por los hechos sobresalientes de la segunda mitad del siglo XX, tales como la Guerra Fría, la carrera espacial y era atómica. Así, por su interés en la ciencia ficción, una gran diversidad de grupos musicales y solistas de los Estados Unidos e Inglaterra tuvieron gran repercusión en el panorama musical de América Latina.

¹²⁴ Caetano Veloso E Os Mutantes, EP, Ao Vivo, Philips, 441 429 PT, 1968.

Las primeras piezas musicales con elementos de ciencia ficción de América Latina reflejaron un énfasis en temas de avistamientos de ovnis y de extraterrestres. Al mismo tiempo, fue importante la publicación de producciones de easy listening o de bandas sonoras destacables del género: en ellas se representaba retóricamente conceptos del género a través de la instrumentación, como “El platillo volador” de Los Universitarios, que usa el órgano Hammond como un referente musical a los ovnis. Además, estas primeras piezas musicales recorrieron diversos países a través de múltiples versiones grabadas, hecho que aporta a la difusión de temas y conceptos asociados al género literario de que tratamos. “Los marcianos” de Rosendo Ruiz Quevedo y «Marcianita” de Los Flamingos tuvieron múltiples versiones que llegaron hasta España y en estos primeros años – entre 1950 y 1966– se identificaban con los estilos de baile, la nueva ola y el rock and roll.

En 1961 encontraremos una preocupación generalizada por la Crisis de los misiles de Cuba y un interés por la carrera espacial, desarrollados por agrupaciones de México como Los Locos del Ritmo, Los Sinners y Los Salvajes, tanto en las letras como en los títulos, empleando estilos como el surf, rock and roll y el twist. Tímidamente, en 1963 el tópico de la era nuclear la expresaría igualmente Enrique Guzmán, mezclado con un contenido literario romántico al estilo de nueva ola y con una orquestación modelada en las producciones del easy listening y del swing.

Un año después el grupo Los Apson, para representar el novum y el extrañamiento, usa fragmentos de grabaciones de una producción estadounidense que, incluso, ya habían sido tomados de otra grabación de los neerlandeses Kid Baltan y Tom Dissevelt. Esta práctica es típica de esos años en algunas bandas sonoras de películas mexicanas, en donde se usan grabaciones de música electrónica como si se tratara del repertorio de librerías de sonidos y efectos. Era común que se tomaran las grabaciones de Louis y Bebe Barron para expresar retóricamente objetos del futuro, u artefactos que no pertenecieran a la tierra; recordemos ejemplos como *La nave de los monstruos*, *Los Astronautas* y *Santo el enmascarado de plata vs., la invasión de los marcianos*.

En Colombia, entre 1966-67, los elementos de la ciencia ficción aparecen en el pop-rock en el caso de agrupaciones como The (Los) Speakers y Los Streaks. Los primeros influenciaron a los segundos en cuanto a la experimentación y al modo de desarrollar un lenguaje que da a entender los conceptos mencionados en sus canciones. Además, usaron técnicas expandidas en su instrumentación e incorporaron órganos Hammond a sus grabaciones. Asimismo, estos grupos tuvieron en cuenta temas de interés como la carrera espacial, los extraterrestres y la psicodelia.

Una segunda etapa se desarrolló en España en 1967 con las innovaciones del compositor y productor Manolo Díaz, influenciado por el ambiente de diversificación musical y de técnicas de grabación que conoció e introdujo en su trabajo discográfico. El sencillo *La Canción-Ficción* ejemplifica este cambio y mostró en su contenido literario nuevos temas de la ciencia ficción aún no explorados en el panorama musical, y por ende, dentro de los

grupos y artistas caracterizados en esta investigación, aquí nos referimos a la eugenesia y las distopías en “Laboratorio”. Díaz, también compuso “Voces de otros mundos” grabada por Los Pasos, involucrando parte del movimiento psicodélico en el contenido literario de la canción, sin dejar de lado la ciencia ficción. Por su parte, Los Pekenikes, con la grabación “Cerca de las estrellas” nuevamente emplean el easy listening y además involucran estilos como el soul, rock and roll y nueva ola. Recordemos que esta pieza musical también tuvo una amplia trayectoria en América Latina gracias a las múltiples ediciones de los discos de Los Pekenikes que la incluían, llegando a tener una versión en Perú en 1969 con el grupo Los Silverton’s.

En el nicho de la música española incluimos “Erase una vez el año 2000” del cantautor Víctor Manuel pues marca la transición entre la segunda etapa y la siguiente que no incluimos en este artículo, teniendo en cuenta el gran cambio contextual tanto a nivel musical como socio-político. Víctor Manuel desarrolla una escena distópica en Madrid mediante una elaborada instrumentación sinfónica que crea la ambientación adecuada para el contenido de su pieza musical en la que precisamente asoman las nuevas características de la tercera etapa, marcadas por el rock sinfónico, producciones conceptuales y un ambiente más complejo a nivel mundial.

Los artistas de Argentina y Brasil que arriba mencionamos, se localizan en la segunda etapa, al explorar nuevos tópicos de la ciencia ficción y mostrar una mayor complejidad musical. Los Gatos expresaron preocupación por el futuro e insertaron el lenguaje de la psicodelia como aún no lo habíamos identificado en las demás piezas musicales. El grupo Almendra narra desde la perspectiva surreal y de la ciencia ficción un paisaje en medio de la aurora. El grupo Arco Iris explora el lenguaje figurado para describir el cosmos como un vientre e introduciendo instrumentos como el saxofón tenor, flautas de madera y ocarinas. Os Mutantes mezclan el género local del choro con el rock psicodélico y dan una muestra del theremin al pop de Latinoamérica; y por último Spinetta narra la nostalgia de un hombre que deambula por el espacio, recordando su tierra natal con las reliquias que adornaban la nave en la que viaja.

Finalmente, podemos concluir que las agrupaciones musicales de América Latina y España que fueron protagonistas de las primeras etapas de la tendencia del pop-rock con elementos de ciencia ficción, desarrollaron un lenguaje musical explorando la nueva ola, la psicodelia, el rock sinfónico y la música electrónica. También incorporaron en muchos casos narrativas locales, ampliando así las diferentes perspectivas que presenta el género literario que estudiamos en su relación con la música.