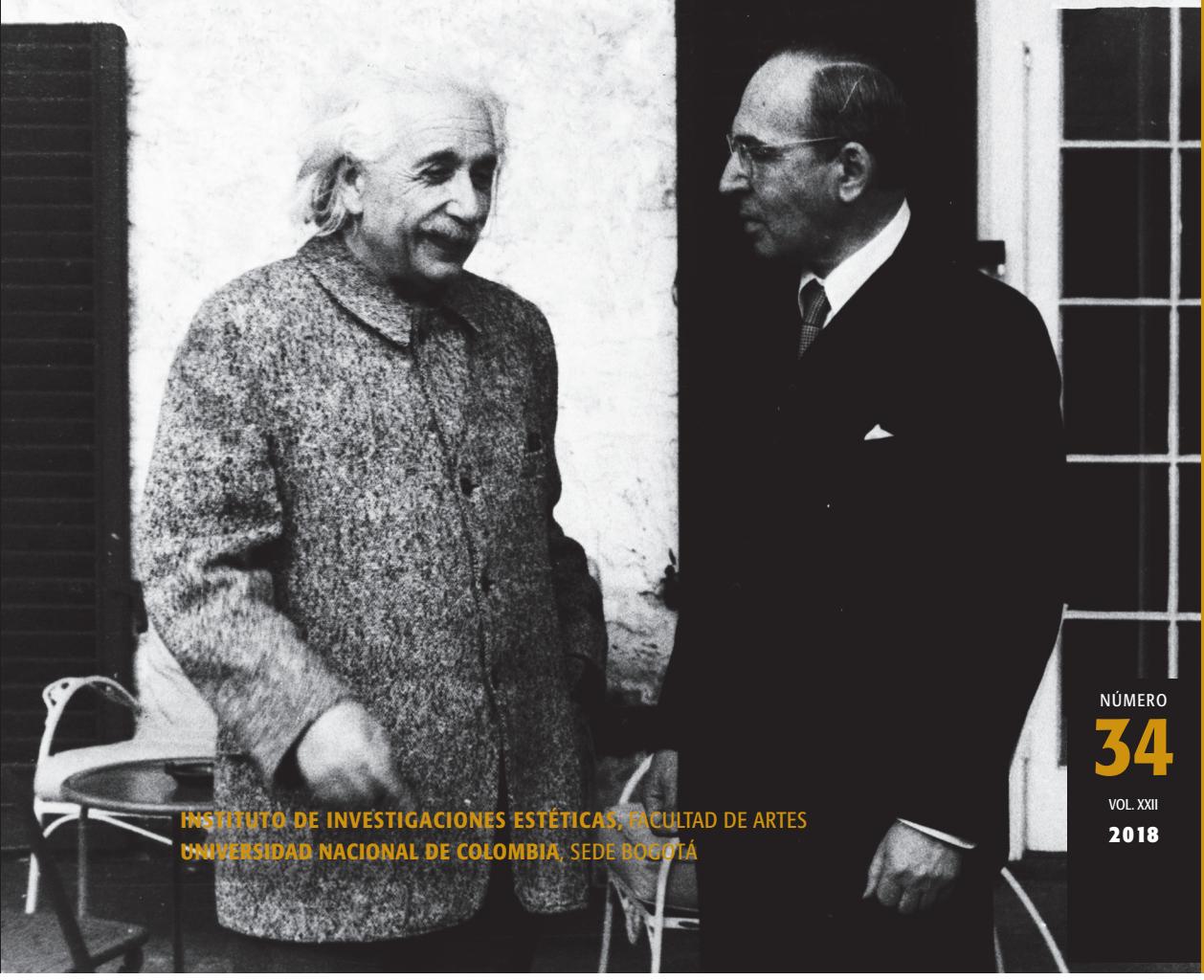


ENSAYOS HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ISSN 1692-3502



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ

NÚMERO
34

VOL. XXII

2018

ENSAYOS
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ**

EDITOR

EGBERTO BERMÚDEZ
Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ EDITORIAL

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA
Universidad de Valladolid, Valladolid, España
JUAN PABLO GONZÁLEZ
Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA

Universidad de Bergamo, Bergamo, Italia

RUBÉN SIERRA MEJÍA

Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

MARTA FAJARDO DE RUEDA
Profesora pensionada
Universidad Nacional de Colombia

MARTA RODRÍGUEZ

Profesora pensionada
Universidad Nacional de Colombia

DANIELA FUGELLIE

Universidad Alberto Hurtado,
Santiago de Chile, Chile

PABLO SOTUYO BLANCO

Universidad Federal de Bahia, Brasil

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DIAGRAMACIÓN

MARÍA VICTORIA GUERRA

ASISTENCIA EDITORIAL

GINA PAOLA CORTÉS

IMPRESIÓN

EDITORIAL KIMPRES S.A.S

PERIODICIDAD

SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Cr. 30 No. 45-03

Edificio 314 Sindú

Instituto de Investigaciones Estéticas

Bogotá D. C., Colombia

insinve_bog@unal.edu.co

CORREO ELECTRÓNICO

revensa_farbog@unal.edu.co

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas
www.ie.unal.edu.co/Numeros.html
Portal de Revistas UN
www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo

INDEXADA Y RESUMIDA EN

Citas Latinoamericanas en ciencias sociales
y humanidades (CLASE, UNAM)
DIALNET (Universidad de la Rioja)
Handbook of Latin American Studies (HLAS)
Hispanic American Periodicals Index (HAPI)
LATINDEX (UNAM)
Publindex Colciencias en Categoría C
Ulrich's Periodicals Directory

Catalogación en la publicación
Universidad Nacional de Colombia

Ensayos: Historia y teoría del arte.– Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993–
v.: il.
Semestral
ISSN: 1692-3502
1. Artes – publicaciones seriadas

Contenido

ENSAYOS.
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE
Vol. XXII, No. 34, enero-junio 2018
ISSN 1692-3502
Ens.hist.teor.arte

Artículos

- ARTE**
6 La Alhambra en los viajeros iberoamericanos: lectura textual y valoraciones estéticas
Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí y Elena Montejo Palacios

- FOTOGRAFÍA**
22 Revisitando el arte conceptual y experimental en Colombia (1968-1982): publicaciones y exposiciones
Santiago Rueda

- MÚSICA**
38 Movilidad cultural, exilio y el desafío para la musicología
Nils Grosch

- 59 Aspectos socioculturais da chegada do rock and roll no Recife dos anos cincuenta
Fabiana de Oliveira Lima y Ebis Dias Santos Filho

Ensayo - Reseña

- 86 Desde Cuba: teatro musical, musicología y discos
Egberto Bermúdez

Reseña

- 100 María Izquierdo y Frida Kahlo, Challenging Visions In Modern Mexican Art
Marta Fajardo

Rafael López Guzmán

rlópez@ugr.es

Yolanda Guasch Marí

yguasch@ugr.es

Elena Montejo Palacios

gcultura@ugr.es

Rafael López Guzmán

Catedrático de Historia del Arte

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Granada

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada (España) y antiguo director del Master de Gestión Cultural de la Universidad de Granada. Ha coordinado y dirigido programas internacionales de posgrado sobre "Gestión y conservación del Patrimonio" (Cuba y Colombia). Presidente del Comité Español de Historia del Arte y Vicepresidente del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino y Director del Seminario de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Granada. Miembro Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Academia de la Historia de Cartagena de Indias.

Ens.hist.teor.arte

Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí, Elena Montejo Palacios, "La Alhambra en los viajeros iberoamericanos: lectura textual y valoraciones estéticas", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 34 (enero-junio 2018), pp. 7-21.

RESUMEN

Durante el siglo XIX, España (especialmente Andalucía) se convirtió en el destino por excelencia de cualquier viajero. Aunque hay estudios extensos de viajeros angloparlantes y de Europa Central, pocos trabajos han analizado la experiencia de los viajeros latinoamericanos. Escritores como la colombiana Soledad Acosta de Samper o el político chileno Rafael Sanhueza Lizardi describen en sus memorias sus impresiones de España. Estas estaban condicionadas por su relación con la antigua metrópoli, su visión del pasado islámico de España, la falta de contacto con los espacios orientales y su visión del mito oriental.

PALABRAS CLAVE

Literatura de viajes, orientalismo, postcolonialismo, viajeros latinoamericanos, España.

TITLE

The Alhambra in Latin American travellers: readings and aesthetic evaluation

ABSTRACT

During the nineteenth century, Spain (particularly Andalucía) became the quintessential destination for any traveler. Although there are extensive studies about English speaking and Central European travelers, only a few have analyzed the experience of Latin American ones. Writers as Colombian Soledad Acosta de Samper or Chilean politician Rafael Sanhueza Lizardi describe in their memoirs their impressions of Spain. Their descriptions were conditioned by their relationship with the former metropolis, their vision of Spain's Islamic past, their lack of contact with the 'Orient' and its myth.

KEY WORDS

Latin American travellers, Orientalism, travel literature, post-colonialism, Spain.

Yolanda Guasch Marí

Profesora Ayudante Doctora

Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales

Universidad de Granada

Doctora en Historia del Arte (2011), Licenciada en la misma especialidad por la Universidad de Granada (2005) en donde también cursó el Master en Gestión Cultural (2007) y Máster Historia del Arte: Investigación y Tutela del patrimonio histórico (2009). En la actualidad centra sus investigaciones en Arte Contemporáneo y la didáctica y la difusión del Patrimonio a través de la curaduría y la realización de audiovisuales.

Elena Montejo Palacios

Grupo de Investigación "Andalucía-América: Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas" (HUM-806)

Universidad de Granada

Licenciada en Humanidades por la Universidad de Jaén y Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Ha colaborado como documentalista para el proyecto "Memoria Gráfica de la Provincia de Jaén S.XX" auspiciado por el I.E.G. y en colaboración con el escritor Juan Eslava Galán. Sus líneas de trabajo son la fotografía como patrimonio documental y las proyecciones de la Alhambra en la arquitectura victoriana británica.

Recibido 28 de noviembre de 2016

Aceptado 20 de abril de 2017

La Alhambra en los viajeros iberoamericanos: lectura textual y valoraciones estéticas

Rafael López Guzmán
Yolanda Guasch Marí
Elena Montejo Palacios

Aunque el muy viajado Frederick Marryat (1792-1848) escribía en 1840 un acertado y conciso ensayo titulado “Cómo escribir un libro de viajes” sin moverte de tu cómodo apartamento, actividad practicada por más de uno de los reputados escritores del siglo XIX; lo cierto es que en este texto vamos a acercarnos a la visión que de la Alhambra y de la cultura de Al-Andalus mantienen viajeros provenientes de Iberoamérica, tema menos tratado por la historiografía y con connotaciones diferenciadas con respecto a los anglosajones y centroeuropeos, ya que los provenientes del nuevo mundo habían compartido historia común con España y jamás habían tenido contacto alguno con los espacios orientalistas.

Los seis viajeros que vamos a tratar proceden de distintas geografías americanas (Chile, Colombia y Perú) y sus intereses son variados en cuanto al planteamiento del viaje. Unos vienen por ocio, otros son convocados a actividades culturales como congresos o forman parte de delegaciones diplomáticas, pero al conjunto les une el deseo de conocer el sur de España. La media de edad oscila entre los 20 y 35 años, a excepción de Ricardo Palma y Soledad Acosta, que llegan en representación de sus respectivos países, Perú y Colombia, al congreso de americanistas organizado para la conmemoración del IV centenario del descubrimiento de América. Ambos tenían 59 años y eran reconocidos intelectuales, incluso a nivel internacional.

Ahora bien, el hecho de haber plasmado sus vivencias en una publicación es lo que los eleva a la condición de excepcionales visitantes que participan su experiencia con los posibles lectores en general y que, a la vez, se distancian del turista vulgar, precisando su mirada culta frente a los demás. Concretamente, el chileno Alberto del Solar (1860-1920) cuando llega a Córdoba señala:

De la antigua Córdoba, como de la antigua Granada, no quedan sino ruinas, ruinas casi imperceptibles, que nada dicen al turista indiferente, si bien atraen la atención del viajero estudiioso y apasionado de la historia...¹

También valoran la experiencia como añadido al viaje, siendo necesaria su realización para comprender las culturas orientales buscadas. Así, de nuevo, escribe Alberto del Solar en la mezquita de Córdoba: “Nada puede el viajero que sólo ha visto fotografías ó leído descripciones de la mezquita imaginar que iguale á la realidad”.²

El primero de nuestros viajeros es el colombiano José María Samper Agudelo (1828-1888)³, que inicia un extenso viaje hacia Europa en febrero de 1858, llegando a Andalucía en la primavera de 1859.⁴ Viaje que duraría varios años visitando Inglaterra, Francia, Suiza, Austria, Prusia, Alemania, los Países Bajos y, por supuesto, España.⁵ El recorrido por Andalucía, que es el que nos interesa, lo hace en compañía de dos colegas franceses.⁶ El reconocimiento de las bondades de la cultura islámica aparece en este autor incluso en las generalizaciones y comparaciones con otros lugares de España. Así describe Granada:

Situada hacia el lado setentrional del valle primoroso que riega el Jenil, al pie de dos altas colinas; estribos de la serranía que divide el Darro, que corre por un lecho profundo, Granada tiene una de las posiciones más pintorescas, más encantadoras que el gusto oriental haya podido escoger en Andalucía para asiento de una capital.

A Samper, al igual que a otros viajeros de cualquier latitud, las relaciones raciales entre los habitantes contemporáneos de Granada y lo que debieron étnicamente ser los habitantes nazaríes es una constante ignorando, al igual que otros muchos viajeros, la historia y las expulsiones. Por

¹ Alberto del Solar, *De Castilla a Andalucía*, París: Imprenta Pablo Dupont, 1886, p. 59.

² *Ibid.*, p. 68.

³ José María Samper Agudelo (1828-1888) fue un humanista, literato, periodista y político colombiano.

⁴ El viaje desde Sevilla a Córdoba lo realizó en tren, señalando que ese día se inauguró la línea desde Lora hasta Córdoba. Este acontecimiento se produjo el 25 de abril de 1859, lo que nos permite fechar con precisión su itinerario.

⁵ Hay que señalar que José María Samper estaba establecido en París como Secretario de la legación colombiana en Francia. Se había casado en 1855 con Soledad Acosta, otra de nuestras viajeras. Este dato es importante porque cuando escribe el relato de su viaje a España no le acompañó su esposa, posiblemente por atender a sus dos hijas pequeñas nacidas en 1857. En 1860 nacería una tercera hija en Londres y una cuarta en 1862 en París.

⁶ José María Samper, *Viajes de un colombiano en Europa*, Teddington, Middlesex: The Echo Library, I (2006), p.149.

esta razón su análisis de la mujer granadina no puede estar más condicionado por la imaginación de la historia incomprendida:

Aquellas mujeres de mirada ardiente y sonrisa seductora; aquellos vestidos, pintorescos unos, otros ampulosos y atrevidos; (...) todo parece dar la idea de los amores ardientes, de las pasiones vigorosas, del abandono y la voluptuosidad del oriental.⁷

Un tema recurrente en los viajeros, como veremos en algún otro caso, es valorar sus limitaciones literarias, remitiendo a referencias bibliográficas, tanto noveladas como de investigadores, lo que les permite centrarse en lo que consideran oportuno y eluden la responsabilidad de redacción de una guía total o de una descripción más pormenorizada. Así, Samper cuando va a comenzar su visita a la Alhambra nos previene concretamente:

...como *narrador* de viajes, me es imposible describir todo lo que me ha impresionado [...] Que no se me pidan, pues, descripciones minuciosas de monumentos y curiosidades, que pueden hallarse en los libros *ad hoc* escritos por artistas- literatos, como Teófilo Gautier y otros.⁸

Otra constante en estos viajeros americanos será la comparación con su tierra natal, que en el caso de Samper llega a su máxima expresión cuando contempla el paisaje de la Vega de Granada desde la torre de la Vela:

Renuncio á la pretensión de revelar las hondas emociones que me dominaron durante la contemplación de aquel espectáculo admirable. Miré en derredor, dí un grito de supremo placer, me así del borde del altísimo bastión para no caer, porque un vértigo me arrebataba, y mudo, tembloroso, sin aliento, sentí una lágrima que se me escapaba como el más puro homenaje... Es que estaba mirando la imagen de mi *Patria*⁹.

Cuando penetra en los palacios de la Alhambra la primera impresión es desilusionante, sobre todo por las maravillas que ha leído en los relatos de viajeros. No obstante, esta primera

⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁸ *Ibid.*, p. 154.

⁹ El texto citado continua: “En efecto, habida consideración á las distancias y proporciones y á los pormenores característicos, nada hay que ofrezca tan rara semejanza en el conjunto como la Vega de Granada con sus serranías, vistas desde la Alhambra, y la llanura de Bogotá, circundada de cerros, contemplada desde las alturas de “Monserrate.” Razón tuvo el conquistador de mi patria para llamarla *Nueva Granada*, y aún darle á su capital el nombre de *Santafé*, en recuerdo de la villa de los reyes católicos (que se alcanza á ver desde la Alhambra) donde nació el atrevido Gonzalo Jiménez de Quesada”. *Ibid.*, p. 155.

impresión se desvanece en su propia descripción, no carente de imaginación, donde mezcla entorno y arquitectura:

... aquellos miradores aéreos suspendidos sobre abismos para que las reinas y princesas moras pudiesen contemplar los cámenes del Darro, las colinas vecinas y la ciudad y su vega, bañándose con deleite en la luz de las mañanas y en las ráfagas de aromas y armonías que exhalaban los huertos, jardines y arroyos y aves mil, en las faldas que la Alhambra domina con sus murallas y torreones, sus azoteas y celosías.¹⁰

No obstante, su valoración general no es muy positiva, pues incide en cuestiones sociales como la reflexión sobre el artesano-esclavo que debió trabajar en su construcción alejando la obra de un auténtico artista-creador. Ideas que, por otro lado, se contradicen, según el párrafo que analicemos. En los cinco días que estuvo en Granada, visitó en cuatro ocasiones la Alhambra, siguiendo los distintos accesos posibles para llevarse una imagen total del recinto. Finalmente, en su conclusión vuelve a señalarnos sus fuentes historiográficas y sus sensaciones, que recuperan la poética romántica:

Pero hay una cosa singular en la Alhambra, y es, que engaña de todos modos, produciendo diversas impresiones, según las visitas que se le hacen y el estado de espíritu del extranjero. El que no ha leído nada sobre la Alhambra se maravilla al verla. El que ha leído las descripciones de Washington Irving, Teófilo Gautier y otros escritores, encuentra la realidad inferior, en el primer momento, y sale de la Alhambra bastante desilusionado. Pero si vuelve al día siguiente y mira todo aquello, y lo medita para adivinar el pasado que desapareció, se adquiere una idea mejor, y á cada visita se siente que la Alhambra crece en la imaginación y tiene más y más encantos.¹¹

El itinerario del chileno Alberto Solar, que formaba parte de la legación diplomática de su país en Madrid, se fecha en 1885.¹² En el texto que redacta en el tren que le lleva a Granada el viajero nos perfila su formación previa y sus prejuicios:

... las páginas severas de Granada, de Mariana y de Pedraza, y los poemas de Zorrilla y las leyendas de Irving, y la novela de Bulwer, transportaban mi imaginación á la escena grandiosa

¹⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹¹ *Ibid.*, p. 156.

¹² Alberto del Solar (Santiago de Chile, 1860-Buenos Aires, 1920). Como militar participó en la Guerra del Pacífico (1879-1883). En 1885 ya ejercía como diplomático en Madrid, desde donde fue trasladado en 1887 a la legación chilena en París. Regresó a América en 1890, radicándose en Buenos Aires donde compaginó su actividad diplomática con el periodismo y la literatura.

en que se desarrollaron cuatro siglos ha los dramas sangrientos que precedieron á la caída de las fortalezas de la media luna.¹³

En Granada se aloja en el hotel Washington Irving, un lugar privilegiado por las vistas hacia Sierra Nevada y la Vega del entorno, pero su objetivo, inmediato, al día siguiente de la llegada, es la visita a la Alhambra.¹⁴ Tras una descripción básica de algunas partes del conjunto monumental, la objetividad empírica cede lugar a la imaginación y a la carga literaria del visitante que amuebla y da vida a la callada arquitectura:

...la *Sala de los Abencerrajes*, la *Torre de las Infantas*, la *Sala de la Justicia*, silenciosas y desnudas hoy, hablan á la imaginación y dícenle lo que debieran ser allá cuando sus opulentos moradores, regios y magníficos en sus turbantes y sus blancos *burnuces* ó sus trajes bordados de oro, seda y perlas, en medio de la suntuosidad del harem y la embriaguez del festín, cruzaban por entre las pomposas galerías decoradas con tapices y colgaduras pesadas, mármoles y muebles riquísimos de sándalo y cuero de Córdoba. Allí habría también, sin duda, porcelanas y mosaicos y cristales, chispeantes bajo la luz clara de las lámparas de oro, á la vez que se respiraría en una atmósfera impregnada de esos perfumes deliciosos y hoy tan raros que son el secreto del voluptuoso musulmán y una de las muestras características del gusto oriental y de una civilización que ha dejado impresa su huella impercedera á pesar de los años transcurridos desde que brilló con todo su esplendente fulgor.¹⁵

La visita a Granada se completa con un paseo por el barrio gitano del Sacromonte y la barroca Cartuja, de la que dice: "...que nada tiene de notable sino sus pinturas al fresco, originales y curiosas..."¹⁶

Al año siguiente, en 1886, se publica el libro del también chileno Rafael Sanhueza Lizardi (Santiago de Chile, 1852-1902) "Viaje en España".¹⁷ Sanhueza fue un prestigioso abogado,

¹³ Del Solar, pp. 32-33.

¹⁴ Entre la formación cultural de nuestro viajero, donde no faltan los Cuentos de la Alhambra de Washington Irving o la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer, tenemos que destacar dos textos de interés que cita y que no son frecuentes en las fuentes de los viajeros decimonónicos. Por un lado, Francisco Bermúdez de Pedraza de quien cita sus *Antigüedades y Excelencias de Granada* (Madrid, 1608); y, en segundo lugar, un texto poco conocido de Thomas Hartwell Horne (1780-1862), con noticias de interés tanto de Granada como de Córdoba, concretamente "La historia del imperio mahometano en España" contiene una Historia General de los árabes, sus instituciones, conquistas, Literatura, Arte, Ciencias y costumbres, a la expulsión de los moriscos. Diseñado como una introducción a las antigüedades árabes de España, (Londres: T. Cadell y W. Davies, 1816). Este texto fue incluido en *Las antigüedades árabes de España* (1813) de James Cavanah Murphy.

¹⁵ Del Solar, pp. 39-40.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ Rafael Sanhueza Lizardi, *Viaje en España*, Santiago: Imprenta Victoria, 1886, 456 pp.

educador, periodista y político, militante del Partido Liberal Doctrinario y diputado en el Parlamento chileno durante algunos años. Pese al reconocimiento de España como la madre patria, nuestro autor parte de un prejuicio chileno de negatividad, considerando una pérdida de tiempo y de dinero visitar España. Entendiendo que el viaje a Europa se compone básicamente de París, y solo razones de historia común es lo que lleva a nuestro escritor a hacer el viaje.¹⁸

Llega a España después de haber recorrido distintos países europeos (Francia, Italia, Alemania, Suiza, Austria, ...) cambiando rápidamente sus juicios previos sobre el país. Así, comienza valorando las comodidades impensables del tren que le lleva a Barcelona o los servicios que va obteniendo en los lugares por donde pasa. Llegando a Granada nos expone su formación previa:

...la verdad es que uno cree que podrá ver sin la menor alteración y de la misma manera todas aquellas cosas de que se nos ha hablado en las páginas de un libro ó al amor de una sabrosa y sostenidísima plática...¹⁹

En el caso de Rafael Sanhueza, encontramos entre sus referentes literarios “El último Abencerraje” de Chateaubriand.²⁰ También utiliza a Alejandro Dumas,²¹ cita a Edmundo d’Amicis,²² a Fray Luis de Granada²³ y a Leandro Fernández de Moratín.²⁴ Mezcla, por tanto, de referentes intelectuales e imágenes soñadas a través de un largo periodo formativo desde la niñez, lo que concreta nuestro autor cuando llega a Córdoba:

¹⁸ “Pero, ¡cómo! nos dijimos: es cierto que los hijos de París y los turistas, que no pertenecen á la América latina, pueden excusar á España su visita y preocuparse poco de averiguar la exactitud de lo que de ella se diga. Ellos tienen en París la síntesis de todos los temas que el hombre prefiere estudiar.—Pero nosotros! cuya historia política y civil busca en ella sus raíces y su filiación; ¡nosotros! de sangre, de lengua, de apellido y de costumbres españolas; ¡nosotros! españoles nacidos en América; nosotros! en fin, hijos legítimos de esta España dibujada así, con tan oscuros colores, no podemos ni debemos excusarnos de investigar, por nuestro propio interés, lo que hay de verdadero en estos retratos que quizás serán inexacts; ya que puede engañarse ó estar interesado el que los traza, ó tal vez ser émulo secreto del indeciso resplandor que aun envían á los horizontes de esta Europa, las urnas cinerarias en que duermen el doble sueño de la gloria y de la eternidad, Isabel la Católica, Carlos V y don Juan de Austria”. *Ibid.*, pp. 5-6.

¹⁹ *Ibid.*, p. 169.

²⁰ *Ibid.*, p. 182.

²¹ Incluso, concluye la descripción de la Alhambra con una frase sacada del escritor francés: “Hizo Dios á la Alhambra y a Granada / Por si le cansa, un día su morada”. *Ibid.*, p. 199.

²² *Ibid.*, p. 266.

²³ *Ibid.*, p. 268.

²⁴ *Ibid.*, p. 292.

...edades apacibles y entusiastas de la niñez, en las que habíamos recorrido también en alas de la novela, del poema y del romance sus doscientas mil casas, sus ochenta mil palacios, sus doce mil aldeas, sus novecientos baños y sus setecientas mezquitas.²⁵

Sanhueza Lizardi presenta cierta originalidad en la forma con que enfrenta la descripción y visita a la Alhambra, aludiendo, una vez mas, a la incapacidad literaria:

No pretendemos describir semejante maravilla, porque se nos ha negado esto para cantarla y porque esta humildísima pluma que en las manos tenemos paralizada, no encuentra los acentos que son menester para traducir nuestras poderosas impresiones.²⁶

A partir de aquí intenta seleccionar qué persona podría hacer la descripción literaria de la Alhambra y que él pudiera asumir como propia. Nos habla de un posible geógrafo o de un filósofo, para concluir que sólo un poeta puede describir estos palacios.

Desde uno de los miradores de la Alhambra se acerca al paisaje urbano y natural del entorno, momento en que trata de definir cual sería la esencia de la Alhambra en un intento de generalización válida para todos los visitantes del conjunto monumental. Así concluye esperando que:

...todos los que han visitado á Granada se hayan olvidado de ella para condensar sus impresiones exclusivamente en la Alhambra, y que sólo á ésta hayan dirigido el fruto de sus inspiraciones y la hayan hecho la representación viva y animada de la ciudad felicísima que la posee.²⁷ Es decir, a nivel simbólico, Alhambra es igual a Granada y Granada es igual a orientalismo.²⁸

Nuestro siguiente viajero, Ricardo Palma Soriano (1833-1919), viene a España como delegado del Perú al Congreso de Americanistas, con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América, que se celebraría en Huelva y a donde se desplaza desde Madrid acompañado de unos cuatrocientos congresistas.²⁹ Los actos serían presididos por el presidente del gobierno, Antonio Canovas del Castillo, lo que pone de manifiesto la importancia del evento para España, lo que se certifica, incluso, con la visita de la Reina Regente doña Cristina. En esos

²⁵ *Ibid.*, p. 132.

²⁶ *Ibid.*, p. 190.

²⁷ *Ibid.*, p. 196.

²⁸ Valoración que traduce con formas poéticas: "Así como de ordinario la belleza de la crisálida sólo se radica en el manto de sus alas y la de una mujer en el color y en la forma y en las líneas de sus pupilas y en la dulzura y distinción de su mirada, la esplendidez de Granada vive en la Alhambra. De ahí, de aquellas elegantes y pálidas almenas, que sólo saben respirar aromas y beber las tenues humedades que sus ríos le envían en las brisas de la mañana ó de la tarde, ella no ha de descender, mientras se quiera conservar en esta vida una cristalización magna de las creaciones que es capaz de producir esa fragua infatigable y ardiente que se llama fantasía oriental". *Ibid.*, p. 196.

²⁹ Ricardo Palma, *Recuerdos de España. Notas de viaje. Esbozos. Neologismos y americanismos*, Buenos Aires: Imprenta, Litografía y Encuadernación de J. Peuser, 1897, p. 21.

momentos el escritor peruano era director de la Biblioteca Nacional de Perú y miembro de la Real Academia Española de la Lengua.

Su libro, titulado “Recuerdos de España”, está prologado en Lima en 1895, siendo importante para nosotros la primera parte, donde integra sus notas de viaje. Itinerario que está justificado por el congreso citado y, por tanto, su reconocimiento de una historia común, lo que hace que no sean extrañas en su texto las comparaciones con su tierra.³⁰

Es interesante señalar que, cuando visita la catedral gótica de Sevilla, distingue perfectamente la diferencia estética con la Giralda y el Patio de los Naranjos, los cuales califica de “moriscos”,³¹ de igual forma analiza la Casa de Pilatos como mezcla de “morisca y cristiana”.³² Estas matizaciones estilísticas vuelven a aparecer más tarde, cuando califica los jardines del Generalife de Granada como “moriscos”³³, es decir emplea este término con sinónimo de musulmán; lo que vuelve a repetir en Córdoba, donde habla “bajo la dominación morisca”.³⁴ De hecho, tras la visita a la Mezquita, en la que pasó tres horas, nuestro viajero señala que en ellas: “...las civilizaciones cristiana y morisca parecen competir, sin gran ventaja para la primera ... Dígase lo que se quiera. Esa Catedral no es Catedral. El alma se remonta más a Mahoma que a Cristo”.³⁵

Es decir, nos encontramos con un viajero, pero también con un intelectual formado que, recordemos, viene como representante de su país a un congreso científico.

El tono descriptivo de Ricardo Palma cambia cuando llega a Granada. De hecho, el capítulo lo empieza con la siguiente frase: “¿Quién, en la juventud, no ha soñado con la oriental Granada, sobre todo si ha leído el precioso libro de Washington Irving y el inmortal poema de Zorrilla?”.³⁶

Continua con una somera descripción de los palacios alhambrenos pero con el subrayado ya comentado de otros viajeros:

Describir la Alhambra después de Washington Irving sería una profanación, amén de que yo no encontraría en mi pluma la suficiente poesía y vigor para hablar del Patio de los Arra-

³⁰ Por ejemplo, cuando visita Sevilla surgen las concomitancias con Lima: “Sevilla despertó en mí y en mis hijos el recuerdo de Lima. En el viaje de Madrid a Huelva habíamos pasado una noche en la regocijada ciudad andaluza, y apenas si recorrimos su angosta y larga calle de la Sierpe, que es, lo que, para Lima, las calles de Espaderos y Mercaderes, el centro más animado del comercio y el pecadero obligado para el bolsillo, que no resiste a la tentación que ofrecen las telas a la moda y los objetos de fantasía. Como en Lima, por la tarde, de cuatro a seis, las elegantes, bonitas y salerosas sevillanas recorren, de ocho a diez de la noche, la bien alumbrada calle de la Sierpe, mariposeando de almacén en almacén”. *Ibid.*, p. 29.

³¹ *Ibid.*, p. 30.

³² *Ibid.*, p. 32.

³³ *Ibid.*, p. 34.

³⁴ *Ibid.*, p. 40.

³⁵ *Ibid.*, p. 38 y 41.

³⁶ *Ibid.*, p. 53.

yanes... de su majestuoso Salón de Embajadores... de la Sala de las Dos Hermanas... del caprichoso Salón de los Abencerrajes... del alicatado Mirador de Lindaraja... [pero] Lo que en la Alhambra cautiva más al viajero es el Patio de los Leones...³⁷

También al Congreso Americanista llega nuestra viajera colombiana Soledad Acosta de Samper (Bogotá, 1833-1913). Escritora prolífica, comprometida con la instrucción pública y con la formación de la mujer, fue una importantísima intelectual de su época.³⁸ Casada con el político y escritor José María Samper, su relato nos interesa especialmente por la cotejación con el texto de su marido, aunque este visitó Granada en fechas anteriores y, lógicamente, su punto de vista pudo influir o estar presente en nuestra viajera.

El viaje a España se desarrolla en 1892,³⁹ haciendo una descripción general del país y de los lugares por donde pasa. Su objetivo primordial, como ya hemos señalado, era asistir al IX Congreso Internacional de Americanistas. La obra consta de dos tomos.⁴⁰ Del primero nos interesa el último capítulo que dedica a Córdoba.

Hay que destacar en el texto de Soledad Acosta sus enormes conocimientos históricos y su capacidad didáctica, lo que muestra continuamente en su prosa. Por ejemplo, cuando está llegando en tren a la capital califal no nos deleita como otros viajeros con reflexiones poéticas basadas en imaginación y autores románticos, sino que nos hace una descripción precisa de la evolución histórica de la ciudad, de sus momentos principales e, incluso, una visión general de la cultura árabe y su historia, con datos y fechas concretas propios de un libro de historia que no de un relato de viaje. La descripción más adecuada para este tipo de literatura se produce en el momento en que la autora nos describe el itinerario que realiza. Primero novela la historia y, más adelante, tras recorrer la mezquita y detenerse en distintos puntos de la misma, como el mihrab, nos sorprende con decisiones como esta: “No quisimos echar a perder la extraña

³⁷ *Ibid.*, p. 33. Con un texto mucho menos poético vuelve a señalar la misma limitación para la mezquita de Córdoba: “Yo no me propongo describir, ni aunque me lo propusiera atinaría, lo que tantos viajeros han descrito con brillantez y superabundancia de detalles”, *Ibid.*, pp. 34 y 38.

³⁸ Sobre esta figura se han hecho proyectos de investigación de gran interés como el titulado “Soledad Acosta de Samper y la construcción de una literatura nacional” (Instituto Colombiano para el Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología y la Universidad de los Andes de Bogotá, 1998-2000), derivándose del mismo la edición de la obra “Novelas y cuadros de la vida suramericana”, en cuyo prólogo (pp. 13-31) se hace una aproximación muy interesante a la figura y trabajo de Soledad Acosta. Soledad Acosta de Samper, *Novelas y cuadros de la vida suramericana*, Ed. Montserrat Ordóñez, Bogotá: Universidad de los Andes, 2004, 458 pp. Carolina Alzate e Isabel Corpas de Posada (eds.), *Voces diversas. Nuevas lecturas de Soledad Acosta de Samper*, Bogotá: Universidad de los Andes, 2016, 424 pp. Carolina Alzate, *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015, 172 pp.

³⁹ El viaje lo realiza en compañía de su hija Blanca Leonor Samper, lo que hace que el relato esté escrito en plural.

⁴⁰ Soledad Acosta de Samper, *Viaje a España en 1892*, I (1893), Bogotá: Imprenta de Antonio María Silvestre, 262 pp; II (1894), Bogotá: Imprenta La Luz, 265 pp.

impresión que nos había hecho la mezquita, motivo por el cual no visitamos otros monumentos de menor interés".⁴¹

Es decir, quiere saborear el recuerdo de lo visto, momento de reposo y de interiorización de la belleza acumulada. No en vano había señalado al contemplar el espacio de la maqsura y el mihrab: "...no hay persona ninguna, aún la más fría e indiferente, la más incapaz de comprender las bellezas del arte, que no se quede suspensa y admirada al penetrar en el sancta sanctorum de los musulmanes..."⁴²

El volumen II lo inicia con el capítulo titulado "De Córdoba a Granada". Se aloja en el Hotel de los Siete Suelos, nombre homónimo de una de las puertas de la Alhambra junto a la que estaba situado. Traía cartas de recomendación del presidente del gobierno, Antonio Cánovas del Castillo, y del académico Antonio Sánchez Moguel,⁴³ lo que hace que el alcalde de la ciudad, Manuel Tejeiro y Meléndez, se convierta en su cicerone durante la estancia granadina. Los valores didácticos de la prosa de Soledad Acosta hacen que comience la descripción de Granada, al igual que hace con otras ciudades, con una extensa historia de la misma y de las culturas que se han sucedido en su solar. Además, la presencia del alcalde le permite una visita de lujo a la Alhambra, al ser presentada, por ejemplo, al arquitecto restaurador de la misma, Mariano Contreras, que le explica las restauraciones que están llevando a cabo.

Aunque maneja bibliografía sobre la cultura islámica, por ejemplo, a Francisco Javier Simonet, u otros textos como Mármol Carvajal o Amicis, el contacto directo con el arquitecto Contreras la lleva a justificar, o al menos a no atacar, la construcción del Palacio de Carlos V. Así, señala:

Todos los viajeros se lamentan de que el Emperador hubiese tenido el mal gusto de mandar destruir las construcciones árabes para levantar un palacio como hay miles en Europa. Pero la verdad es que, según los últimos estudios que se han hecho de la Alhambra, el sitio que ocupa el palacio de Carlos V no debería encerrar construcciones árabes muy importantes, puesto que de ellas no hablan las descripciones que de la Alhambra hacen antiguos autores árabes.⁴⁴

En la descripción de los palacios nazaríes, al igual que hacen otros viajeros, se siente limitada con su expresión literaria:

⁴¹ Acosta de Samper, I (1893), p. 259.

⁴² *Ibid.*, p. 255.

⁴³ Antonio Sánchez Moguel (1847-1913) fue catedrático de Literatura de la Universidad Central de Madrid y académico de la Historia.

⁴⁴ Acosta de Samper, II (1894), pp. 20-21.

Llegamos al Patio de los Leones, tan celebrado por todos los viajeros de todas las épocas y razas. No podría describirlo: para hacerlo sería preciso poseer la elocuencia de los mejores poetas entre los que lo han cantado, y aun así no daría idea del encanto que aquella maravillosa construcción produce.⁴⁵

Desde la Torre de la Vela contempla el paisaje de Granada y expone reflexiones similares a las que su esposo había descrito años antes comparándola con Bogotá:

Desde aquel magnífico terrado se alcanza a ver la ciudad de Granada, y a lo lejos los campos de la Vega, circundados por una cadena de cerros bajos. ¡Cuanta razón tuvo Gonzalo Jiménez de Quesada, exclamé, en comparar la Sabana de Bogotá con la Vega de Granada!⁴⁶

Por último, y esto es interesante para la difusión de la Alhambra a la vuelta a su país, al concluir la visita a los palacios nazaríes señala:

A la salida compramos un pequeño álbum de poesías y algunas fotografías de la Alhambra, las cuales, aunque bastante buenas, no pueden dar idea de aquella construcción indescriptible y única en España.⁴⁷

Continua en nuestro itinerario el viajero chileno Agustín Edwards y Mac-Clure (1878-1941). Este prologa su libro “Lo que vi en España. Impresiones personales” en París el 4 de noviembre de 1896.⁴⁸ Pertenecía a la oligarquía de su país, recibiendo una esmerada educación. Viaja a Europa, interrumpiendo sus estudios de Derecho, acompañado de sus padres y ocho hermanos en una especie de Grand Tour para residir en París. Cuando visita España tenía solo 18 años y redacta esta memoria de viaje que publica en París. A su regreso a Chile se convertiría en un importante personaje fundador de periódicos, político, diplomático e historiador de peso en la sociedad chilena del primer tercio del siglo XX.⁴⁹

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁶ Texto que continua: “La posición de la ciudad es idéntica, y a lo lejos la campiña es semejante a la llanura que se extiende al pie de la capital de Colombia; salvo que la ciudad europea, así como sus vegas, se hallan en escala más pequeña, y que, si la ciudad andina es más extensa y sus horizontes mucho más grandes, los monumentos que de Granada se avistan son magníficos, y la multitud de estos y la estrechez de sus calles es mucho mayor. Además, la vegetación, los enormes árboles de las alamedas, los numerosos jardines, son cien veces más bellos que los bogotanos”. *Ibid.*, p. 17.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸ Esta obra tiene una segunda parte que se titula “Las tres fiestas de Sevilla”, publicada en Valparaíso:Imprenta del Mercurio, 1897, 194 pp.

⁴⁹ Víctor Herrero, *Agustín Edwards Eastman. Una biografía desclasificada del dueño de El Mercurio*, Santiago de Chile: Debate, 2014, 618 pp.

En su viaje a España parte de referencias negativas, como expresa en el prólogo de su texto: “Al ir á España creí encontrarme con un país sin recursos, sin caminos, sin diversiones. Muchos así me lo habían pintado y se empeñan en pintarlo á todo el mundo”⁵⁰; pero lo que encuentra es la identificación cultural entre sus tradiciones chilenas y lo que percibe en España: “España, para nosotros, los americanos, no es el desierto, sino el oasis de Europa donde el viajero apaga su sed de ostracismo con el inagotable manantial de cariñosa acogida que insensiblemente le hace pensar que en aquél país no es extranjero”⁵¹.

Aunque viajó, como ya señalamos, con la familia a Europa, el viaje por España se plantea como un proyecto juvenil en compañía de otras cuatro personas, también chilenas, hombres y mujeres, todos solteros.⁵² Pero se trata, evidentemente, de personas cultas y con afán de conocimiento. En el texto señala cuando llegan al Hotel de la Alameda en Granada que traen desde Málaga:

...todos los libros que nos podían más ó menos instruir sobre los monumentos histórico-artistísticos de Granada. Entre ellos venían varios cuyas líneas contenían leyendas fantásticas, cuentos inverosímiles que según afirmaban los autores de aquellos volúmenes, eran hechos acaecidos ya en la Alhambra, ya en palacios de magnates árabes del barrio del Albaicín, ya en los jardines del Generalife y otros.⁵³

Comenta que los ha leído, incluso la noche anterior, y señala como cualquiera que lea previamente un texto literario a la visita real se siente condicionado por la lectura del mismo. Entre los textos que maneja están los cuentos de Washington Irving⁵⁴ que, además de citarlo, saca de sus leyendas explicaciones para la Sala de los Abencerrajes o la Sala de las dos Hermanas. También hace comparaciones con los cuentos de las Mil y una Noches.⁵⁵ Incluso, con un criterio más científico, tenemos que señalar los avales que portaban, lo que significaba un planeamiento previo a su viaje, que la llevaría a conocer a don Leopoldo Eguilaz,⁵⁶ el cual acude

⁵⁰ Agustín Edwards y Mac-Clure, *Lo que ví en España. Impresiones personales*, París: Librería de Garnier Hermanos, 1896, p. viii.

⁵¹ *Ibid.*, p. viii.

⁵² *Ibid.*, pp. 122, 123, 132, 135 y 218. Identifica como acompañantes a sus dos hermanas mayores y su hermano. Con él serían cuatro, faltaría ubicar al quinto acompañante.

⁵³ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 118. Utiliza concretamente la traducción realizada por José Ventura Traveset de 1888.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁶ Leopoldo Eguilaz Yanguas (1829-1906) fue un eminente arabista y orientalista.

a saludarlos el día 22 de marzo⁵⁷ al hotel Alameda, donde estaban alojados, e incluso citan su libro sobre “Las pinturas de la Alhambra”(1896), cuando visitan la Sala de los Reyes.⁵⁸ No son por tanto anónimos turistas que visitan la Alhambra sino personas formadas y relacionadas con el mundo de la cultura.

Lo común en casi todos los viajeros, y así sucede con el grupo de Agustín Edwards y Mac-Clure, es que emprendan la visita a la Alhambra al día siguiente del arribo a la ciudad. En este caso lo hacen en condiciones meteorológicas adversas con lluvia y nieve. Y los palacios nazaríes no le acaban de convencer al escritor chileno lo que justifica en el exceso de lecturas y, por tanto, de prejuicios antes de la llegada. Así señala:

Tanto se ha dicho, tantas vistas se han sacado, de tal manera alaban la belleza de este monumento que, al verlo, la impresión que experimenté, fué muchísimo menor que la que me esperaba. No diré que fué una desilusión, porque sería exagerar, pero la sensación verdadera no correspondió á la ilusión formada. El viajero va convencido á ver algo más bello, más conservado, más magnífico que la realidad. Creo firmemente que todo el que vaya á verla, saldrá pensando lo mismo. Exceptúo esos que se las dan de entendidos en arte y no entienden palabra. Esos van con la boca abierta de admiración por la Alhambra dos meses antes de llegar á ella.⁵⁹

Y, lo que es más interesante, es la valoración comparativa que hace con las Alhambras de otros lugares: “No quiero decir que no la admiré; muy lejos de ello, pero repito que, después de oír hablar tanto y en tan entusiastas términos, al verla, me figuré una de tantas copias como andan por el universo mundo de aquel mismo original que tenía ante mis ojos”.⁶⁰

Sin duda, nuestro viajero chileno se estaba refiriendo al edificio denominado “La Alhambra”, situado en el centro de Santiago de Chile, el cual había sido construido por el arquitecto Manuel Aldunate Avaria en 1862 para el empresario minero Francisco Ignacio Ossa Mercado.

A modo de conclusiones, reseñaremos aquellos rasgos comunes con añadidos específicos en alguno de ellos:

-Interés por conocer España como parte de su cultura iberoamericana, aunque algunos llegan con bastantes prejuicios. El resultado de la visita suele ser positivo encontrándose con un país más desarrollado de lo previsto y, sobre todo, valoran la hospitalidad. Lo que no quiere decir que esté ausente la crítica en cuanto a alojamientos y calidad gastronómica, como los “abominables platos de garbanzos cocidos”⁶¹

⁵⁷ En esta visita señalan que al día siguiente parten de Granada ya que tenían que estar en abril en París y aun le quedaba por ver Sevilla y luego querían pasar una “temporadita de Madrid, ver Toledo, el Escorial...”. *Ibid.* p. 157.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 107-108.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁶¹ Samper, I (2006), p. 162.

-Comparaciones con percepciones y recuerdos de sus propios países, en el paisaje, en la gastronomía, en las viviendas, etc. Por ejemplo, Samper cierra con un párrafo que resume su impresión de Granada:

“Es un tesoro de recuerdos y poesía para todo viajero; pero para mí era además un objeto de profundas emociones íntimas. Desde las alturas de la Alhambra yo había vivido cinco días con mi patria, evocando todas las epopeyas de su historia, desde la época de Colón, Balboa y Jiménez de Quesada”.⁶²

-En general, viajeros de bastante nivel cultural, con bibliografía histórica y literaria previa a la visita que citan en el momento oportuno o extraen párrafos completos de los mismos. Destacan siempre los Cuentos de la Alhambra, de Washington Irving y Teófilo Gautier. También valorar el contacto con personalidades del lugar.

-Utilización de términos estéticos, hoy día en desuso, pero importantes para entender su contexto cultural. Destacar entre ellos la generalización del término “morisco” para hablar de la arquitectura andalusí en general.

-Comparación con lo leído, con resultados variados de superación del modelo literario o decepción por la imagen que se habían hecho previamente. Aunque la Alhambra siempre arranca admiración positiva en su contemplación.

-Pese a que la Alhambra es capítulo fundamental en su relato, los intereses de estos viajeros son muy variados a lo largo de la geografía que visitan, valorando, no siempre positivamente,⁶³ desde las ruinas romanas, a los museos, arquitecturas barrocas o palacios renacentistas. Pero siempre con primacía los monumentos andalusíes.

-También insertan descripciones de paisajes y les influye, con frecuencia, las condiciones climatológicas del momento en que realizan la visita. Esta cuestión está presente desde el mismísimo Washington Irving, que visita por primera vez Granada en primavera y describe la Alhambra en una carta que envía a Mademoiselle Bolviller en 1828 donde concluye: “El corazón y el alma se llena de emoción al contemplar estas escenas en la bella estación de la primavera”.⁶⁴

Y, en este sentido, queremos cerrar este texto con la percepción romántica condicionada por el clima del Patio de los Leones, del chileno Agustín Edwards, en un día de nieve en Granada:

⁶² *Ibid.*, p. 162.

⁶³ Por ejemplo, a Agustín Edwards y Mac-Clure las obras del emperador Carlos V en Granada les repugna señalando que con su construcción el mecenas: “demostraba mucho orgullo y poco gusto por el arte”, entre otras cosas: “porque destruyó la parte más hermosa de la Alhambra para hacerse terreno”. Edwards y Mac-Clure, p. 99.

⁶⁴ La carta está fechada el 15 de marzo de 1828. Washington Irving, *Cartas desde la Alhambra*, Ed. Antonio Garnica Silva, Granada, Jaén: Tinta Blanca, 2009, pp. 34-43.

“Aquella mañana nevaba. Todo el suelo estaba cubierto de nieve, los leones de la fuente tenían en sus lomos una carga de la blanquecina materia y la fuente acumulaba también y dejaba desbordarse aquello que más que agua congelada, parecía algodón en rama”.⁶⁵

⁶⁵ Edwards y Mac-Clure, p. 101.

Santiago Rueda

sruedaf@ut.edu.co

Profesor, Universidad del Tolima, Ibagué, Colombia.

Ens.hist.teor.arte

Santiago Rueda, "Revisitando el arte conceptual y experimental en Colombia (1968-1982): publicaciones y exposiciones", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 34 (enero-junio 2018), pp. 23-37.

Doctorado (PhD) en Historia, Teoría y Crítica de arte de la Universidad de Barcelona, España y curador de diversas exposiciones en Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, España, Estados Unidos, Ecuador y Uruguay. Autor de *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas 30 años de arte en Colombia* (2005), *Una línea de polvo Arte y drogas en Colombia*, (2008), *Furor Mineral: A idade da terra, última película de Glauber Rocha* (2012), *La fotografía en Colombia en la década de los setenta*, (2014) y *Hernán Díaz revelado: retratos, sesiones y hojas de contacto* (2015). Ganador del Premio Nacional de Crítica de la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura de Colombia (2006).

RESUMEN

Las prácticas conceptuales y experimentales surgidas en el arte de América Latina en el periodo 1960-1980 despiertan hoy creciente interés. La historia de éstas se construye como parte de un movimiento de recuperación de memoria cultural del continente, ya que estuvieron estrechamente ligadas a la actividad política, y problematizaban la historia de represión política del continente en ese periodo, siendo incomodas a los grandes poderes. Gracias a diversas causas, hoy están en boga. Este artículo examina y resume las exposiciones y estudios sobre el periodo en América latina con énfasis en el caso colombiano.

PALABRAS CLAVE

Arte, conceptualismo, Colombia, América Latina, 1968-1982.

TITLE

Revisiting conceptual and experimental art in Colombia (1968-82): publications and exhibitions

ABSTRACT

The conceptual and experimental art practices that emerged in Latin America in the 1960-1980 period arise increasing interest today. The history of these practices is part of a movement of recovery of the continent's cultural memory, as they were closely linked to political activity, uncomfortable to great political and economic powers. Today they are in vogue. This article examines and summarizes the exhibitions and studies about that period in Latin America with emphasis on the Colombian case.

KEY WORDS

Art, conceptualism, Colombia, Latin America, 1968-1982.

Recibido 27 de marzo de 2017

Aceptado mayo de 2017

Revisitando el arte conceptual y experimental en Colombia (1968-1982): publicaciones y exposiciones

Santiago Rueda



FIGURA 1. Hernán Díaz, *Hoja de Contactos: Feliza Bursztyn en su estudio, Bogotá, 1972*. Fotografía en blanco y negro, 1972. Colección Banco de la República, Bogotá.

La fuerte presencia de obras experimentales creadas en las décadas de 1960 y 1970 en exposiciones internacionales recientes parece prefigurar un cambio en los intereses institucionales, académicos y mercantiles, pues por primera vez se tiene en cuenta a un buen número de artistas marginales, poco conocidos o desconocidos incluso, que estuvieron activos en países como Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Perú, Puerto Rico, Venezuela, y que escogieron medios alternativos, novedosos y efímeros como vehículo para expresar sus ideas. La validación histórica y simbólica de ese *lado B* del arte latinoamericano, hasta hace tan poco ignorado, desconocido y censurado se da de la mano del mercado internacional del arte, ávido de nuevos descubrimientos.

Este texto intenta resumir tanto las exposiciones como publicaciones aparecidas en las últimas dos décadas sobre estas vanguardias, con énfasis en el campo del arte colombiano, donde algunos investigadores y unos pocos jugadores del mercado internacional del arte –galeristas y coleccionistas– parecen interesarse lentamente por la apropiación de este legado histórico.

Las prácticas conceptuales y experimentales surgidas en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970 despiertan hoy un creciente interés. El uso de la palabra y el texto, el cuerpo registrado en acciones y performances, el empleo de la gráfica como recurso alternativo, entre otras manifestaciones que hacen parte integral y constitutiva del arte actual, se originaron en ese periodo y no dejan de remitir, de maneras diversas, a lo sucedido allí. La historia de estas prácticas se ha ido construyendo como parte de un gran movimiento de recuperación de la memoria cultural del continente, ya que estuvieron estrechamente ligadas a la actividad política, una dimensión que hasta hace poco se quiso evitar en los relatos históricos creados por instituciones estatales y los patrocinadores privados de la cultura, habitualmente reacios a apoyar y/o participar en iniciativas encaminadas a discutir la problemática histórica de represión política que caracterizó a la mayoría de las naciones del continente durante las décadas de 1960, 1970 y 1980. Pero, en los albores del siglo XXI, con la llegada al poder de la nueva izquierda latinoamericana en países como Argentina, Brasil, Bolivia, Ecuador, Uruguay y Venezuela, se permitió un proceso de desclasificación de la memoria histórica reciente, lo cual ofreció la posibilidad de entender, explorar y polemizar tanto la historia de los movimientos sociales y políticos, como el papel que jugaron un buen número de artistas que estaban por fuera de la cultura oficial y dominante en los diferentes contextos nacionales.

Por otra parte, el creciente desarrollo y la evolución de la economía de servicios y del capital simbólico e informático, junto al aumento del campo académico en casi todos los países del continente, propiciaron la aparición de diversos tipos de espacios, medios, publicaciones y eventos que imponían nuevas condiciones para entender el pasado reciente.

En consecuencia, desde el inicio del nuevo milenio se dieron exposiciones tan diversas como *Otras miradas*, exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Ímber (2004); *Terror visión*, presentada en Exit Art en Nueva York (2004); *Dolor, forma, belleza: la representación creadora de la experiencia traumática*, realizada en la Estación Pinacoteca de São Paulo (2005); *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en la Argentina*, presentada en el Museo Iberoamericano y extremeño de Arte Contemporáneo, en Badajoz, España (2005); *El silencio y la violencia*, ocurrida en la Fundación Telefónica de Buenos Aires, Argentina (2005); *Los desaparecidos*, expuesta en el

Museo del Barrio de Nueva York (2007); *Cantos cuentos colombianos*, ofrecida por Daros Latinoamérica en Zúrich (2005) y Río de Janeiro (2013); *Arte, deshonra y violencia*, cometida en el Centro Cultural de España de Montevideo (2007); *Destierro y reparación*, llevada a cabo en el Museo de Antioquia de Medellín (2008); y, finalmente, la XXIX Bienal de São Paulo (2010), que tuvo como tema *Arte y política*. Estas exposiciones describieron una historia diferente del proceso artístico continental, más subterránea, marginal, politizada y en ocasiones clandestina.



FIGURA 2. Hernán Díaz, *Hoja de Contactos: Feliza Bursztyn en su estudio, Bogotá, 1972*. Fotografía en blanco y negro, 1972. Colección Banco de la República, Bogotá.

En este periodo, y por diversas causas, entre las que cabe contarse el desarrollo de los estudios históricos en cultura material y la necesidad de conectar audiencias, parecen otro tipo de muestras. *Tropicalia: una revolución en la cultura brasileña*, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago en el año 2005, por ejemplo, fue un intento por relacionar el arte y la cultura popular brasilera durante el periodo de mediados de los años 1960, intentando poner en escena diversos aspectos del movimiento tropicalista, incluyendo artistas visuales propios de este movimiento –si es que hubo tal– como Hélio Oiticica, Lygia Clark y Lygia Pape, entre otros, junto a poetas, diseñadores, músicos y arquitectos como Julio Plaza, Ferreira Gullar, Caetano Veloso y Gilberto Gil.

Por su parte, *La era de la discrepancia: arte y cultura en México 1968-1997*, realizada en el MUCA de Ciudad de México en el año 2007, pretendía una revisión histórica más justa y quizás más cercana a nuestra sensibilidad actual respecto a ese periodo particular del arte de ese país, dando espacio y lugar, por ejemplo, a las obras contraculturales de Alejandro Jodorowsky y su Movimiento Pánico.¹

Como consecuencia del revisionismo histórico reciente, del surgimiento de nuevos temas y periodos de interés en la investigación y del crecimiento general del campo del arte, la historia del conceptualismo y las prácticas experimentales latinoamericanas cobran importancia. La muestra *Arte Como Questão: Anos 70*, en el Instituto Tomie Ohtake en São Paulo en el año 2007 y curada por Gloria Ferreira, fue bienvenida como un «privilegio» y una «oportunidad única», presentando obras de más de cien artistas y brindando «la oportunidad de encontrarnos con algunos artistas no muy famosos, incluso con unos muy poco conocidos», según las palabras de Ana Magalhães. Entre los artistas se contaba con la presencia de Letícia Parente y Clovis Dariano.² *Prácticas subversivas* (2009), exhibida en la Kunstverein de Stuttgart, Alemania, intentó explorar –con nueve muestras– las prácticas experimentales de algunos países víctimas de la represión política hacia el final de la Guerra Fría, incluyendo artistas de Alemania, Argentina, Brasil, España, Hungría, Perú, Rumania y Rusia, contando un amplio número de curadores para cada país entre los que se contaban Ramón Castillo, Paulina Varas, Cristina Freire, Miguel López y Emilio Tarazona.³ Esta serie de muestras recuperó y demostró la importancia de figuras como Julio Pazos, el grupo CADA, Horacio Zabala, Cecilia Vicuña, Jesús Ruiz Durand, Letícia Parente y Luis Arias Vera, entre otros.

Pero quizás la muestra más relevante de la década 2000-2010 sea *Arte no es vida. Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*, que tomó al performance y a las acciones como tema y estaba

¹ Carlos Antonio de la Sierra, “La era de la discrepancia: arte y cultura en México 1968-1997”, *Art Nexus*, 112 (sept.-nov. 2007), pp. 104-107.

² Ana Magalhães, “La década de los setenta en Brasil: Los cimientos del arte brasileño contemporáneo revisados (o visitados por primera vez)”, *Art Nexus*, 113 (dic. 2007-feb. 2008), pp. 187-189.

³ Inti Guerrero, “Prácticas subversivas”, *Art Nexus*, 120 (sept.-nov. 2009), pp. 137-8.

fuertemente basada en registros fotográficos. La exhibición, presentada en el Museo del Barrio de Nueva York (2008) y curada por Deborah Cullen, posteriormente se llevó al Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá, enseñando la obra de 117 artistas de la región.⁴ *Arte no es vida. Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*, cubrió el amplio vacío que había sobre los eventos, acontecimientos y performances sucedidos durante ese periodo en América Latina, donde, como podemos ya anticipar, «las dictaduras militares, las guerras civiles, las desapariciones, las invasiones, la brutalidad, la censura, las luchas por los derechos civiles, la inmigración, la discriminación y los impasses económicos»⁵ se presentaban como contexto, causa y motivación de las obras presentes. La amplia selección –que incluía artistas como Ana Mendieta, Alberto Greco, Artur Barrio, Alfredo Jaar, Oscar Bony y Marta Minujín, entre otros– «presentó una cantidad significativa de investigación y reflexión sobre esta historia del arte, relativamente poco conocida».⁶ No sobra mencionar que, sin embargo, los artistas colombianos apenas estuvieron presentes en la muestra, con excepción de María Teresa Hincapié, María Fernanda Cardoso y Miguel Ángel Cárdenas.

Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América latina fue presentada en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid (2013) y posteriormente en el Hotel Inmigrantes en Buenos Aires (2014), con un interés similar: ubicar documentos de archivo de acciones corporales y eventos efímeros –en fotografías, photocopies, fanzines, obras gráficas, videos- sucedidos en una década que, según Carlos Jiménez:

Es la del regreso de la democracia y del auge del neoliberalismo, y en los que la fuente más ominosa del terror ya no son ni los paramilitares ni los guerrilleros en franca desbandada, sino aquello que el artista peruano Herbert Rodríguez califica de violencia estructural, en un cuadro collage que superpone los distintos rostros de la misma: el terrorismo, los secuestros, el racismo, la corrupción, el sida, el consumismo, las drogadicciones.⁷

En *Perder la forma humana* la presencia de los artistas colombianos fue –de nuevo- marginal y se redujo a mostrar la mitificada serie *Faenza* de Miguel Ángel Rojas y a mencionar los trabajos de María Evelia Marmolejo y Rosemberg Sandoval. El análisis prestado a uno de los países donde la forma humana fue más brutalmente violentada en la década de 1980 es mínimo, aunque en el catálogo de la exposición, Sylvia Suárez menciona las acciones del grupo

⁴ Ver entrevista realizada por el autor a la curadora de la exposición en *Arte = Vida. Óptica arte actual* (enero 2011) en <http://www.prismatv.unal.edu.co/nc/detalle-serie/detalle-programa/article/arte-8800-vida.html> Consultado en octubre de 2014.

⁵ Rocío Aranda-Alvarado, "Arte no es vida. Actions by artists of the Americas", *Art Nexus*, 116 (sept.- nov. 2008), pp. 118-121.

⁶ *Ibid*, p. 121.

⁷ Carlos Jiménez, "Perder la forma humana, una imagen sísmica de los años 80 en América latina", *Art Nexus*, 134 (marzo-mayo 2013), pp. 68-72.

guerrillero M-19 como expresiones propias de una generación que buscó la utopía frente a la violencia estructural que señalaba Jiménez.

Finalmente, *América Latina 1960-2013* –expuesta en la Fundación Cartier en París en el año 2014– intentó vincular la aparición de la palabra en la fotografía con la producción artística del continente. Allí se mostraron más de quinientas obras y, una vez más, fue sintomático el desconocimiento de lo sucedido alrededor del cuerpo, la experimentación y la fotografía en Colombia y solo se enseñaron dos artistas colombianos, activos en las últimas dos décadas: Johana Calle y Juan Manuel Echavarría, para quienes la utilización de la fotografía ha sido apenas marginal.

Si bien las exposiciones han sido quizá el modelo más cercano y directo para relacionarse con el abundante material sobre las vanguardias experimentales del periodo 1960-1980, las publicaciones aparecidas en la década actual no se hacen extrañar. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, escrita por uno de sus protagonistas, el artista uruguayo Luis Camnitzer. A pesar del excesivo énfasis en su propio papel, Camnitzer resalta que el arte conceptual fue una etiqueta más ajustada a las necesidades de fijar lo producido en nuestros países en términos y coordenadas del arte internacional, que a realidades y momentos específicos de la historia de nuestro continente:

Visto desde dentro del conceptualismo latinoamericano, el arte es lo que es, sin buscar comparaciones con las obras del *mainstream*. Tiene sus propias raíces, y para entenderlo se necesitan definiciones propias, un marco de referencia histórico apropiado.⁸

En este contexto, vale la pena resaltar que Camnitzer apenas nombra en su publicación a dos artistas colombianos: Bernardo Salcedo –a quien relaciona con el movimiento literario del nadaísmo adoptando la opinión de María Iovino– y a Antonio Caro, al cual calificó en 1992 como «el artista vivo más subversivo de América Latina».⁹

Otro aporte para señalar es el de Andrea Giunta en *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*¹⁰, publicado por la Feria Internacional de Arte de Buenos Aires –ARTEBA– que, acompañando la muestra del mismo nombre en el año 2014, parte de las notas de las clases dictadas por Giunta en las múltiples y prestigiosas universidades en las que ha trabajado en años recientes. La exposición resultante partía de los acervos de las galerías participantes en la feria, evidenciando las tendencias del mercado y la fuerte intención en promover este tipo de obras entre los coleccionistas. Pero como sucede con Camnitzer, las referencias de Giunta al campo del

⁸ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*, Bogotá: Idartes, 2012, p. 17.

⁹ Luis Camnitzer, “Antonio Caro” en catálogo de *Ante América*, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992, p. 49.

¹⁰ Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014, 211 pp.

arte conceptual y experimental en Colombia eran bastante escasas y se limitaban al infaltable Antonio Caro, a Clemencia Lucena y Álvaro Barrios.

La propuesta de Giunta será replicada casi inmediatamente por la Feria Internacional de Arte de Bogotá, Artbo, en su sección *Referentes*, realizada en los años 2014, 2015 y 2016 para explorar a fondo los depósitos de las galerías apoyándose en curadores expertos en el periodo. Tanto en *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, como en *Referentes*, la fuerte presencia de registros de procesos y el material de archivo sumó a la consolidación comercial capitalizando la validación histórica y simbólica de ese *lado B* del arte latinoamericano, hasta hace tan poco ignorado, desconocido y censurado.

Colombia Connection

Los estudios sobre el arte experimental en el periodo que se podría llamar «los años setenta largos» probablemente tienen inicio en *Orígenes del arte conceptual en Colombia* de Álvaro Barrios, publicado originalmente en el año 2000. Este libro contiene conversaciones del autor con sus contemporáneos, que en su mayoría son sus propios amigos, Bernardo Salcedo, Beatriz González, Alonso Garcés, Antonio Caro, Miguel Ángel Rojas, Eduardo Serrano y Ramiro Gómez. Al igual a lo que sucede en el texto de Camnitzer, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, está escrito en primera persona y Barrios se convierte en el personaje principal, llegando incluso a entrevistarse a sí mismo. Para el autor, el arte conceptual en Colombia surgió en la exposición *Espacios ambientales*, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1968. Fue ideada por él mismo y apoyada y liderada por la directora del Museo, la crítica de arte argentina Marta Traba, quien también invitó a esta exposición antológica a Santiago Cárdenas, Ana Mercedes Hoyos, Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn y a Víctor Celso Muñoz –artista empírico y albañil–

Al revisar las notas de prensa publicadas alrededor de la exposición sorprende encontrar no solo su éxito contundente, sino lo bien informada que estaba la directora del Museo en las vanguardias internacionales. Traba, por ejemplo, relaciona la muestra con las investigaciones sobre el espacio desarrolladas por «ex pintores como Rauschenberg, a ex escultores como Lygia Clark o ex pop como Oldenburg»,¹¹ lo cual demuestra que las ideas más actuales del arte circulaban en Colombia –aunque fuese en un círculo reducido– y pone en tela de juicio el supuesto desconocimiento sobre las vanguardias internacionales que manifestaron padecer Antonio Caro, Bernardo Salcedo, Miguel Ángel Rojas y el mismo Barrios en *Orígenes del arte conceptual en Colombia*.

¹¹ Marta Traba, “Recordando con ira”, El Espectador (15 de diciembre de 1968), Bogotá, en María Mercedes Herrera, *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968 – 1982)*, Bogotá: Universidad Javeriana, 2011, p. 68.



FIGURA 3. Álvaro Barrios, *Imagen preparatoria de Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rrose Sélavy como L.H.O.Q.*, 1980. Fotografía en blanco y negro. Fotografía reproducida con autorización del artista.

En los libros *Emergencia del arte conceptual en Colombia* (2011) y *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia* (2013)¹², María Mercedes Herrera logró hacer visible un contexto artístico y cultural más rico y diverso.

En el primero Herrera circunscribe su investigación sobre el tema al periodo comprendido entre 1968 y 1982, afirmando que durante este lapso el arte conceptual existió en Colombia. Una de las virtudes de dicha investigación es el riguroso cubrimiento de la vida política del país, indivisible de la vida cultural y artística del momento. Su metodología de trabajo es similar al de otros historiadores de su generación –como el Equipo Transhistoria– y se diferencia del de investigadores de generaciones anteriores, centrados casi exclusivamente en el hecho artístico y su relación con la vida del artista. A diferencia, Herrera se ocupa de construir un amplio contexto de voces múltiples que permite entender las dinámicas artísticas en relación a las políticas artísticas, la historia de los sujetos y las decisiones humanas en el plano de los hechos, más allá del tradicional enfoque que ignora acontecimientos coyunturales –el otorgamiento de un premio, por ejemplo– y su incidencia en el entorno.

¹² María Mercedes Herrera, *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia*, Bogotá: Ediciones La Silueta, 2013, 293 pp.

Emergencia del arte conceptual en Colombia es quizá el más sólido estudio sobre el conceptualismo hasta el presente, y lo utilizaremos en éstas páginas tanto para prestar un análisis del libro, como para recorrer brevemente la historia del conceptualismo en Colombia. El texto de Herrera se estructura a partir de capítulos que explican los diferentes «momentos» del arte conceptual en Colombia. El primer capítulo, *Producir escándalo y generar controversia (1968-1972)*, cubre juiciosamente eventos como *Espacios ambientales*, resaltando el surgimiento de Beatriz González, Bernardo Salcedo y Álvaro Barrios, y profundizando en las controversias y polémicas que suscitaron las obras de estos tres artistas en un periodo donde escandalizar era casi la norma. Herrera se vale del extenso cubrimiento de prensa que tuvieron González y Salcedo –especialmente– para describir la personalidad de cada uno y la manera en que construyeron su imagen pública. A la vez, subraya la importancia que tuvo el surgimiento de los diferentes grupos de resistencia política y social en un momento de animadversión generalizada frente al orden establecido y al sistema del Frente Nacional, como la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (Anuc) o la Alianza Nacional Popular (Anapo).

El siguiente capítulo, *Abrir nuevos canales de expresión e información: 1973 – 1977*, se enfoca tanto en la aparición de las bienales americanas de artes gráficas de Cali y del Salón Atenas en Bogotá, como en el surgimiento de Antonio Caro, Clemencia Lucena y Miguel Ángel Rojas, integrantes de una generación de artistas formados y activos durante esta década. Por otra parte, Herrera describe el posicionamiento crítico y la animadversión de la izquierda en los debates sobre arte conceptual.

Oficializar y desintegrar el arte conceptual en Colombia: 1978 – 1982 se ocupa de mostrar el lugar conquistado por los artistas conceptuales en los salones nacionales ocurridos durante ese periodo, destacando especialmente al grupo El Sindicato, uno de los ganadores del Premio del XXVII Salón Nacional de 1978. Herrera menciona algunos de los artistas netamente conceptuales surgidos en dicho periodo, como Adolfo Bernal, Antonio Inginio Caro y Eduardo Hernández, y le hace seguimiento a la evolución de las carreras de Barrios, Caro, Salcedo y Rojas. También describe extensamente la naturaleza del gobierno Turbay, su desbordada corrupción, su Estatuto de Seguridad, que llevó al exilio a artistas e intelectuales como Feliza Bursztyn y Gabriel García Márquez; las acciones del M -19; la orquestación del MAS (Muerte a Secuestadores) y la reactivación general de la subversión con su furioso antagonista: el movimiento paramilitar. Unos y otros asociados y alimentados por el narcotráfico. En consecuencia, este panorama provocó que a finales de la década de 1970 «a nadie importaba si se institucionalizaba o se desintegraba el arte conceptual en Colombia». ¹³

¹³ *Ibid*, p. 181.



FIGURA 4. Álvaro Barrios, *Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rrose Selavy como L.H.O.O.Q.*, 1980. Fotografía en blanco y negro. Fotografía reproducida con autorización del artista.

Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia, Herrera verdaderamente «descubre» un artista innovador y prolífico, muy activo en las décadas de 1960 y 1970, aunque posteriormente se haya marginado de la escena artística.

Sorzano fue alumno de Jim Dine en la Universidad de Cornell, y rápidamente adaptó las estrategias del pop en sus pinturas –la citación histórica, la ironía, el uso de los colores planos, la inclusión de textos– para después dedicarse a la experimentación electrónica de la que fuera pionero, con sus conciertos en Bogotá con el grupo Musika viva, entre los cuales cabe mencionar *Momentum I. In memorian Marcel Duchamp* (1968), realizado a menos de dos meses del fallecimiento del artista francés, lo que permite verlo como un artista perfectamente enterado de las tendencias experimentales internacionales. La vitalidad y visibilidad de su obra se confirman a través de sus instalaciones interactivas *Caja de música* y *Cajita de música* (1971), sus colaboraciones con los artistas Gastón Bettelli y Rómulo Polo, su *Evento de no participación* en la Tercera Bienal de Coltejer (1972) y su serie de pinturas *Partituras mentales*, expuestas en la galería Belarca y en el Museo de Arte de la Universidad Nacional (1975).

En la misma línea de investigación histórica se encuentra *Fisuras del arte moderno en Colombia* (2012) de Carmen María Jaramillo, donde la autora propone «señalar los gestos que opusieron en cuestión los imaginarios modernistas –contradicitorios como la modernidad misma– sin negarlos». Su texto renueva y extiende estudios previos y se centra en el periodo

1950-1980, aunque intencionalmente deja por fuera a «la fotografía experimental, el performance, las relaciones entre arte y lenguaje de las prácticas objetales, etc., que fueron más allá de ocasionar fisuras y generaron quiebres que ameritan una investigación aparte en virtud de su complejidad y extensión».¹⁴

Jaramillo incluye en esta investigación un buen número de documentos de prensa que ratifican que, a pesar del aislamiento internacional sufrido en la década de 1960, en Colombia sí se difundió y se discutió, aunque fuera de manera intermitente, sobre el arte de vanguardia.¹⁵ Por otra parte, revalúa el lugar del nadaísmo y su correspondencia con otros movimientos literarios y contraculturales que estuvieron en expansión durante la década de 1960.¹⁶



FIGURA 5. Fernell Franco. *El baño*, de la serie *Prostitutas*, 1972. Fotografía en blanco y negro. Fotografía reproducida con autorización de Vanessa Franco.

¹⁴ Carmen María Jaramillo, *Fisuras del arte moderno en Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor, 2012.

¹⁵ En este sentido, vale la pena mencionar que Beatriz González, profundamente inspirada por el pop en su trabajo artístico, ha hecho un recuento de las notas publicadas en la prensa nacional, donde puede verse la amplísima difusión de las ideas del arte pop en la prensa local, especialmente en el año 1964.

Beatriz González, *Andy Warhol y la recepción del pop en Colombia*, texto preparado para la exposición *Andy Warhol, Mr. América*, Bogotá: Banco de la República, 2009, en <http://www.banrepultural.org/warhol/colombia/b-gonzalez-colombia-pop.html>. Consultado en octubre de 2014.

¹⁶ Por ejemplo, en enero de 1965, la revista *Cromos* publicó el artículo «Nadaístas colombianos: ¿Genios, locos o viciosos?» donde afirmaba que el nadaísmo era la versión colombiana de los Beatniks de Nueva York y San Francisco, los «Angry Young Men» de Inglaterra; los «hartos» mexicanos; los «murfados» argentinos y los «gamberros» españoles.

Cali, ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta (2012) de Katia González es un amplísimo y bien informado estudio de lo sucedido en esa ciudad alrededor del llamado Grupo de Cali y de sus integrantes.¹⁷ La descripción del contexto lograda por González, así como el reconocimiento que le hace al nadaísmo y a los talleres de gráfica en la ciudad –encarnados en la figura, tantas veces omitida, de Pedro Alcántara–, la importancia de las bienales de artes gráficas en esa ciudad y su manera de evidenciar los homenajes hechos al cine por parte de los artistas Gertjan Bartelsman, Óscar Muñoz, Fernell Franco y especialmente Ever Astudillo,¹⁸ demuestra en conjunto la relevancia de este documento construido en buena parte, a partir de numerosas entrevistas.

Siguiendo la misma línea de Herrera, González hace una asertiva lectura del contexto social y de las luchas políticas del momento, confirmando los intereses de una nueva generación de historiadores del arte que decidieron realizar una interpretación amplia, justa y dinámica de las obras del arte y de los artistas relacionándolos con expresiones y contextos sociales específicos.

Resulta indispensable mencionar dos trabajos monográficos dedicados a aquellos artistas que utilizaron la fotografía durante la década de 1970 con intenciones conceptuales y testimoniales. El primero es *Volverse aire* de María Iovino,¹⁹ en el cual la autora sienta las bases interpretativas sobre las que se han apoyado otros autores ocupados tanto en la obra de Óscar Muñoz como en la de otros miembros del grupo de Cali, Fernell Franco, por ejemplo, a quien Iovino le dedica su investigación posterior, del mismo nombre.²⁰ El otro es *Miguel Ángel Rojas esencial* de Natalia Gutiérrez,²¹ un texto que permite conocer íntimamente a Rojas a partir de una extensísima entrevista.

No sobra mencionar –en el campo de las publicaciones– la edición de las *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no objetual y arte urbano*, que organizó Alberto Sierra en el Museo de Arte de Medellín en 1981, y la reedición del ya mencionado *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, ambas producto del *Encuentro Internacional Medellín 07* (2007). El XLI Salón Nacional de Artistas (2010) realizado en Cali no escapó al ánimo revisionista y presentó un repaso que incluyó un homenaje al fotógrafo caleño José María Castro, la exposición de

¹⁷ Katia González, *Cali, ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012, 200 pp.

¹⁸ Santiago Rueda, “Cine negro, ciudades solares y mujeres de amores tristes: Fernell Franco y el grupo de Cali” en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 20 (enero-junio 2011), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 67-106.

¹⁹ María Iovino, *Volverse aire*, Bogotá: Ediciones Eco, 2003, 203 pp.

²⁰ María Iovino, “Fernell Franco”, *Art Nexus*, 113 (dic. 2007- feb. 2008), p. 132.

²¹ Natalia Gutiérrez, *Miguel Ángel Rojas, esencial. Conversaciones con Miguel Ángel Rojas*, Bogotá: Paralelo 10, 2009. Véase también la entrevista realizada por el autor a Natalia Gutiérrez en *Natalia Gutiérrez, Óptica arte actual* (2009) en <http://www.prismatv.unal.edu.co/nc/detalle-serie/detalle-programa/article/natalia-gutierrez-echeverri.html>. Consultado en octubre de 2014.

los documentos de Ciudad Solar y la exhibición de obras de artistas recordados, parcialmente reconocidos o redescubiertos, como Ever Astudillo, Adolfo Bernal, Marta Minujín, Alicia Barney, Karen Lamassonne y Fernell Franco.

La exposición *Feliza Bursztyn-Bernardo Salcedo* (2007) –presentada en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño– y *Bernardo Salcedo. El universo en caja* (2011) –realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango– fueron dedicadas a dos de los mayores artistas experimentales de la década de 1960 y a sus desarrollos posteriores. Ambas contaron con importantes catálogos donde se recopiló un valioso material de época que hoy permite entender, de forma ampliada, la escena del arte colombiano y, en especial, la escena artística bogotana.

La exposición *Taller 4 Rojo* (2012) del colectivo Transhistoria, conformado por María Sol Barón y Camilo Ordóñez, llevada a cabo en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, recuperó la memoria de este conjunto enfocado en las artes gráficas y el activismo político en Colombia de la década de 1970. La exposición permitió revisitar obras de Diego Arango, Nirma Zárate, Umberto Giangrandi y Carlos Granada, realizadas en este colectivo y como material para la revista Alternativa. De esta investigación se desprende el libro *Rojo y más rojo*, que se ocupa de la producción gráfica y acción directa del ya citado Taller 4 Rojo.²²

No sobra mencionar que los contados trabajos de Herrera, Jaramillo, González y el colectivo Transhistoria, incluso el de Barrios, han sido producto de premios y labores académicas, desligadas de intereses comerciales o de instituciones privadas. Esto por un lado delata el desinterés por parte del sector privado por emprender investigaciones o apoyar a quienes las realizan. Por otro, evidencia el aún escaso interés en los nuevos investigadores e historiadores por conocer el pasado no tan reciente de las artes visuales colombianas. Como pueden dar cuenta las diferentes ediciones del Premio Nacional de Crítica de la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura, el interés de los investigadores actuales está casi totalmente centrado en el presente. Por ejemplo, de las diez Premios anuales entregados, dos han sido para quienes escriben sobre Doris Salcedo, lo que también habla de los jurados del mismo. Pareciera que de los artistas experimentales surgidos en Colombia en las décadas de 1960 y 1970 solo se tiene interés en quienes han recibido reconocimientos, o funcionan bien en el mercado del arte después del inicio del llamado “boom del arte colombiano”: Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios, Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, Antonio Caro, Adolfo Bernal, Oscar Muñoz, con un reciente interés evidentemente comercial por artistas como Raúl Marroquín, Miguel Cárdenas y Luis Arocha.

Pero no hay lugar aún para artistas como Jaime Ardila, Camilo Lleras, Fernando Cepeda, Álvaro Herazo, Gastón Betelli, Gustavo Sorzano, Patricia Bonilla, Delfina Bernal, Ida Esbra, Gertjan Bartelsman, Eduardo Hernández o Ingino Caro, solo para mencionar unos pocos. Curiosamente parece ser el mercado, a través de las ferias de arte y el apetito por “lo nuevo”

²² María Sol Barón y Camilo Ordoñez, *Rojo y más rojo*, Bogotá, Taller 4 rojo y Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014, 372 pp.

que despiertan los artistas olvidados redescubiertos o por descubrir, que las investigaciones sobre ellos se dan.

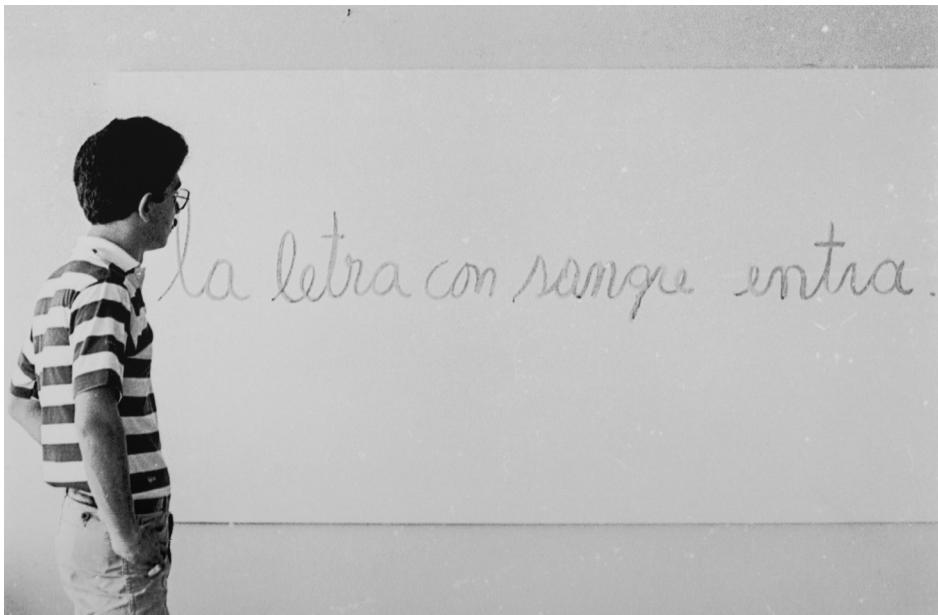


FIGURA 8. Eduardo Hernández. *La letra con sangre entra*, 1979. Fotografía en blanco y negro. Fotografía reproducida con autorización del artista.

Nils Grosch

nils.grosch@sbg.ac.at

Ens.hist.teor.arte

Nils Grosch, "Movilidad cultural, exilio y el desafío para la musicología", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 34 (enero-junio 2018), pp. 39-57.

En la actualidad ocupa la cátedra de Musicología de la Universidad de Salzburgo (Austria) y es Jefe de Departamento de Música y de Estudios sobre Danza y el director del Centro de Investigación Gluck para el teatro musical. Doctorado en la Universidad de Freiburg, obtuvo su 'habilitación' en la Universidad de Basilea (Suiza). Entre 1997-2012 se desempeñó como curador del Centro de Investigación en Música y Cultura Popular de Freiburg y sus principales intereses son el teatro musical, las relaciones entre música y migración y música y medios de comunicación así como la música desde el periodo temprano moderno hasta el siglo XXI.

RESUMEN

Este trabajo explora las posibilidades de usar el paradigma de movilidad cultural en los estudios sobre el exilio y la música. Tomando el caso de la carrera y los escritos desde el exilio del musicólogo Alfred Einstein recalca su intención de ver la historia de la música occidental como algo móvil. Partiendo de las críticas de Einstein y conceptualizándola como móvil desde el comienzo, el artículo también encara la rutinas y el aun no cuestionando discurso que la musicología usa para localizar la música. Estas observaciones usan como marco de referencia la crítica de la 'fijeza' de la cultura de Greenblatt, que constituye la base de su manifiesto sobre la movilidad cultural.

PALABRAS CLAVE

Exilio musical, movilidad cultural, emigración, Alfred Einstein

TITLE

Cultural mobility, exile and the challenges to musicology

ABSTRACT

This paper explores the prospects of the cultural mobility paradigm for music exile studies. In discussing the case of musicologist Alfred Einstein's career and his writings in exile, it highlights his venture to read European music history as mobile. Starting from Einstein's criticisms and conceptualizing it as mobile from scratch, it tackles the routines of musicology in localizing music and its unquestioned discourse, framing these observations in Greenblatt's criticism of fixity in culture, the basis of his manifesto on cultural mobility.

KEY WORDS

Music exile, cultural mobility, emigration, Alfred Einstein

Movilidad cultural, exilio y el desafío para la musicología

Nils Grosch

I

La música es móvil, se puede tocar o interpretar y repetir varias veces en diferentes lugares, se puede fijar (grabar) en la memoria personal, en libros de música y en reproductores de mp3; de esa forma, la gente puede llevarla consigo a donde quiera. En comparación con otros bienes culturales que establecen identidades grupales y personales, en los procesos migratorios la música es un elemento excepcionalmente adecuado para ser transferido –en sí mismo– como un marcador de identidad. Por lo tanto, la construcción de la identidad musical es, como Simon Frith señala, móvil, dinámica, procesual, performativa y no correlacionado con fronteras predefinidas.¹

Ciertamente, la interrelación entre música y migración puede ser todo menos arbitraria. En el caso de la migración de músicos profesionales, estos siguen las rutas de la demanda musical; en el caso de la migración masiva, grupos de personas llevan consigo repertorios que conocen como parte de su memoria personal y como parte de su concepto de identidad. En situaciones de exilio forzado, los músicos y la gente que está involucrada profesionalmente en la música pueden desarrollar su concepto de actividad musical en entornos completamente diferentes.

El geógrafo británico Peter Adey ha propuesto acertadamente en su libro *Mobility*, en el que también se ocupa de música, el hecho de que la música difícilmente puede ser ubicada espacialmente, porque “se mueve constantemente a lo largo de las corrientes de viajeros, migrantes, medios y bienes”.² El llamado “mobility paradigm” (‘paradigma de movilidad’) en la

¹ Simon Frith, "Music and Identity" en *Questions of Cultural Identity*, Eds. Stuart Hall, Paul du Gay, London: Sage, 1996, pp. 108–127 (p. 109).

² Peter Adey, *Mobility*, London: Routledge, 2010, p. 195.

investigación asume que la movilidad -también respecto a la cultura- es lo normal y que la fijación espacial, la afiliación local o nacional es un caso excepcional, o incluso una ficción: “La percepción de lo fijo es una ilusión “una ficción”.³ Tal posicionamiento, junto con la suposición básica de la investigación histórica y social de migración, también considera la migración como parte de la “*conditio humana*” porque, como bien nota la enciclopedia sobre la migración en Europa, el “*homo sapiens* [se ha extendido] a través del mundo como *Homo migrans*”.⁴

La mayoría de las narrativas históricas ofrecidas por la musicología convencional, no obstante, se basan en conceptos que dan por sentado, implícita o explícitamente, la estabilidad y la fijeza. El problema es, como Stephen Greenblatt ha enfatizado, que:

las herramientas analíticas establecidas han dado por sentada la estabilidad de las culturas, o al menos han supuesto que en su estado original o natural, antes de que se alteren o contaminen, las culturas están enraizadas en el rico suelo de sangre y tierra y que son prácticamente inmóviles. Culturas particulares son rutinariamente celebradas por su profundidad, autenticidad e integridad, mientras que otras son criticadas por su superficialidad, desorientación e incoherencia. A menudo se afirma que la sensación de “estar en casa” es la condición necesaria para una identidad cultural sólida.⁵

Los modelos para la historia de la música y los cánones de obras y compositores se basan y se preparan mediante estrategias de identidad nacional y regional y de inclusión y exclusión. El libro *Musik im Abendland (Música en Occidente)* del musicólogo alemán Hans Heinrich Eggebrecht (1919-99) puede servir como marcador de un concepto eurocentrífico de la música, narrativa histórica que ha sobrevivido y ha sido dada por sentada durante mucho tiempo⁶. Desde principios del siglo XIX (en el campo de la musicología) las biografías de los compositores y, en forma más obvia, las ediciones completas y „monumentales“ mapean la ideología de las estrategias nacionales de financiación. Esta ideología se relaciona estrechamente con la

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ *Enzyklopädie Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 3. Paderborn: Schöningh/Fink, 2010, p. 19.

⁵ Stephen Greenblatt, “Cultural mobility: an introduction” en *Cultural Mobility: a Manifesto*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 1-23 (p. 3). The problem is that the established analytical tools have taken for granted the stability of cultures, or at least have assumed that in their original or natural state [...] cultures are properly rooted in the soil of blood and land and that they are virtually motionless. Particular cultures are routinely celebrated for their depth, authenticity, and wholeness, while others are criticized for shallowness, disorientation, and incoherence. A sense of ‘at-homeness’ is often claimed to be the necessary condition for a robust cultural identity.

⁶ Sobre los problemas ideológicos del libro de Eggebrecht véase Frank Hentschel, “Modularisierte Musikgeschichte”, en Sandra Danielczyk et.al. (eds.), *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, Hildesheim: Georg Verlag AG Olms, 2012, pp. 239-257.

jerarquía de la cultura vs. la cultura popular (en la cual obviamente solo la primera funciona como representante de la identidad cultural superior de una nación). Las estructuras de la selección hechas en estos monumentos siguen vigentes en la forma cómo organizamos nuestro conocimiento y percepción de la música del pasado, y también dependen de la disponibilidad, la presentación y las atribuciones (nacionales e ideológicas) de las obras y repertorios disponibles.

Las culturas, sin embargo, “casi siempre son comprendidas no como móviles o globales o incluso como mixtas, sino como locales”, como declara Greenblatt en 2010.⁷ Además, continúa indicando que:

los tiempos y lugares en los que [muchas disciplinas] ven una movilidad significativa siguen siendo estrictamente limitados; en otros contextos, siguen enfocados en la estabilidad o estatismo”. Uno de los poderes característicos de una cultura es su capacidad de ocultar la movilidad, esa es su condición de habilitación.⁸

Los estudios de movilidad, por lo tanto, deberían, por un lado, “analizar la sensación de enraizamiento”⁹ y, por otro, “pretender reorientar el entendimiento tradicional y servir de marco para nuevas investigaciones en muchos campos”.¹⁰

II

Udo Bermbach, especialista en la obra de Richard Wagner (1813-83), declaró en un ensayo recientemente publicado sobre el exilio de Wagner que:

Uno de los secretos más asombrosos en la vida de este compositor, rico en hechos asombrosos de todos modos, es que él, a pesar de viajar constantemente, logró llevar a cabo una obra que no tiene igual hasta el día de hoy.¹¹

El detalle en discusión aquí son las palabras “a pesar”: la presunción subyacente e implícita es que la creatividad en la cultura está basada o incluso se refuerza por el hecho de ser fija, mientras que los viajes, el movimiento o incluso la migración, por otro lado, se convierten en fuerzas disruptivas (por ejemplo, los biógrafos de Franz Schubert nunca preguntaron: ¿cómo

⁷ Greenblatt, p. 252

⁸ *Ibid.*, p. 225

⁹ *Ibid.*, p. 252

¹⁰ *Ibid.*, p. 2

¹¹ Udo Bermbach, “Ich kann nur in Extremen leben: Wagner und das Exil”, en *Exil als Daseinsform. Die Schauplätze Richard Wagners*, Ed. Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter, 2014, p. 16.

pudo Schubert componer de forma tan creativa, aunque rara vez viajó en su vida?). Indudablemente, la disposición basada en la movilidad de la biografía de Wagner – Bermbach incluso habla de un “malestar congénito”– que podría interpretarse menos como un obstáculo que como un requisito previo básico para la riqueza y complejidad de la producción creativa de Wagner.¹²

Esta observación ya había sido un punto crucial en otra situación de exilio o emigración, el caso del refugiado Alfred Einstein (1880-1952), musicólogo alemán, quien, en su exilio italiano, a fines de la década de 1930 pretendía usar a Wagner como un ejemplo sobresaliente de, para usar un giro contemporáneo, la movilidad cultural.

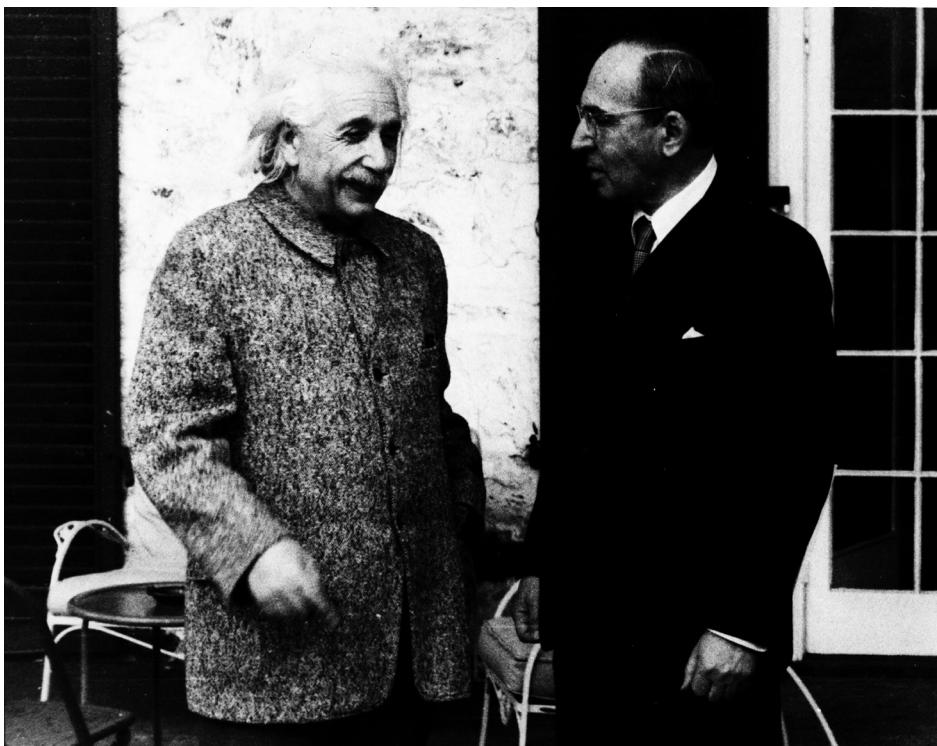


FIGURA 1. “Albert Einstein y Alfred Einstein”, Archives Einstein Coll1 (Folder 288). Reproducción por cortesía de la Jean Graygrove Music Library, University of California, Berkeley, Estados Unidos.

¹² *Ibid.*, p. 17

Einstein estudió musicología en la Universidad de Múnich—su ciudad natal— donde obtuvo su doctorado en 1903, aunque sus ambiciones para una carrera académica se vieron obstaculizadas, principalmente debido a su religión judía.¹³ Su profesor, Adolf Sandberger (1864–1943), rechazó su proyecto de “habilitación”¹⁴ y en consecuencia, en 1909 Einstein comenzó una carrera estelar como crítico musical, logrando posiciones en el *Münchener Neueste Nachrichten* y en 1927 en el *Berliner Tageblatt*. Luego, como uno de los críticos musicales alemanes más prestigiosos —tal vez el más prestigioso— dirigió la Unión de Críticos de Música en Alemania (Verband Deutscher Musikkritiker). Además, sin haber obtenido un puesto académico, también asumió funciones de liderazgo en proyectos musicológicos, al encargarse de la enciclopedia musicológica más importante de este periodo, la *Riemanns Musiklexikon*, (ediciones de 1919, 1922, 1929) y convertirse en editor de la revista *Zeitschrift für Musikwissenschaft* entre 1919 y 1933. En 1933 Adolf Hitler ganó las elecciones en Alemania y en ese mismo año Einstein fue removido de sus posiciones. En julio de 1933, Einstein, de 53 años, fue invitado a un congreso musicológico en Cambridge, del que no regresó a Alemania, pues decidió exiliarse en Florencia, Italia, junto con su familia. Allí, pudo completar la investigación para su exhaustivo estudio de tres volúmenes sobre el madrigal italiano.

Con la ayuda del físico Albert Einstein (1879–1955), a través de Suiza y Londres, Einstein y su familia lograron finalmente llegar a los Estados Unidos, donde Alfred —a sus 59 años— obtuvo en 1939 una cátedra de Musicología en el Smith College en Northhampton, Massachusetts. Los once años que trabajó allí, donde finalmente obtuvo la cátedra universitaria que había buscado durante toda su vida, fueron calificados por él mismo como el momento más productivo y satisfactorio de su carrera. Por razones de salud, y por el desfavorable clima de Massachusetts, se trasladó a El Cerrito, California, en 1950, donde murió de un ataque al corazón dos años después.¹⁵

¹³ Pamela M. Potter, “From Jewish Exile in Germany to German Scholar in America” en *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, Ed. Reinhold Brinkmann y Christoph Wolff, Berkeley/London: University of California Press, 1999, pp. 298–321 (pp. 302–305).

¹⁴ En Alemania, es la aprobación para la entrada en la carrera académica dentro del sistema universitario.

¹⁵ Para la biografía de Einstein véase Melina Gehring, “Alfred Einstein” en *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Eds. Claudia Maurer Zenck, Sophie Fetthauer y Peter Petersen, Hamburg: Universität Hamburg, 2006 (https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexperson_00001417), consulta 1.5.2017; y también *Alfred Einstein: ein Musikwissenschaftler im Exil*, Hamburg: von Bockel, 2007. Alfred y Albert Einstein no eran parientes, a pesar de que muchas veces se afirmó erróneamente que eran primos. De todos modos, se conocían desde la década de 1920 cuando ambos vivían en Berlín y después tuvieron una correspondencia amistosa durante sus años en el exilio estadounidense. Gehring, pp. 103–117 y Anselm Gerhard, “Der vorgebliche Verwandte. Alfred Einstein und der Zusammenhang von Musik und Wissenschaft” en Ivana Rentsch y Anselm Gerhard, *Musizieren, Lieben – und Maul halten! Albert Einsteins Beziehungen zur Musik*, Basel: Schwabe, 2006, pp. 75–87.

Desde Londres, el 7 de mayo de 1938 el novelista Stefan Zweig escribía a Alfred Einstein, ya residente en Florencia, Italia, y le manifestaba:

Perdimos más que Austria misma. Todo nuestro impacto en el dominio del idioma alemán ha llegado a su fin. Sin embargo, me digo a mí mismo: En cualquier caso, no hay guerra.¹⁶



FIGURA 2. "Quema de libros en Salzburgo", 30 de abril de 1938. Cortesía de la Colección Franz Krieger, Stadtarchiv und Statistik, Salzburgo, Austria © Stadtgemeinde Salzburg.

¹⁶ Berkeley, University of California, Music Library, Archives Einstein Coll.1,(AEC1), Box 8, Folder 1070, Carta de Stefan Zweig a Alfred Einstein mayo 7, 1938: "Wir haben mehr als Österreich selbst verloren. Unsere ganze Wirkung im deutschen Sprachgebiet ist damit zu Ende". Las cartas dirigidas y escritas por Einstein que aquí se citan pertenecen todas a esta colección.

En marzo de 1938, Austria, la patria que Zweig había abandonado al marchar a Londres cinco años antes, había sido anexada por la Alemania nazi. Desde ese momento en Austria quedaron prohibidos los libros de autores judíos y, como la misma carta de Zweig informaba, en Salzburgo, la ciudad favorita de su familia, ya había tenido lugar (frente a la plaza del palacio) la primera quema de libros en el país, y añade, “donde mis libros ardieron alegremente”. Unos días más tarde, en su siguiente carta a Einstein, informa sobre un plan para enfrentar la amenaza del impacto de sus libros: Tres editoriales europeas, dos en Ámsterdam y una de Estocolmo, por sugerencia de Zweig, proyectaron la publicación de una serie conjunta de libros de bajo costo llamada FORUM, “que se suponía debía contener nuestras obras, pero también obras básicas de la historia alemana”.¹⁷ Insistentemente, Zweig invitó a Einstein a preparar rápidamente una edición de cartas de músicos alemanes. El libro debía ser concebido para convertirse en una “obra de referencia de Schütz a Brahms o Mahler”, y su edición –consideraba Zweig– debería ser como un ‘juego de niños’ (*Kinderspiel*) para Einstein.¹⁸ Einstein acepta unos días más tarde¹⁹ y Zweig, en su carta del 27 de agosto aplaude su decisión y añade²⁰:

Estoy esperando mucho sus cartas de músicos. Sin embargo, déjeme aconsejarle, a pesar de toda muestra acrimonia, no debe tener nada agresivo en la introducción. ¡Permítanos, al menos, que el mundo de la música se mantenga casta en el medio de todas esas cacofonías políticas!

Einstein, por su parte, ciertamente entendió el impacto político del proyecto, una serie de libros en alemán, publicados en Holanda y Suecia, bajo la responsabilidad de un comité editorial de cuatro de los novelistas más destacados de la lengua alemana: Thomas Mann (1875-1955), René Schickele (1883-1940), Franz Werfel (1890-1945) y Stefan Zweig (1881-1942). Esta serie, concebida para dirigirse a un público masivo de lectores alemanes fuera de la Alemania Nazi (incluyendo Austria), era en sí misma una fuerte declaración política como forma de publicación explícita en el exilio, especialmente cuando allá se presentaban estándares clásicos. Einstein, por supuesto, defendió el impacto político de la música. Sin embargo, este refería a Zweig, que no había incluido la política en su introducción y podemos suponer que dejó las ideas y los pasajes políticos para el importante ensayo “Guerra, Música, Nacionalismo y Tolerancia” (Krieg, Musik,

¹⁷ AEC1, Box 8, folder 1070, Carta del 10 de julio de 1938.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ AEC1, Box 8, folder 1070, Carta 13 de julio de 1938.

²⁰ AEC1, Box 8, folder 1070, Carta del 27 de agosto de 1938: Sehr freue ich mich auf Ihre Musik-erbriebe. Trotz aller Erbitterung [sic] möchte ich Ihnen raten, nichts Aggressives in die Vorrede hineinzutun. Halten wir wenigstens die Welt der Musik rein von diesen Kakophonien der Politik!“

Nationalismus und Toleranz).²¹ Solo la selección de las cartas, especialmente las de Wagner, se hizo con cierta “malicia” (Bosheit).²² Por lo tanto, eligió las cartas de Wagner que muestran a Wagner como antialemán y dispuesto a emigrar, incluso hacia América.

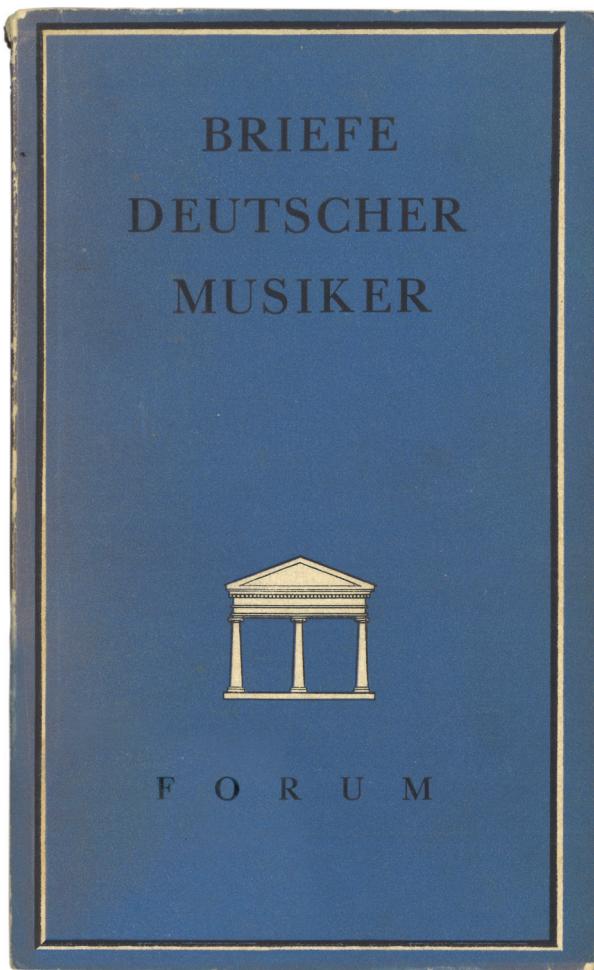


FIGURA 3. A. Einstein, *Briefe deutscher Musiker*, portada 1939, Univeristätsbibliothek, Universität Salzburg, Salzburgo, Austria. Fotografía N. Grosch.

²¹ Alfred Einstein, “Krieg, Musik, Nationalismus und Toleranz” en *Alfred Einstein: Nationale und universale Musik: Neue Essays*, Zúrich: Pan-Verlag, 1958, pp. 255-264.

²² AEC1, Box 8, folder 1070, Carta de Einstein a Zweig, 24.08.1938.

En su introducción a *Briefe deutscher Musiker*, Einstein proporcionaba fuertes argumentos sobre la “germanidad” de los doce compositores cuyas cartas compiló. Como cuestión de representatividad, había elegido a figuras que habían sido reconocidas como grandes alemanes: “Ich denke, dass nur die grossen deutschen Musiker berücksichtigt werden sollen; das liegt ja im Sinn der Sache”: Heinrich Schütz (1585-1672), Johann Sebastian Bach (1685-1750), G. Friedrich Händel (1685-1759), Christoph Willibald Gluck (1714-87), F. Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang A. Mozart (1756-92), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Carl Maria von Weber (1786-1826), Felix Mendelssohn (1809-47), Robert Schumann (1810-56), Richard Wagner (1813-83) y Johannes Brahms (1833-97). Einstein estimó que²³:

hablar sobre el alcance de germanidad de [esos] grandes maestros puede parecer doblemente difícil en estos días y tiempos, ya que este concepto se reduce a los puntos de vista de los productores de pedigüerías.

Sorprendentemente, Einstein usa la palabra en inglés ‘pedigree’. Y demuestra que todos los compositores nombrados ‘grandes’, en alguna medida pertenían a culturalmente mixtas, habían sido móviles y nómadas y resultaba imposible ubicarlos o anclarlos en una membresía nacional. Como cortos ejemplos, veamos su retrato de Christoph Willibald Gluck y Georg Friedrich Händel²⁴:

¿Qué podemos decir sobre la germanidad de Händel y Gluck? La personalidad y el destino de Händel alejaron al hijo del cirujano de Halle de las limitaciones de su ciudad natal hacia Italia e Inglaterra, y lo convirtieron en el mejor compositor italiano de la época, que entonces trabajaba en Inglaterra. [...] Gluck, en su primer período, no solo creó óperas italianas, sino que simplemente fue un compositor de ópera italiano, incluso en Viena, y en su segundo período, fue francés. El alemán, o mejor, el idioma vienes, lo utilizó en privado [...] Un contemporáneo, Johann Adam Hiller, escribió en 1768 que la imaginación de Gluck era immensa. Por esta

²³ Alfred Einstein, *Briefe deutscher Musiker*, Amsterdam: Querido, 1939, p. 8: “Über das Maß des Deutschtums der dreizehn großen Meister zu sprechen, mag doppelt schwierig erscheinen in Tagen und Zeiten, da dieser Begriff verengt ist auf Anschauungen der Verfertiger von Pedigrees”.

²⁴ Einstein, *Briefe deutscher Musiker*, p. 9: “Was soll man vollends über das Deutschtum von Händel und Gluck sagen! Händel, den Sohn des Chirurgus aus Halle, haben Persönlichkeit und Schicksal früh aus der Hamburger Enge nach Italien und England geführt, und haben ihn zum größten italienischen Komponisten der Zeit gemacht, der damals in England tätig war. [...] Und Gluck? Gluck hat in seiner ersten Schaffensperiode nicht nur italienische Opern geschrieben, sondern war schlechthin ein italienischer Opernkomponist, auch in Wien; und in seiner Zweiten war er ein französischer. Deutsch, oder besser Wienerisch hat er zum Privatgebrauch gesprochen und geschrieben”. La cita de Johann Adam Hiller apareció en *Wöchentliche Nachrichten*, 24.10.1768.

razón, las fronteras de toda la música nacional son demasiado limitadas para él: convirtió la música de los franceses en una música de todos los pueblos.

Al menos en el contexto de la práctica musical, lo que Einstein intenta establecer es ante todo la idea de la movilidad como algo normal y fundamental para la práctica creativa, mientras que a los entornos de la respectiva ciudad natal los caracteriza como limitados, intrascendentes y demasiado estrechos para la creación artística. En todo esto, Einstein acentúa que las atribuciones nacionales o regionales de la música son simplemente imposibles: no solo por la complejidad de las influencias, la tradición u otras formas de “herencia” u “origen”, que no se ajustan a la atribución espacial, pero sobre todo porque la atribución que acepta Einstein depende del contexto en el que trabaja el músico y de la negociación de la matriz estética que aplica a su creación. En Italia, Gluck era un compositor italiano, en Francia, francés. Decisivamente, Einstein se opone a la legitimidad de la atribución local de cultura por procedencia.

Esto claramente es una declaración política en contra de directivas de investigación, no solo establecidas, sino fuertemente reforzadas en la Alemania nazi. En su ensayo “Guerra, Música, Nacionalismo y Tolerancia”²⁵, Einstein, ocupando nuevamente el término inglés “pedigree”, se refiere a esto con más detalle. Menciona al erudito austriaco de literatura alemana Josef Nadler (1884-1963), quien ya durante la Primer Guerra Mundial había instalado el término de “Stammesforschung” (“investigación de tribus”), en palabras de Einstein, para “aprehender la historia de la literatura alemana como historia de tribus”²⁶, de modo que “la historia del arte degenera en la detección de pedigüez”²⁷. La historiografía musical del Tercer Reich siguió con entusiasmo esta teoría²⁸ como lo informa amargamente Einstein cuando retóricamente se pregunta: “¿Hasta dónde llegará la reducción del arte a una peculiaridad local?”²⁹ Al argumentar desde el punto de vista de la historia de la música, afirma que los primeros períodos de la historia no conocían el temor a la internacionalización³⁰ e incluso la idea de la atribución de arte local o nacional³¹:

²⁵ Einstein, “Krieg, Musik, Nationalismus und Toleranz”, *passim*.

²⁶ *Ibid.*, p.257

²⁷ *Ibid.*, p. 257 y ss.

²⁸ *Ibid.*, p. 258

²⁹ *Ibid.*, p. 262

³⁰ *Ibid.*, p. 226

³¹ *Ibid.*, p. 256. “Monteverdi hat niemals danach gefragt, ob er italienische Musik mache, Bach keinen Augenblick danach, ob seine Musik auch gut deutsch sei, Rameau niemals danach, ob die seinige auch vollkommen ›dem französischen Charakter‹ entspreche. Nicht Thüringen, Sachsen oder Esterhaz oder Wien hat die ›deutsche‹ Musik Bachs, Haydns oder Beethovens geformt, sondern umgekehrt Bach, Haydn, Beethoven den Begriff der deutschen Musik, und glücklicherweise nicht bloß der

Monteverdi nunca se preguntó si estaba haciendo música italiana, ni Bach reflexionó un momento si su música era alemana, ni Rameau se preguntó si la hizo coincidir con el gusto francés. [...] Ni tampoco Turingia, Sajonia, Esterhaz o Viena crearon la música »alemana« de Bach, Haydn o Beethoven, sino que Bach, Haydn y Beethoven crearon la idea de la música alemana, que afortunadamente no es solo alemana. La sangre y el suelo no hacen la mente, sino que la mente produce sangre y tierra.

Al citar a los compositores barrocos y clásicos tempranos, desde Monteverdi hasta Gluck y Haydn, Einstein nos dirige conscientemente de regreso al período anterior, es decir al movimiento proto-nacionalista en la cultura y al fuerte discurso patrimonial en la música. Más tarde, esto fue analizado y deconstruido por Matthew Gelbart en su estudio de 2007 *The Invention of 'Folk Music' y 'Art Music'*, que demostró que la importancia de la búsqueda del “de dónde” surgió por primera vez en el siglo XVIII.³²

Con respecto a la historia de la música, Einstein deconstruye inteligentemente la idea de que la música está influenciada o marcada por el lugar de su procedencia y afirma exactamente lo contrario, utilizando evidencia histórica, desarrolla un argumento contundente de lo que hoy podríamos llamar “movilidad cultural”. Y muchos de sus hallazgos, aunque concebidos como resultados atemporales, están directamente relacionados con la situación en la que surgieron estas ideas – el exilio forzado como paso involuntario a la liberación de la mente.

“Im Grunde kann ich meinem Führer nicht dankbar genug sein”, básicamente, “no puedo agradecer lo suficiente a mi Führer”, escribió Einstein en una carta al crítico musical y pianista alemán Erwin Kroll en 1947.³³ Además, repitió esta afirmación con cinismo en una entrevista en la revista *Time*: ‘cuando descubrió que sus colegas alemanes se habían vuelto insignificantes con uniformes marrones, decidió que no podría soportarlo más. ...’ En ese momento Einstein considera que sus años como crítico musical habían sido una »pesadilla«, cuando tuvo tiempo de ser »solo un albañil en musicología«. Al retirarlo de su rutina y llevarlo a volver a trabajar como maestro albañil en el mundo académico musical, Adolf Hitler, dice, se convirtió en “mi mejor benefactor”.

Este cinismo está destinado a enfatizar, por un lado, que el antisemitismo que había impedido la evolución de su destino musical tuvo su inicio anticipado antes de 1933, pero, por el otro, solo cuando llegó la amenaza física del Holocausto, tomó la decisión de irse.

deutschen. Nicht ‚Blut und Boden‘ macht den Geist, sondern der Geist – vorausgesetzt, daß er noch mit einem Kopf verbunden ist – macht Blut und Boden”.

³² Matthew Gelbart, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music"*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

³³ AEC1, Box 6, Folder 567, Carta de Einstein a Erwin Kroll, 21.12.1947.

“The chasing out of his routine”, la “expulsión de su rutina”, como lo expresó Einstein, puede interpretarse como el reverso de la medalla de la idea del filósofo Vilém Flusser sobre la creatividad del exilio: “repensar lo habitual” (“Gewohntes zu überdenken”)³⁴:

Esta afirmación, por supuesto, no justifica la expulsión: los expulsados fueron factores perturbadores y, por lo tanto, fueron eliminados con el fin de hacer el ambiente aún más habitual que antes. Por otro lado, esta afirmación connota la posibilidad de que los que los expulsaron también le hicieron un favor al expulsado, en contra de la intención de ambas partes.

Flusser, que también fue expulsado por los nazis y emigró a Brasil (como Zweig), se convirtió en un importante filósofo de la migración. Flusser afirma que la creatividad en el exilio se desarrolla tan pronto como el “expulsado se entera, de que un ser humano no es un árbol y de que la dignidad humana consiste en no tener raíces”.³⁵

La retórica utilizada por Einstein y Flusser transforma la configuración del “exilio” pasivo o de “refugiado” en el de “migrante” activo. En el modelo de Flusser, el expulsado hasta el momento en que descubre no tener raíces es pasivo mientras que quien lo expulsa mantiene su carácter estático. Esta relación cambia diametralmente a partir del momento en que el expulsado se convierte en la parte activa. Este cambio de perspectiva ayuda a repensar o incluso remodelar nuestra comprensión de la migración, el exilio y la movilidad cultural.

III

La práctica de la atribución local de la cultura es bastante común, incluso en el funcionamiento de la práctica musicológica y la de otras personas que trabajan profesionalmente con la música. Esta es fundamental para legitimar los argumentos empleados en la programación de teatros y festivales regionales, lo mismo que en el diseño de proyectos de investigación. También es un componente crucial de la justificación de las solicitudes de subvención. Por último, a menudo se convierte en una cuestión clave del porqué un repertorio, un músico o una obra se ejecuta, se edita, o se investiga en ese lugar o en ese país. Para el patrocinador antes mencionado, estado, ciudad o entidades políticas regionales, el apoyo financiero a menudo de-

³⁴ Vilém Flusser, *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2007, p. 104: “Die Behauptung rechtfertigt keinesfalls die Vertreiber, sondern sie zeigt im Gegenteil die Vulgarität der Vertreiber: Die Vertriebenen waren störende Faktoren und wurden entfernt, um die Umgebung noch gewöhnlicher als vorher zu machen. Hingegen stellt diese Behauptung anheim, ob die Vertreiber dem Vertriebenen nicht gegen die Absicht beider Teile einen Dienst geleistet haben?”

³⁵ *Ibid.*, p. 107.

pende esencialmente de una relación causal plausible entre la unidad espacial que representan y el objeto que debe ser financiado. De este modo, los directores, dramaturgos y científicos, a menudo involuntariamente, se convierten en ejecutores rutinarios de estrategias de atribución espaciales que raramente se deben a la cultura, sino a sus circunstancias estructurales.

Cualquiera que ya haya tenido que desarrollar tal estrategia sabe que la adscripción resultante generalmente no se ajusta al objetivo. Las consecuencias, sin embargo, son esenciales para nuestras estrategias discursivas. Se cree que la atribución nacional de géneros y estilos y la procedencia espacial de los músicos puede justificarse como algo esencial en materia musical: Si pensamos en el tango argentino, en el Lied alemán, en la ópera italiana, en el musical norteamericano, en la Primera Escuela de Viena, en el impresionismo francés o, en el Beethoven alemán. También si pensamos en Salzburgo como la ciudad de Mozart, o en el Carlos Gardel argentino, etc., y no menos importante es la enorme importancia para quién se responsabiliza de esta supuesta afiliación en estos debates.

Pero, ¿cuáles son los criterios y argumentos por tal atribución espacial? ¿Depende del origen de un compositor o de su lugar de trabajo? ¿Y en obras musicales? ¿Es el lugar de creación o el espacio de impacto que cuenta aquí? El Festival de Salzburgo, dominado por las óperas de Mozart, así como el Festival Gluck de Nuremberg o el Festival Beethoven de Bonn, tienen que ver con la ciudad de origen del compositor. ¿O en el caso de los estilos? ¿Incluyen todo el territorio en el caso de una asignación nacional? ¿O solo algunos lugares representativos? ¿Qué pasa con los desarrollos de estilo transfronterizo? ¿Tango argentino o rioplatense? ¿Y cómo se puede tratar con las fronteras externas de un espacio cultural así construido? ¿Puede Ecuador también reclamar la cumbia como suya? ¿Puede Uruguay también acaparar el tango, se le permite a Inglaterra atribuirse el musical, y a Italia la ‘canción de arte’? Las respuestas son imposibles. Lo que importa es la pregunta en sí misma: ¿cuándo, quién y por qué se hace? Despues de todo, a menudo las motivaciones culturales, identitarias y geopolíticas, y a veces las económicas, conducen a la construcción e implementación intencional de tales atribuciones. Por ejemplo, se puede hacer con el objeto de fortalecer económicamente una región (el caso de la ciudad de Mozart, Salzburgo), también para fortalecer la base político-identitaria de una nación (el caso de la canción popular alemana durante el *nation building* del siglo XIX; o del tango en la Argentina peronista; o el enfoque nacionalista del musical estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial).

Entonces, la cuestión de la localización de la música podría leerse como una indicación de la observación de Greenblatt de que “el placer, así como la opacidad de la cultura tienen que ver con su localidad”.³⁶ Estas dificultades nos llevan de vuelta al problema de explicar los aspectos culturales hacia abajo, es decir, por origen o destino. En esos casos, en los que el “de

³⁶ Greenblatt, p. 252.

dónde” y el “adónde” son idénticos, así: cuando no se ha producido movimiento, la pregunta ni es difícil de responder ni parece existir. Las dificultades aparecen cuando algo se ha movido.

En esta perspectiva, el caso de Einstein también podría ayudar a analizar algunos problemas que surgen con el término “exilio”, que en sus declaraciones está estrechamente relacionado con estar asociado a su patria, Alemania, o ser denominado alemán.

En su correspondencia y comentarios públicos o privados, la repulsión de su patria anterior se convierte en el *basso continuo* de su emigración. Por un lado, en una carta a su amigo Erwin Kroll, se alegraba de que en la emigración “nadie podría robarme mi amor hacia todo lo que es verdaderamente alemán, en contraste con el completamente *outclassed* y exagerado ‘Germanidad’”, como se realizó en Alemania.³⁷ En 1933, en una carta a su excolega, el crítico Alfred Heuss, afirmaba que³⁸:

Esta Alemania de la bestialidad nunca podrá convertirse en una Alemania de la humanidad, quienquiera que se identifique con la Alemania actual, pierde el derecho a pronunciar los nombres de Mozart, Beethoven, Goethe y Schiller”.

Einstein mismo rechazo estrictamente ser llamado “alemán”, y esto se convirtió en un hecho “embarazoso” para él.³⁹ En 1948, el crítico británico Norman Suckling, en una reseña muy crítica de un libro de Einstein, lo acusó de “la inhabilidad típicamente alemana de discernir”. Después de una cierta prehistoria con la estima británica de sus obras, este enunciado fue “la gota que colmó la copa “, y, en consecuencia, Einstein “puso fin a su relaciones musicológicas con la publicación británica”.⁴⁰ En este sentido declaró⁴¹:

Simplemente estoy cansado de ser acusado de mi origen alemán. En la prensa estadounidense también he sido nombrado ‘erudito alemán’, pero eso generalmente sucede [...] lo digo sin resentimiento; entonces, ¿dónde estaría este país, si solo acepta a esas personas, que ‘nadaron’ el Mayflower? Pero esto es diferente en Inglaterra, [...] donde el epíteto ‘erudito alemán’ fue

³⁷ AEC1, Box 6, Folder 567, Carta de Einstein a Erwin Kroll, 13.12.1933.

³⁸ AEC1, Box 5, Folder 454, Carta de Einstein a Theodor Heuss, 17.7.1933.

³⁹ AEC1, Box 7, Folder 883, Carta de Einstein a Heinrich Strobel, 29.1.1952.

⁴⁰ AEC1, Box 4, Folder 167, Carta de Einstein a Eric Blom, 25.08.1948.

⁴¹ *Ibid.* “Nun bin ich es einfach müde, mir meine deutsche Abkunft vorwerfen zu lassen. Ich werde manchmal auch in der americanischen Presse der ‚German scholar‘ genannt, aber gewöhnlich (es gibt Ausnahmen auch hier) geschieht dies ohne „dolus“; denn wohin käme dieses Land, wenn es nur die Nachkommen der Leute gelten lassen wollte, die auf der ‚Mayflower‘ herübergeschwommen sind. In England aber [...] ist der ‚German scholar‘ als eine Detraction gemeint. Ich will nicht reden von der ironischen Tatsache, dass man mir um 1933 mein Deutschtum abgesprochen und mich als den Juden Einstein bezeichnet hat. Ich will auch nicht sagen, dass diese Detraction so schlimm ist; sie meint einfach: un-british. [...] Nun, ich kann dem Fehler un-british zu sein nicht abhelfen”.

concebido como ofensa. [...] Esta ofensa, de todos modos, no es tan grave, simplemente significa “no británico”. [...] Bueno, simplemente no puedo evitar el error de ser no británico.

Como consecuencia, Einstein se retiró de varios textos para ser publicados en Inglaterra, y - en el caso de sus contribuciones ya entregadas al *Grove Dictionary* de la editorial McMillan, insistió en que sus contribuciones se publicaran bajo seudónimo.⁴² Einstein explicó su decisión diciendo que no quería ser “tratado como típico alemán y como ‘exiliado’”, y agregó que “los ex nazis son tratados en la prensa británica mucho mejor que ‘exiliados’). Notable, también la palabra “exile” se usa en inglés aquí.⁴³

¿Por qué exiliado? Es porque la palabra exilio marca implícitamente al refugiado que no solo emigra involuntariamente, sino que, cuando emigra, carga con el estigma de vivir en el lugar equivocado, donde no ‘pertenece’. “Exilio” entonces visiblemente muestra los signos externos del desplazamiento. Por supuesto, tal posición implica la actitud de que las personas están en el lugar correcto mientras no se muevan, y que en el mejor de los casos deben permanecer donde pertenecen. Einstein, por supuesto, dejó en claro, que no abandonó Alemania voluntariamente, y “durante mucho, mucho tiempo yo también fui uno de los ‘refugiados centroeuropeos’ que dependía de la simpatía o antipatía de los países extranjeros”.⁴⁴ Él era muy consciente de su condición de ‘refugiado’, pero se resistió a la atribución como ‘exiliado’, lo que implicaba tener el estigma de estar en un lugar equivocado, y esto porque era considerado todavía como ‘alemán’.

Echemos un vistazo a otro músico que compartió el destino de Einstein en tener que abandonar Alemania también en 1933 y encontrar un campo más conveniente para su desarrollo en los Estados Unidos: Kurt Weill (1900-50). En 1947, Weill obtuvo un gran éxito en Broadway en la producción de su ópera americana, *Street Scene*. La revista *Life* informó sobre ese trabajo y lo atribuyó a un compositor alemán. Weill, obviamente afectado por esta afirmación, se opuso con un “gentle beef”, una suave objeción, y explicó que⁴⁵:

Aunque nací en Alemania, no me considero un compositor alemán. Obviamente, los nazis tampoco me consideraban así y me fui de su país; un arreglo que nos satisfizo admirablemente tanto a mí como a mis gobernantes en 1933.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Gehring, p. 139.

⁴⁴ Gehring, p. 136.

⁴⁵ Kurt Weill, “Gentle Beef”, en: *Life* (Letters to the Editor), 22/11, 17. March 1947, p. 17.



FIGURA 4. "Kurt Weill en Viena", 1932. Berlin, Bundesarchiv, Bild 146-2005-0119 / CC-BY-SA 3.0. Reproducida con la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Germany.

Aunque Weill se refiere a su ciudadanía estadounidense y la exitosa obra, aunque este documento se discute principalmente como una evidencia de la “identidad estadounidense” de Weill, yo (sin contradecir) sugiero una lectura que en primer lugar rechaza que se le atribuya el alemán, y, curiosamente, conduce a una figura retórica cínica similar del expulsado de acuerdo con los expulsores, como encontramos en el enunciado de Einstein, citado anteriormente. Y en la historia de la emigración musical, no puedo imaginar a otra figura a quien se haya acusado más que a Weill por haber cambiado su actitud hacia la cultura.

Después del final de la Segunda Guerra Mundial, Einstein se mantuvo muy informado sobre la llamada ‘desnazificación’ de los musicólogos alemanes. “Die Methoden der Denazifizierung schreien zum Himmel”⁴⁶, comentó en una carta a Kroll e insistió: “Puedo estimar tu opinión, de que es necesario poner un fin, pero espero que me permitas no poder olvidar y permitirme el lujo de llamar bribones a los que se comportaron como bribones”⁴⁷.

Entre ellos, incluyó a Heinrich Strobel (1898-1970) uno de los excampeones de Hindemith y Weill, quien, como informa Einstein, que en el *Berliner Tageblatt*, “para complacer al Sr. Goebbels, demostró que la verdadera polifonía es una”. La “materia” nórdica, justo ese tipo de musicología que él había contado para la beca Pedigree. Cuando Strobel, cuyo jefe editó el periódico *Melos*, en 1952, había reimpresso partes de la edición alemana de la biografía de

⁴⁶ AEC1, Box 6, Folder 567, Carta de Einstein a Erwin Kroll, 16.08.1948.

⁴⁷ AEC1, Box 6, Folder 567, Carta de Einstein a Erwin Kroll, 20.03.1948.

Mozart de Einstein sin solicitar los permisos legales, Einstein le recordó que esta reimpresión era ilegal y agregó que⁴⁸:

Su tacto debió haberle advertido lo embarazoso que debe haber sido para mí, ser publicado sin mi conocimiento y en contra de mi voluntad en un producto de la compañía Schott, y volver a aparecer como un ‘autor alemán’ que había perdonado y olvidado todo.

Esto tenía que ver con el comportamiento de Strobel como sinvergüenza, y también con la editorial Schott que había vuelto a editar el *Riemann-Lexikon* en la era nazi sin haber dado crédito a los logros de Einstein. Por supuesto, Einstein no era persona que olvidara o perdonara. Tampoco tenía la intención de volver a integrarse en una musicología alemana falsamente desnazificada. En *Melos*, prefirió “ser honrado por la indiferencia [...] como sucedió en los gloriosos tiempos entre 1933 y 1945”.

IV

El contraste discursivo entre la movilidad y la migración, por un lado, y la cultura, por el otro, es una vieja figura del pensamiento. En los últimos años, sin embargo, este se ha renovado en forma drástica. El flujo de refugiados desde Siria y otras zonas de guerra a Europa Central ha llevado a una gran actitud defensiva. Como justificación para cerrar las fronteras orientales, el vicecanciller austriaco declaró que: “Nuestra estabilidad cultural está en un gran peligro”.⁴⁹ El trasfondo de esto era la cantidad de refugiados y su llamada “crisis”, que en gran medida aún no ha sido cuestionada, debido a lo cual se veía que la “casa de Austria colapsaría”.⁵⁰ Aquellas formulaciones omnipresentes y no cuestionadas en el discurso cotidiano sobre la migración ejemplifican que el concepto de cultura constituye un arma poderosa en la lucha ideológica actualmente en crisis y no menos en situaciones de migración, y como cuestión de rutina que considerar aquí la cultura con una metáfora estática. La figura discursiva en cuestión se remonta al siglo XIX, cuando sociólogos como el alemán Gustav von Schmoller (1838-1917) diagnosticaron que la migración tendría consecuencias fatales para la cultura⁵¹:

⁴⁸ AEC1, Box 7, Folder 883, Carta de Einstein a Heinrich Strobel, 29.01.1952: “Ihr Taktgefühl hätte Ihnen sagen müssen wie peinlich es mir sein musste, ohne mein Wissen und gegen meinen Willen in einem Verlagsprodukt der Firma Schott zu erscheinen, und wieder als “deutscher Autor” aufzutreten, der alles vergeben und vergessen habe“.

⁴⁹ Reinhold Mitterlehner: „*Unsere kulturelle Statik* ist durchaus gefährdet.“ *Kurier*, 31.01.2016, <http://kurier.at/politik/inland/zitate-der-woche-unser-kulturelle-statik-ist-durchaus-gefaehr-det/177.872.407/slideshow> [31.1.2016].

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Gustav von Schmoller, Social- und Gewerbepolitik der Gegenwart: Reden und Aufsätze, Leipzig: Duncker & Humblot, 1890, p. 32: „Es droht in gewissem Sinne und in gewissen Kreisen die

La sedentariedad, que siempre tuvo que ser considerada como la madre de las virtudes sociales y económicas más importantes, está en peligro de desaparecer en cierto sentido y en un cierto medio.

La idea de una cultura estática, que es de alguna manera promesa de seguridad, se junta con la idea de la música nacional. Los partidarios del Brexit se enfurecieron cuando se distribuyeron miles de banderas de la Unión Europea el 9 de septiembre de 2017 en Londres durante el concierto de “Last night of the Proms”. Uno de sus líderes, Nigel Farage, afirmó⁵²:

Creo que es una tontería el cuento de hadas de que ‘la música cruza todas las fronteras’, la música es una parte importante del simbolismo nacional en todas partes del mundo.

Así, la cultura en general y la música en particular, se convierten una vez más en un arma para argumentar el cierre de fronteras, para la construcción de muros divisorios, para la ruptura de asociaciones supranacionales o postnacionales. Como científicos culturales se nos debería permitir preguntar críticamente si la condición de estatismo es realmente un requisito previo o más bien una amenaza para la cultura; y si la movilidad y la migración son peligros o más bien oportunidades.

No sólo porque el filósofo Vilém Flusser describe la migración como el caso normal de la existencia humana; visto durante un largo período de tiempo, la vida sedentaria se le aparece casi como una excepción histórica que tenemos en la era “post-industrial” cada vez más detrás de nosotros⁵³:

Durante el período más largo de su existencia, el hombre era un ser vivo, pero no nativo. Ahora, a medida que aumentan los signos de que estamos dejando atrás los diez mil años del neolítico establecido, la consideración de cuán relativamente corto es este período sedentario es

Sesshaftigkeit zu verschwinden und sie hat von jeher für die Mutter der wichtigsten sozialen und wirtschaftlichen Tugenden gegolten”.

⁵² ‘Brexiters furious over thousands of EU flags handed out at Last Night of the Proms’, The Independent, <http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/eu-flags-brexit-last-night-proms-bbc-royal-albert-hall-london-a7938206.html> [09.09.2017]. “As for this airy fairy ‘music crosses all borders’ nonsense, music is also an important part of national symbolism in every part of the world.”

⁵³ Flusser, p.16: “Während der weitaus größten Zeitspanne seines Daseins ist der Mensch ein zwar wohnendes, aber nicht ein beheimatetes Wesen gewesen. Jetzt, da sich die Anzeichen häufen, daß wir dabei sind, die zehntausend Jahre des seßhaften Neolithikums hinter uns zu lassen, ist die Überlegung, wie relativ kurz die seßhafte Zeitspanne war, belehrend. Die sogenannten Werte, die wir dabei sind, mit der Sesshaftigkeit aufzugeben, also etwa den Besitz, die Zweitrangigkeit der Frau, die Arbeitsteilung und die Heimat, erweisen sich dann nämlich nicht als ewige Werte, sondern als Funktionen des Ackerbaus und der Viehzucht. Das mühselige Auftauchen aus der Agrikultur und ihren industriellen Atavaren in die noch unkartographierten Gegenden der Nachindustrie und Nachgeschichte (»hinc sunt leones«) wird durch derartige Überlegungen leichter. Wir, die ungezählten Millionen von Migranten [...], erkennen uns dann nicht als Außenseiter, sondern als Vorposten der Zukunft”.

instructivo. Los llamados valores que estamos a punto de abandonar con sedentarismo, como las posesiones, el estatus secundario de las mujeres, la división del trabajo y la patria, resultan no ser valores eternos, sino funciones de la agricultura y la ganadería. La laboriosa emergencia de la agricultura y sus industrias en las áreas aún no cartografiadas de la post-industria y la poshistoria (»hinc sunt leones«) se simplifica con tales consideraciones. A nosotros, los innumerables millones de migrantes [...], no se nos reconocen como extraños, sino como puntas de lanza del futuro.

Si uno entiende que el sedentarismo y sus formas asociadas de pensamiento y actitud son una excepción en lugar de la norma, la perspectiva necesariamente cambia. La „libertad del migrante [...] consiste en que [él mismo] entrelaza sus vínculos con sus semejantes, en colaboración con ellos“, y puede llegar a convertirse en modelo de una actitud social responsable.

Fabiana de Oliveira Lima

fabiana.lima@penedo.ufal.br

Ebis Dias Santos Filho

ebis.santosfo@ufpe.br

Ens.hist.teor.arte

Fabiana de Oliveira Lima, Ebis Dias Santos Filho,
“Aspectos socioculturales de la llegada del rock and roll
a Recife (Brasil) en los años cincuenta”, *Ensayos. Historia
y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de
Colombia, Vol. XXII, No. 34 (enero-junio 2018), pp.
59-85.

RESUMEN

La llegada del rock and roll a Recife (Brasil) está enmarcado en un contexto donde se destaca la gran presencia del cine que abrió las puertas al nuevo género musical y sirvió de método efectivo para su divulgación en los clubes de la ciudad. También sirvió de banda sonora a las amplias discusiones en los periódicos sobre este estilo musical y su relación con el comportamiento de una juventud que consideraban ‘desviada’. Este trabajo intenta caracterizar los aspectos socioculturales de este proceso mediante entrevistas semi-estructuradas y una investigación documental en tres periódicos locales de gran circulación del período de 1955-59 en el Archivo Público de Pernambuco.

PALABRAS CLAVE

Rock and roll, Recife, Brasil, música popular.

TITLE

Sociocultural aspects of the arrival of rock and roll in Recife (Brazil) in the 1950s.

ABSTRACT

The arrival of rock and roll to Recife (Brazil) is framed in a context that highlights cinema that opened the doors to the new musical genre and worked as an effective means of propagation in the city clubs. It also served as soundtrack to dense newspaper discussions about it and its relation to the behavior of a youth that was considered ‘deviated’. This article intends to characterize the sociocultural aspects of this process using semi-structured interviews and documentary research on three local major circulation newspapers from 1955-59 in the Public Archive of Pernambuco.

KEY WORDS

Rock and roll, Recife, Brazil, popular music.

Fabiana de Oliveira Lima

Licenciada en Turismo con Maestría en Antropología de la Universidad Federal de Pernambuco (Recife). Doctora en Antropología de la Universidad Fernando Pessoa de Porto, Portugal desarrolla investigaciones en el área de la cultura en los espacios urbanos. En la actualidad es Profesora Adjunta de la Universidad Federal de Alagoas, Brasil.

Ebis Dias Santos Filho

Licenciado en Música de la Universidad Federal de Pernambuco (Recife) en la actualidad adelante estudios de Maestría en Música en la misma Universidad. Ha realizado cursos de composición musical (Compomos) en la Universidad Federal de Paraíba y en la actualidad es profesor de música a nivel infantil y de fundamentación en el Grupo Genese de Ensino (GGE) de Recife, Pernambuco.

Aspectos socioculturais da chegada do rock and roll no Recife dos anos cinquenta

Fabiana de Oliveira Lima
Ebis Dias Santos Filho

Introdução

Para a elaboração desse artigo¹ definimos como objetivo descrever os principais aspectos socioculturais implicados à chegada do rock and roll no Recife dos anos cinquenta. Nosso trajeto até esse objetivo inicia-se com uma contextualização da cidade do Recife e alguns apontamentos sobre a influência norte-americana nesse período em questões socioculturais e econômicas. Seguindo nosso caminho, fundamentamos os aspectos referidos: cinema, festas (música e dança) e discussões sobre juventude, os efeitos do rock and roll. Antes de chegarmos aos resultados alcançados com a pesquisa, apresentamos como ela foi realizada. Por fim, descrevemos com trechos de jornais e imagens os resultados alcançados.

Compreendemos que o reconhecimento da produção e consumo musicais de uma cidade permite-nos apreender sobre esse espaço urbano, identificando elementos, que no caso do Recife, não eram destacados, embora tenham sido encontrados nos três jornais pesquisados. As cidades possuem essa característica polifônica, várias vozes que acabam por constituir várias cidades num mesmo território. No Recife, encontraram-se (ainda também no presente) grupos apreciadores do frevo (gênero musical regional) e do rock and roll (gênero musical internacional) e tais encontros geraram diferentes resultados, conforme o contexto: politicamente o rock and roll representava uma aceitação das imposições norte-americanas; socialmente, o rock and

¹ Trata-se de um recorte e adaptação realizados pelos autores do livro *A Chegada do Rock'n Roll no Recife dos anos 1950*, que se encontra no prelo da Editora da Universidade Federal de Pernambuco. As partes introdutórias, de revisão bibliográfica e discussão foram reescritas, porém as descrições das informações coletadas nos jornais são recortes do livro, com possibilidade de publicação para o final de 2017. Uma versão resumida foi apresentada como comunicação: “Rock'n Roll no Recife: música, dança e juventude transviada nos anos 1950”, no III Congresso de Musicologia da Associação Regional da América Latina e Caribe, ARLAC/IMS, realizado entre os dias 1 e 5 de Agosto de 2017, na cidade de Santos/SP.

roll foi relacionado à baderna e desvio de conduta; culturalmente, o frevo foi destacado como cultura mais rica e genuína.

Sobre o rock and roll no Recife no período referido Teles considera que o gênero estava “ainda engatinhando por aqui no final dos 50” e que “a juventude não tinha a influência do rock, do reggae, do jazz, como tem hoje”². Portanto, ao reconhecermos os aspectos socioculturais que se destacaram na pesquisa documental estamos trazendo aos olhos outro lado do Recife, que vivenciava o rock and roll, consumia outros elementos da cultura norte-americana e mostrava seus anseios por tornar-se uma grande metrópole internacionalmente conectada.

Recife, do início à cultura norte-americana

A cidade, capital do Estado de Pernambuco, localizada no litoral nordestino do Brasil, foi fundada em Março de 1537. De Castro apresenta suas principais características assim:³

A cidade assenta nas terras baixas de uma extensa planície aluvional que se estende desde as costas marinhas, frisadas, em quase toda sua extensão por uma linha de arrecifes de pedra (...) É nessa planície constituída de ilhas, penínsulas, alagados, mangues e pauis, envolvidos pelos braços d’água dos rios que, rompendo passagem através da cinta sedimentar das colinas, se espraiam remansosos pela planície inundável.

Essas particularidades geográficas, destacando seu porto natural, estimularam seu desenvolvimento econômico. Seja relativo à escoação das suas produções agrícolas e posteriormente, industriais, através do porto, seja relativo à pesca ao longo de suas ilhas e à captura de crustáceos ao longo de seus manguezais – atividades que permanecem até os dias atuais.

As principais mudanças no desenho urbano da cidade irão ocorrer apenas no séc. XX, quando suas características de província vão abrindo espaço a uma lenta urbanização, que se acelera a partir dos anos 1940⁴. Entre os anos 1940 e 1960 houve seu crescimento mais vertiginoso: “o crescimento demográfico nas décadas de 1940-1950 e 1950-1960 foi de, respectivamente, 50,6% e 51,9%. Tratou-se de um incremento explosivo ”que consolidou a cidade como “metrópole regional do Nordeste”⁵.

² José Teles, *Do Frevo ao Manguebeat*, São Paulo: Editora 34, 2012, 2^a ed., pp. 74 e 50.

³ Josué de Castro, *Um ensaio de geografia urbana: a cidade do Recife*, Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2013, p. 30.

⁴ Virgínia Pontual, *Uma cidade e dois prefeitos: Narrativas do Recife nas décadas de 1930 a 1950*, Recife: Ed. UFPE, 2001, p. 26.

⁵ *Ibid., loc.cit.*

Esse “adensamento” forçou a urbanização. “A população mais pobre da cidade tinha bons e justificáveis motivos para trazer os nervos à flor da pele”, por conta das intensas dificuldades em habitar, trabalhar e sobreviver no Recife dos anos 1950. Por outro lado, havia expansão de clubes para as festas da alta sociedade, que misturavam ritmos estrangeiros aos regionais. O espaço urbano fervilhava com ocupações, adaptações, novos hábitos culturais e de consumo. Programas de auditório iniciam-se nessa década, artistas popularizam-se, a Fábrica de Discos Rozenblit é inaugurada em 1955⁶. Segundo Teixeira aqueles que tinham maior poder aquisitivo desfrutavam de interessantes opções culturais⁷:

havia três sociedades (a Cultura Musical, a de Amigos da Sinfônica e a Pró-Música) que atuavam “na promoção “da vinda de alguns dos muitos músicos eruditos que viviam em turnês internacionais.

Nesse contexto cultural já havia se estabelecido no país, desde a década de 1940, escritórios norte-americanos com o intuito de estreitar as relações econômicas entre Brasil e Estados Unidos da América⁸. A cultura foi percebida como uma das pontes principais, um caminho de aproximação a partir do momento que, os brasileiros entendessem e aceitassem o *American Way of Life* como ponto máximo da qualidade de vida. Assim, a Sociedade Cultural Brasil Estados Unidos (SCBEU) é inaugurada em 1946 no Recife, reforçando a aceitação e a repulsa, simultaneamente, aos movimentos norte-americanos de entrada política, econômica e cultural nas principais cidades brasileiras.

Afinal, a conjuntura de recepção do rock and roll no Recife desenha uma cidade em que as contradições sócio-políticas e culturais cresciam explicitamente, estimulando longas matérias nos jornais pesquisados sobre como era essencial que estabelecessemos um maior intercâmbio com os Estados Unidos da América ou como tal aproximação poderia decretar o fim da cultura brasileira e do desenvolvimento econômico do país. De modo geral, o destaque era para uma vida mais prática e produtiva, moderna – com seus perigos e benefícios apontados.

Contudo, é importante pontuarmos que, ao longo do levantamento bibliográfico realizado, identificamos que o rock and roll, em seu início, não fez parte do conjunto de elementos reunidos pelos Estados Unidos nas suas investidas internacionais. Mesmo porque, também no seu país o rock and roll não fora aceito e abraçado como expoente cultural norte-americano no

⁶ Flávio Weinstein Teixeira. “Modernidade e Modernização. Relações sociais, culturas e sociabilidades no Recife dos anos 1950”, *Revista Clio. Série História do Nordeste*, 21 (2015), pp. 11 e 14.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸ O *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* – OCIAA, recebeu esse nome em 1941. Sua atuação político-econômica deu espaço a aproximações culturais, através do seu Departamento de Imprensa e Propaganda, DPI.

seu princípio. Segundo Garofalo⁹, o comportamento contraventor dos jovens que executavam, dançavam e apreciavam o rock de modo geral, representava o oposto do que os norte-americanos queriam expor em seus intercâmbios – famílias organizadas, brancas e bem-sucedidas. Mas, os mercados fonográfico e em seguida, cinematográfico reconheceram a força do ritmo e o incontestável talento dos artistas, produzindo-os, contribuindo com sua disseminação logo na segunda metade dos anos cinquenta – esse movimento também foi fortalecido pela criação e exploração de produtos relacionados a então expoente cultura jovem ligada ao rock, como vestimentas e acessórios diversos.

Nesse sentido, Bourdieu nos chama atenção para o movimento de encontro entre duas culturas distintas e suas produções¹⁰:

(...) o sentido e a função de uma obra estrangeira é determinado tanto ou mais pelo campo de chegada quanto pelo campo de origem. Em primeiro lugar porque o sentido e a função no campo de origem são muitas vezes completamente ignorados. E também porque a transferência de um campo nacional para um outro se faz por meio de uma série de operações sociais: uma operação de seleção (o que se traduz? O que se publica? Quem traduz? Quem publica?).

Portanto, entendemos que o rock and roll aqui descrito trata-se de como a sociedade recifense o recebeu e interpretou. Logo, embora traga em sua construção os elementos próprios desse estilo/movimento musical, também apresenta como a cidade configurou-o dentro das suas concepções de cultura e sociedade.

Cinema, entretenimento e reflexão social

Segundo Araujo, a relação da cidade com o cinema nos anos 1950 continuava sua característica ambivalente: “De um lado, o ‘ambiente ricamente intelectual e culto’. De outro, o desinteresse pelas coisas ‘elevadas e úteis’”¹¹. Chamada de Terceira Urbe do país, vivenciava sua pretensão de metrópole com algumas dificuldades de inserção de um cinema que não fosse apenas para diversão, mas também a verdadeira “arte cinematográfica”. Para tal, os críticos de cinema, segundo Araújo, eram vistos como necessários, a fim de apresentar ponderações sobre as películas, atuação, direção, temas.

⁹ Reebee Garofalo, “Crossing Over: From Black Rhythm & Blues to White Rock ‘n’ Roll”, en N. Kelley (ed.) *Rhythm and Business: The Political Economy of Black Music*, New York: Akashit Books 2002, pp. 112-37.

¹⁰ Pierre Bourdieu, “As condições sociais da circulação internacional das ideias”, *Enfoques*, 1, 1 (2002), p. 4. Trad. Fernanda Abreu.

¹¹ Luciana Araujo, *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*, Recife: FUNDARPE, 1997, p. 17.

Nessa década, a cidade começa a ter centros especializados na discussão/reflexão crítica sobre o cinema, que já era um dos principais veículos de comunicação. Dentre os especialistas, o jornalista Ralf cita o “Clube de Cinema do Recife, dirigido pelo Hermilo Borba Filho, o cronista José de Sousa Alencar e o recente Cine Clube Vigilanti Cura que, em boa hora, fundou o seu Círculo de Estudos Cinematográficos”¹². Esses grupos possibilitaram que, a partir da leitura dos jornais, o público fosse educado quanto à escolha dos filmes e sua leitura.

Destacamos o cronista José de Sousa Alencar que ao longo desse decênio dedicou-se, inclusive, a elaborar críticas sobre os filmes que envolviam o rock and roll e seus elementos culturais em destaque, como as vestimentas, o comportamento transviado da juventude. Conforme veremos na descrição dos dados, todas essas informações foram trazidas e discutidas pelos críticos de cinema. Muito embora, outros críticos, até bem jovens à época, como Jomard Muniz de Brito, participante e fundador do citado Cine Clube Vigilanti, estavam direcionados à degustação do cinema latino, principalmente europeu.

Jomard Muniz de Brito destacou filmes franceses, italianos e mexicanos, afirmando que a juventude dos anos cinquenta estava “em busca constante pelo conhecimento, pelo mundo através do cinema”¹³. Citou o neo-realismo italiano, com Vitorio De Sica (*Ladri di Biciclette*, 1948) e Luchino Visconti. As influências sofridas pelo seu grupo também estavam focadas no realismo poético francês, que apresentava a realidade social e econômica, quase como um documentário. Essa realidade pós-guerra, dos muitos rearranjos necessários para reerguer a sociedade estavam mais próximos das dificuldades socioeconômicas vividas no Recife (e no Brasil, de modo geral), por isso a identificação, conforme relatou Brito.

Nessa perspectiva, os filmes que retratavam a delinquência juvenil ou o rock and roll não eram apreciados da mesma forma, muitas vezes, sabia-se da sua existência, mas não havia interesse cultural em seu entendimento.

Contudo, havia colunas especializadas nos jornais que pesquisamos cujos críticos dedicaram-se a construir extensos textos sobre os filmes que envolveram direta e indiretamente o rock and roll na cidade e suas interfaces: no *Diário de Pernambuco*, José de Sousa Alencar com a sua coluna “Cotações da Semana”, em que comentava e atribuía notas aos filmes; críticas sem coluna, assinadas por jornalistas como Fernanda Tovar, Fernando Menezes, James Elysson, Marcos de Cunha Rego Miranda, Paulo França, a coluna de Paulo do Couto Malta e a coluna Mundo de Luz e Som, assinada por Augusto Boudoux; no *Diário da Noite*, a coluna de R. Magalhães Júnior, Bernard com a coluna “Carrosel” (sic.) – trazia variedades culturais e também cinema de um modo menos reflexivo, mais despojado – a coluna ‘Cinemascope’, assinada por Ralbh (pseudônimo de José de Sousa Alencar) e Jorge Abrantes – abordando variedades e cinema na coluna ‘Boa Tarde’.

¹² *Jornal do Commercio*, 23 de Out de 1951; en Araujo, p. 18.

¹³ Entrevista, Recife, 1 de Junho de 2016.

Enfim, ao longo da exposição das informações coletadas será possível perceber a atenção dispensada ao rock and roll e aos filmes produzidos com sua trilha sonora/enredo.

Festas e angústias da ‘juventude transviada’

Em 1944 os norte-americanos começaram a usar a palavra ‘teenager’ para descrever a categoria de jovens com idade entre treze e dezoito anos. “Desde o início, foi um termo de marketing usado por publicitários e fabricantes que refletia o poder de consumo recentemente visível dos adolescentes”¹⁴. Garofalo destaca que os adolescentes compravam tanto os compactos de rhythm and blues (R&B) e rock and roll que, de certo modo, forçaram as rádios e gravadoras a investirem mais intensamente nesse mercado¹⁵. No entanto, Savage destaca que as características contraventoras dos adolescentes, já eram observadas e criticadas desde o século XIX, nos Estados Unidos e Europa. Sua obra sobre o tema retrata casos que contextualizam a concepção mercadológica do jovem no século XX, mais precisamente, após a Segunda Grande Guerra¹⁶.

A figura do jovem sempre foi intrigante e ameaçadora para o mundo adulto por suas características caóticas. O referido autor ajuda-nos a compreender que os avanços da industrialização ainda no final do século XIX já apontavam a juventude como um grupo a ser repreendido, orientado, educado e polido. Durante o século XX a população de jovens aumentou, chegando aos anos quarenta como um mercado potencial, que se consagra na década seguinte, com o rock and roll, os clubes, festas, agitada vida noturna – palco para reflexões existenciais e relatos angustiados sobre o que esperar do mundo – além do vestuário característico.

Junto com o rock and roll, o cinema trazia os questionamentos e anseios tanto dos jovens quanto da sociedade arraigada a princípios conservadores, a fim de manter a ordem. A figura do adolescente era observada como fonte de transtornos, arruaças e desordens. Os jornais pesquisados questionaram exaustivamente tanto o jovem quanto seus pais, que inebriados pelo discurso do moderno estavam saindo dos trilhos socialmente. Era recorrente a temática, principalmente na segunda metade dos anos 1950. De acordo com Kehl¹⁷:

Essa transformação do adolescente em fatia privilegiada do mercado consumidor inaugurada nos Estados Unidos, e rapidamente difundida no mundo capitalista, trouxe alguns benefícios e

¹⁴ Jon Savage, *A Criação da Juventude*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2009, p. 11 (Original: Jon Savage, *Teenage: the prehistory of youth culture – 1875-1945*. London: Penguin Books, 2008).

¹⁵ Garofalo, *loc.cit.*

¹⁶ Savage, *loc.cit.*

¹⁷ Maria Rita Kehl, “A juventude como sintoma da cultura” *Outro olhar: Revista de Debates*. V, 6, (2007), p. 46.

novas contradições. Por um lado, a associação entre juventude e consumo favoreceu o florescimento de uma cultura adolescente altamente hedonista.

Essa cultura adolescente foi identificada nos produtos relacionados ao grupo: blue jeans, jaquetas, cinema e seus ícones (Marlon Brando, James Dean, Elvis Presley), rock and roll, entre outros. É possível observar a juventude transviada caracterizada como impetuosa, consumidora das festas nos clubes e do cinema, autora de pequenos e graves crimes, consumidora de substâncias ilícitas e questionadora dos valores morais da época – a liberdade sexual, elementos que também fizeram parte dessa reconstrução urbana do Recife nos anos cinquenta.

Prévias do rock and roll no Recife de 1956

A estreia do rock and roll nos cinemas do Recife veio através da produção norte-americana *Sementes da Violência (Blackboard Jungle)*¹⁸. Na trilha sonora do filme, a canção “Rock around the Clock”, interpretada por Bill Halley & His Comets se tornaria um sucesso mundial junto com a película.

Mesmo um pouco antes de *Sementes da Violência* ser exibido no Brasil, a música já era tocada em algumas rádios nacionais e a cantora Nora Ney¹⁹ teria gravado em Novembro de 1955 um disco de 78 rpm, com uma versão da canção, tocando um acordeão, intitulada “Ronda das Horas”.

Em Fevereiro de 1956, mês de lançamento do filme na cidade, em um anúncio no jornal, a loja Adolpho de Figueiredo S.A divulgava “Rock around the Clock” em quarto lugar na lista dos discos²⁰ mais vendidos da semana anterior. Em Março de 1956, em uma nota com uma relação dos mais vendidos, o LP *Ronda das Horas* (apesar do título da versão de Nora Ney, a faixa tinha indicação da gravadora Decca, com Bill Halley) era anunciado entre um dos mais procurados e esgotados em todas as casas do ramo.

¹⁸ Antecipado, com bastante recorrência, por anúncios e notas da crítica cinematográfica local e nacional, o filme foi apresentado como um dos mais aplaudidos e discutidos feitos de Hollywood, um quadro brilhante, enfático e convincente, da “degenerescência do ensino secundário que, fundado em princípios falsos, não consegu(eria) dar aos adolescentes uma educação sadia, principal causa da marginalidade dos jovens, uma “atrofia social” (parte do “outro lado da vida americana”) gerada nas condições da segunda guerra mundial (*Diário de Pernambuco*, 26 de Fevereiro de 1956, p. 4). Antes de estrear em Fevereiro de 1956 no Recife, no cinema Coliseu, o filme foi exibido neste mesmo espaço, para autoridades, professores e jornalistas.

¹⁹ Iracema Ferreira (1922-2003) nascida no Rio de Janeiro começou sua carreira em 1950 utilizando o nome artístico de Nora Ney.

²⁰ Essas notas com lista de discos mais vendidos da semana não eram publicadas semanalmente. A partir da busca feita nos jornais foi possível identificar algumas notas, com publicação esporádica.

Em Outubro deste ano, a crítica de cinema nos jornais locais começaria uma recorrente série de notas com avaliações bastante positivas do filme *Vidas Amargas* (*East of Eden*) que viria a estrear no mês seguinte na cidade, estrelado por James Dean. Falecido aos vinte e quatro anos em um acidente de carro fora retratado como “a maior revelação dramática nos cinemas nos últimos vinte anos”²¹. Um pouco antes, no mesmo mês, o rock and roll havia sido matéria de capa no *Diário da Noite* com o título “A Súbita Febre do Rock n’ Roll Ou A Nova Enfermidade Musical”²².

A matéria fez uma análise e um anúncio do novo gênero e informava que alguns estados norte-americanos teriam chegado a proibir a “cocaína em ritmo musical” por ter “influência venenosa de droga” e narrava casos de desordem e intervenções da polícia em exibições da película *Ao Balanço das Horas* (*Rock around the clock*) na Inglaterra.

O texto trata o fenômeno “Pelvis Presley” (assim foi referido Elvis) como a personificação do espírito do rock and roll, encarnado na alucinante dança, que continuaria dias e noites “até quando algo mais diabólico fosse descoberto”²³.

Podemos reconhecer a intensidade do tratamento dado ao fenômeno do rock and roll pelos jornais do Recife na conceituação e contextualização apresentadas pelo *Diário da Noite*²⁴:

Rock'n Roll quer dizer em português Rocha Rolando. O nome tem um sentido de movimento: algo irregular e violento em queda. Isso, traduzindo para uma linguagem musical, requisitou num gênero que supera os contrastes sonoros e a movimentação instrumental e espiritual do Bep-Bop [sic.]. Os admiradores do *Rock'n Roll* consideram, atualmente, o Bep-Bop [sic.] como irmão gêmeo das Valsas de Lehar. Há uma verdadeira inflação de sons e dinamismo no *Rock'n Roll*.

O *Rock'n Roll* vem atingir os adolescentes como uma válvula de escape para as expansões psíquicas. Na dança alucinada está também o instinto, o primitivismo, os desejos guardados de uma geração.

A nova música surge agora como um grande jorro de água conquistando imediatamente uma quantidade enorme de jovens para a realização do ritual.

O *Rock'n Roll* tem esse poder de entrar no corpo dos jovens e provocar reações de drogas. É um opium musical que ataca os nervos, o coração, a consciência.

²¹ *Diário de Pernambuco*, Recife, 25 de Novembro de 1956, p. 4.

²² *Diário da Noite*, Recife, 3 de Outubro de 1956, capa.

²³ *Diário da Noite*, 15 de Outubro de 1956, capa.

²⁴ *Diário da Noite*, 3 de Outubro 1956, capa e págs. 2.

Dos Estados Unidos a mensagem mais definitiva do Rock n' Roll vem na voz e nos gestos de Pelvis Presley. É um rapaz de 20 anos, de violão a tiracolo, que se rasga, se mata, se assanha, chora, grita, pula, dança, corre, esmurra, ri, e ganha rios de dinheiro.

Os discos de Presley estão para o *Rock'n Roll* assim como os livros de Jean Paul Sartre estão para o existencialismo.

A febre, a enfermidade do *Rock'n Roll*, tende a se propagar. Musicalmente falando, ela é uma face do Jazz, com sua força vital, seu impulso popular e encantado. É um retorno ao primitivo, já que os horizontes da frente se encontram escuros, insondáveis.”

O Rock'n Roll, pelo ímpeto, expulsa a alma do corpo. É um transe é uma libertação

Alguns dias após essa reportagem, uma nota de capa do *Diário da Noite* traz o seguinte título: “A Fúria do Rock'n Roll Londrino Já Comprou Passagem Para Paris”, ilustrando o texto com fotos de adolescentes em “transe” ao som do gênero, “se contorcendo feitos trapezistas” na dança, em uma “fúria igual a leões de circo”²⁵. Naquela época, como nos diversos países, os alícerces conservadores pernambucanos também começaram a ser ameaçados pelo rock and roll²⁶.

Em Novembro de 1956, uma nota na coluna social do *Diário de Pernambuco* e outra no *Diário da Noite*, avisam sobre uma festa denominada “Sorvete Dançante”, do Clube Náutico²⁷, na qual a apresentação de músicas e danças americanas lançaria na cidade o “moderníssimo e comentadíssimo Rock'n Roll”²⁸, porém, dias depois, avaliava-se que, apesar da intenção, o rock and roll “a rigor” não havia sido executado naquela quinta-feira, mas em seu lugar, muita música norte-americana foi cantada.

²⁵ *Diário da Noite*, 15 de Outubro de 1956, capa.

²⁶ O novo gênero musical já se tornara assunto recorrente; nos jornais consultados, com matérias diversas, anúncios dos discos a serem lançados, relatos sobre os mais vendidos nos Estados Unidos. e algumas análises já existentes a respeito da relação do rock and roll com filmes sobre a delinquência juvenil.

²⁷ Clube desportivo social pernambucano, mais conhecido por sua atuação no futebol profissional. O espaço do clube é localizado no bairro dos Aflitos, zona norte do Recife.

²⁸ *Diário de Pernambuco*, Recife, 28 de Novembro de 1956, p. 6.

O Cinema traz o rock and roll ao Recife e entorpece a ‘juventude transviada’ em 1957

As semanas anteriores à estreia de *Ao Balanço das Horas* foram marcadas por notas recorrentes sobre o rock and roll, a delinquência juvenil e o filme, das mais variadas extensões, em colunas sociais, críticas de cinema, comentários políticos e matérias de capa no *Diário da Noite*. Houve quem criticasse duramente ou defendesse a nova “coqueluche musical americana”.

Entre as críticas negativas o rock and roll foi avaliado como ritmo sem nenhuma novidade marcante da música popular norte-americana de então. Justificava-se seu impacto apenas pela maneira como Elvis Presley²⁹ se apresentaria no palco, com “caras convulsionadas” e “movimentos acentuadíssimos das cadeiras”. Ainda acrescentava que apesar de ser uma nova mania entre os adolescentes, seria posteriormente esquecido.³⁰

Ao Balanço das Horas recebeu críticas negativas nos jornais, classificado como, desprevensioso, com uma direção insuficiente e atores incapazes de expressar “reações de ordem interpretativa”. O colunista R. Magalhães Junior escrevia no *Diário da Noite* pedindo para o filme ser proibido para menores de dezoito anos ou até mesmo censurado totalmente.

Os adolescentes que ouviam rock and roll, que no Recife já eram apontados como dezenas³¹, seriam descritos como membros de uma geração inspirada nas características de Marlon Brando³² e James Dean no qual teriam aderido ao rock and roll, personificado na figura de Elvis, como a um hino de “um novo estado de coisas”. Dançando “como se todos fossem morrer amanhã”; teriam idades entre quatorze e dezoito anos e um nível mental e intelectual “não muito

²⁹ Nos Estados Unidos também houve críticas e censura aos movimentos pélvicos de Elvis Presley, incluindo censuras em programas de televisão.

³⁰ Ao contrário do jazz e outras elaborações musicais nascidas na ‘alma do povo’ e por isso, eternas, cujos ídolos seriam símbolos perenes da arte.

³¹ Uma matéria sobre o comportamento desses jovens no cinema de São Paulo trazia todos os pormenores de sua caracterização, desde as opções de suas vestes a cortes de cabelos. Quanto ao comportamento, esses rapazes e moças costumavam andar em “gangs” “lideradas por um chefe”, mascar “chicles”, fumar cigarros, ler gibis e, em sua maioria, estudavam em colégios caros. (*Diário da Noite*, 26 de Dezembro de 1956, p. 3). Em outra nota, meses depois, encontramos comentário sobre a matéria na revista Manchete (de circulação nacional), assinada por Jânio de Freitas em 16 de Fevereiro de 1957. Segundo o jornalista, havia uma mudança no comportamento sexual dessa parcela da juventude brasileira, cuja experiência sexual poderia acontecer com a própria companheira de roda, de colégio e mesma escala social. O tema foi tratado como um fenômeno relacionado ao fim do patriarcado – em que a satisfação era buscada na senzala ou nas “crias da casa” e, posteriormente, na empregada doméstica (*Diário da Noite* 23 de Fevereiro de 1957, p. 6).

³² Estrelado no filme *O Selvagem* (*Wild One*), de 1953, que mesmo sem conter rock and roll na sua trilha sonora, assim como *Juventude Transviada*, influenciaria uma geração de roqueiros no mundo inteiro.

desenvolvidos”, com mais abertura às más sugestões, excitações e manifestações coletivas de marginalidades diversas, como as relatadas nas exibições do filme *Ao Balanço das Horas*³³.

Dentre os que defendiam o novo ritmo “alucinante”, alguns argumentavam que se tratava de música sadia que poderia ser dançada “sem malícia ou indecência”; se fosse intensa e agitada, não seria pecado, sobretudo na terra do frevo. A romancista Raquel de Queiroz pontuava que a mocidade andaria irreverente, querendo derrubar convicções e impor as suas, em busca de seu lugar ao sol. Disto teriam todo o direito; eles deveriam ser explosivos, dinâmicos, dançar, pular, cantar, vibrar ou, de outra maneira, não seriam juventude³⁴.

Uma nota do *Diário de Pernambuco* - sem assinatura - reforçava que seu jornalista e também delegado de polícia do 1º Distrito da capital, Paulo do Couto Malta “aconselhou em sua crônica na coluna social, com apoio de outros colunistas, todo assanhamento durante a exibição do Rock'n Roll no Recife. Os playboys deveriam se manter em forma para receber, com demonstrações decorrentes, gritos, esperneios, faniquitos, sacudidas, desmaios e alvoroço o ritmo de Elvis”³⁵.

Na coluna “Carrosel”, Bernard alertava os jovens para esquecer os “mexericos” das pessoas com mentalidade mal intencionada para um simples ritmo saudável, com um sensualismo nada comprometedor e não fazerem maior publicidade do filme, dando confiança à polícia que andaria “a cata” de malícia e indecência. Segundo o colunista, melhor seria cultuar o rock and roll com festas e discos nas casas, jardins, varandas e praias com seus passos que exigem jovialidade, a ter que aderir as faces macilentas e pálidas na penumbra noturna da atmosfera das boates³⁶.

Bernard, por sua vez, destacava que a falta de diversificação nas atividades culturais da cidade fazia do rock and roll uma melhor opção³⁷:

Pobre e desconsolada província. Chega o sábado e nenhuma perspectiva se destaca. Os clubes não oferecem atração. Estão silenciosos. Os “hostes” não enviaram convites. Abro o jornal para o programa cinematográfico e verifico que já assisti a todos os filmes. “Miss Dove”, “Alexandre”, “David Crockett”. Resta o teatro, nada também, salvo o teatrinho da Festa da Mocidade, que tem poucas novidades para oferecer, atualmente. Vamos aos bares. Ué, a cidade não tem bares simpáticos, fechados, com música em surdina ou cantores. E “boites?” A Delfin Verde

³³ *Diário da Noite*, 4 de Fevereiro de 1957, p. 4 e 23 de Fevereiro de 1957, p. 6.

³⁴ *Diário da Noite*, 27 de Dezembro de 1956, p. 5.

³⁵ Alertava para a cidade não ser mesmo confirmada como “a terra dos contrastes”, um lugar onde se cheirava éter um mês antes do carnaval não deveria reagir com apatia a música mais sacudida e selvagem deste século. (*Diário de Pernambuco*, 27 de Janeiro de 1957, p. 3).

³⁶ *Diário da Noite*, 14 de Fevereiro de 1957, p. 5.

³⁷ *Diário da Noite*, 12 de Janeiro de 1957, p. 4.

me aborrece terrivelmente. Por mais que me esforce não consigo elan³⁸, naquele recinto. Ora, deixo o jornal, ligo a radiola e vou ouvir Elvis Presley com o Rock'n Roll. Pelo menos agita.

A aproximação da data da primeira exibição ao público de *Ao Balanço das Horas* na cidade era estimulada com notas da imprensa. Ante as notícias sobre a repercussão do filme em outras cidades, a gerência do cinema São Luiz, entrou em contato com a Secretaria de Segurança Pública, a fim de solicitar o redobramento da polícia nos dias em que o filme estivesse em cartaz. O secretário de segurança, coronel Bráulio Guimarães, requisitou uma sessão especial do filme para tomar conhecimento do fundo moral e verificar se haveria necessidade de interdição da película.

O filme foi exibido dias antes no cinema São Luiz apenas para imprensa e autoridades. Uma nota no *Diário da Noite* descrevia que todos os presentes acharam a fita ingênua, sem sinais de degenerescência, podendo ser vista até mesmo por uma criança de dez anos e a música teria sido elogiada.

Outro fato marcante nesses dois primeiros meses de 1957 seria uma matéria de capa no *Diário da Noite* em Fevereiro de 1957 com o título “A Chegada Oficial do Rock'n Roll!” (Fig.1)³⁹. Uma grande reportagem avisando que a “febre dos últimos tempos estaria em breve no Recife, satisfazendo a curiosidade de todos” explicando o gênero, divulgando as tradições de escândalos na exibição de *Ao Balanço das Horas* e as expectativas para a estreia do filme na cidade, mais uma vez, eram relatadas.

³⁸ Elan = elâ (entusiasmo, disposição).

³⁹ *Diário da Noite*, 4 de Fevereiro de 1957, capa.



FIGURA 1. "A chegada oficial do "Rock'n Roll" ". *Diário da Noite*, 4 de Fevereiro de 1957, Arquivo Público de Pernambuco. Fotografias de Fabiana de Oliveira Lima y Ebis Dias Santos Filho.

"A Chegada Oficial do Rock'n Roll no Recife" aconteceu no dia 20 de Fevereiro de 1957, no cinema São Luiz. O policiamento foi reforçado, houve uma maior afluência do público com filas desde cedo na bilheteria, mas nenhum caso de vandalismo foi relatado. Provavelmente por causa disso, a imprensa insistia em descrever dias depois o fato como um fracasso do ritmo na cidade⁴⁰.

No mês do carnaval em Pernambuco, esse último fato também foi encarado como uma "vitória do Frevo"⁴¹, assim descrita nas capas e notas do *Diário da Noite*. De acordo com o jornal, a no-

⁴⁰ Ironicamente, em várias notas, o delegado, cronista e incentivador do agito da mocidade para o tão aguardado momento, Paulo do Couto Malta - ora descrito como responsável por garantir a ordem, ora citado como o único espectador a querer dar uma demonstração da dança, tendo seus desejos contidos pela polícia - ao ceder depoimento aos jornalistas, responsabilizava o "esgotamento" com o "trote" de medicina, no dia anterior como explicação para o "marasmo" dos "blue jeans" recifenses.

⁴¹ No carnaval de 1957, o frevo de bloco Evocação nº 1, composto por Nelson Ferreira e interpretado pelas cantoras do coral do bloco Batutas de São José, foi a música mais cantada no Brasil. Teles, (p.66), ao citar essa informação refere-se à rivalidade na época entre o frevo e a marchinha carioca, não citando a competição com o rock'n roll. Nelson Ferreira, por sua vez, foi um dos maiores com-

vidade musical norte-americana nada teria a acrescentar para os cidadãos locais afeitos com raízes regionais tão bem fincadas ao ritmo bulícioso, genuinamente pernambucano, orgulhosamente difundido para fora do estado e, ao mesmo tempo, a ponto de não se deixarem levar por nenhuma daquelas reações histéricas frequentemente relatadas em outras capitais do mundo. Mas esta não seria uma conclusão, ainda que até mesmo Capiba -Lourenço da Fonseca Barbosa (1904-97)⁴² tenha declarado que “em terra de Frevo, Rock’n Roll não se mostra”, a matéria do jornal lança algumas dúvidas⁴³:

O Frevo (é oportuno falar nele, porque estamos no carnaval) que já adquiriu bastante fama e prestígio, tendo se estabelecido firmemente na praça do Rio de Janeiro e excursões ao estrangeiro, adquiriu agora outro título: o de vencedor do “Rock’n Roll” nas ruas do Recife. Telegramas chegaram ao Rio, dizendo que a nova dança difundida pelo filme “Ao Balanço das Horas”, não havia provocado aqui nenhuma daquelas manifestações histéricas que assinalaram a passagem do filme por várias capitais do mundo. E transmitindo a opinião do nosso Chefe de Polícia de que em terra de Frevo o “Rock” não fazia sobrôssso⁴⁴. E isto logo se transformou numa glória do Frevo sobre o ritmo alienígena.

Não houve, aliás, competição propriamente dita. O “Rock” fugiu de campo. Perdeu pela ausência. Haveria mesmo essa vitória? Seria o Frevo a razão de ter o “Rock” passado, como se disse, em branca nuvem no Recife? Talvez uma maior maturidade mental dos nossos jovens ou a ausência da necessária “extroversão”. Seja como for, o Frevo ficou associado ao fenômeno. E cronistas cariocas glosaram o fato. Uma. Eneida, disse que o telegrama a encheu de alegria. E disse: “Creio que devemos saudar com orgulho a mocidade pernambucana”. Bonito.⁴⁵.

O frevo pernambucano ganhava espaço como representação genuína da cultura do estado e valorização das produções locais. Durante esse referido período de propagação do rock, o frevo destacava-se por representar a força de uma produção popular, sem influências estrangeiras. Mesmo que não tenha havido uma disputa na execução feita nos clubes, quando os distintos gêneros musicais eram trazidos numa mesma noite.

positores da história do frevo, que ao contrário de Capiba, viveu exclusivamente de música – maestro de orquestra na noite recifense, diretor artístico da Rozenblit, pianista, locutor e maestro da Rádio Clube de Pernambuco..

⁴² Maestro e compositor pernambucano, nascido em Surubim, e conhecido por ser um dos maiores nomes do frevo.

⁴³ *Diário da Noite*, 27 de Fevereiro de 1957, p. 6.

⁴⁴ O mesmo que timidez.

⁴⁵ *Diário da Noite*, 28 de Fevereiro de 1957, p. 3.

O fato da “nova onda” ter sido tratada como assunto liquidado no Recife, na verdade não foi o que ocorreu. A imprensa continuava abordando o assunto, de modo que a nova música era até utilizada como parâmetro para se estabelecer comparações com outros fenômenos contemporâneos, a exemplo da poesia concreta⁴⁶.

A disputa protagonizada pelos dois ritmos era tratada com bom-humor pelos jornalistas. Alguns, porém, eram mais rígidos em relação ao rock and roll, destacando sua musicalidade repleta de ruídos, com sonoridade inferior ao frevo. Por outro lado, nos bailes e festas da época o frevo e o rock and roll frequentemente estavam presentes e juntos. O que seria um indicativo de que a disputa existiria, até certo ponto, no campo teórico⁴⁷.

No Recife, o ritmo seguia conquistando a juventude e os lançamentos dos discos de rock and roll ainda continuavam sendo noticiados. No 14 de Março de 1957, estreariam as noites de rock and roll no Aero Clube⁴⁸, nas quintas-feiras. Além dos elogios recorrentes ao evento, cada vez mais frequentado, também eram mencionados: a presença de “senhores e senhoras” da sociedade pernambucana; um concurso de dança, bem como uma demonstração “alegre e sadia” do novo ritmo que tantas controvérsias teria provocado.

Destas festas seriam feitas as primeiras menções à execução de rock and roll nos palcos do Recife e ao primeiro nome de um músico ligado ao ritmo na cidade: Geraldo Lemos, que estrearia com a sua banda neste evento fazendo sucesso e liderando as apresentações seguintes. Igualmente se fazia menção a personalidades da sociedade, como é o caso do jovem Walker Alecrim (Fig. 2) que receberia elogios por dançar com “passos bem estudados” e ainda ir ao microfone para cantar “no melhor estilo e tradição” de um “auténtico teenager”.

Logo após as festas de rock and roll no Aero Clube, notas habituais nos jornais faziam outras referências à presença do ritmo na vida noturna da cidade e ao seu impacto, passadas as manifestações de resistência de jornalistas. A música de Presley poderia “não ter impressionado na tela”, mas seria a “coqueluche” daquele momento, com suas guitarras nas orquestras.

⁴⁶ Entre as críticas, ainda eram frequentes afirmações de que o Rock não passava de uma mania passageira, tal qual outras expressões coreográficas do “frenesi” que modificavam os centros atingidos por uma “civilização ultra técnica”. Outras observações eram dirigidas contra a polêmica “inútil” que acontecia no jornalismo do Rio de Janeiro e São Paulo, em que os repórteres continuavam a colher impressões de sociólogos, médicos e escritores a respeito do novo ritmo, pontuavam os seus autores que tais jornalistas estavam desperdiçando o seu tempo com uma “coisa sadia”, ao passo que “outras expansões coletivas da juventude, que não usa blue jeans, são muito mais sintomáticas de uma possível crise moral e intelectual” (*Diário da Noite*, 27 de Fevereiro de 1957, p. 6).

⁴⁷ Por outro lado, a resistência ao novo, referida por Eduardo Maia e também apontada por Jomard Muniz, em suas respectivas entrevistas, remete-nos aos conceitos mais conservadores de cultura regionalista; observando com maior distanciamento e indiferença as produções estrangeiras, principalmente as norte-americanas, já que as europeias eram muito melhor aceitas.

⁴⁸ O Aero Clube de Pernambuco localizava-se no bairro do Pina, na ilha Encanta Moça e foi inaugurado aos 15 de Março de 1940. Além da preparação de pilotos, o clube recebeu durante cinco décadas festas e outros encontros sociais.

O termo era tão presente nos jornais que parecia incorporado ao vocabulário local, como se a sua vivência fosse inevitável, conforme podemos observar na citação do *Diário de Pernambuco*:

Nos clubes do Recife, tanto nos procurados pelos pares de *jeans* como nos que exigem paletó e gravata, é o que se toca e o que se dança: o *Rock'n Roll*

Está nos foguetes das colunas sociais o chamariz, nos clubes, da nova música, entre o Samba e o Baião. Clubes há que anunciam rodadas de *Rock'n Roll*, concursos de *Rock'n Roll* e prêmios aos melhores executantes de *Rock'n Roll*.

Nos clubes e nas festas de aniversários balançam o *Mambo Rock* o *Rit it, Up*, o *See You Latter, Alligator* o *Razzie Dazzle* o *Tutti Frutti*, etc. O novo ritmo conquistou as soquetes da cidade⁴⁹.

Entre festas nos clubes, dois filmes ligados direta ou indiretamente ao rock and roll estreariam na cidade: *Juventude Transviada*⁵⁰ e *Ritmo Alucinante (Don't Knock The Rock)*⁵¹. Esses filmes eram assunto frequentes na imprensa, com estímulo à reflexão acerca do contextos nacional e internacional. O comportamento dos jovens foi tema recorrentemente discutido no cinema norte-americano. O lançamento do filme com James Dean estimulou a imprensa local e chamou a atenção, mesmo antes de sua estreia na cidade

Juventude Transviada receberia boas críticas nos jornais, refletindo o problema alarmante do aumento da delinquência juvenil. O filme chamaria a atenção para a negligência dos pais nas famílias ricas com seus “egoísmos, incapacidades, ou omissões involuntárias”. A sua repercussão se refletiria em discussões nos periódicos locais sobre o grau de responsabilidade dos pais no comportamento marginal dos jovens.

Dias após o lançamento deste filme no Recife, uma matéria de capa no *Diário da Noite* alertava para o fato de que a “juventude transviada” teria invadido os bairros “granfinos” da cidade. Em uma reportagem baseada em dados da contínua observação do seu autor à Delegacia de Plantão da Secretaria de Segurança Pública, havia relatos de que certos moços “seguidores de

⁴⁹ *Diário de Pernambuco*, 1 de Maio de 1957, p. 6.

⁵⁰ Este até teria sido adaptado e transmitido em forma de novela anteriormente e foi transmitido, sob a direção de Fernando Luís, para a Rádio Tamandaré (pernambucana).

⁵¹ A aproximação da chegada do filme *Ritmo Alucinante* gerava uma expectativa de tensão que alimentava fortemente a relação associativa entre Rock e comportamento transviado da juventude. O filme estreou no Cinema do Parque, recebendo um número maior de avaliações negativas do que positivas pela crítica de cinema nos jornais locais. No entanto, cabe destacar que o evento foi um sucesso de público e foi marcado pelo comportamento eufórico dos jovens, durante os seus dias de exibição; o salão de espera transformava-se numa verdadeira “pista de dança”. A segunda apresentação do rock and roll provocou mais ruído da rapaziada blue jeans que a primeira, com palmas, assobios, gritos e os ditos “escândalos desagradáveis”.

Elvis Presley e James Dean”, membros de Clubes de Rock, chegariam “quase com assiduidade”; no entanto, criticava que a maioria dos casos não ia para o livro de ocorrências por se tratar de membros da “melhor sociedade”; apenas alguns chegariam ao conhecimento público, devido à “desastrosa repercussão”⁵².

O tema “juventude transviada” passou a ser discutido com maior frequência. A reportagem chamava atenção para a afetação adolescente que pretendia imitar a juventude delinquente americana, sem culpar o ritmo do rock and roll, no qual, segundo a matéria, já teria provado não ter em si nenhum motivo para “expansão de loucura”⁵³.

Outra nota assinada por Bernard criticava a atitude afetada de adolescentes que bebiam, dentre outros motivos, por imitação, simplesmente porque James Dean teria bebido no início do filme *Juventude Transviada*. Poucos meses antes, em outro comentário, o colunista teria sido complacente com as angústias de algumas moças em uma reunião de “legítimos representantes” da geração blue jeans.

Além do que já foi descrito, naqueles dias de “rockmania” os jornais continuavam refletindo sobre quem era Elvis Presley; em uma matéria de capa do *Diário da Noite* uma senhora chamada Jandira Soares Moraes alertava, com ares apocalípticos, de que o rock and roll sofria influência dos raios cósmicos; o compacto “Enrolando o Rock” de Betinho -Alberto Borges de Barros (1918-2000)-⁵⁴ e seu conjunto seria avaliado como péssimo e até, Bernard, adepto a nova onda, criticava, demonstrando um senso crítico para avaliar a qualidade em se tratando deste gênero musical, o modo como Cauby Peixoto (1931-2016) cantaria, em seu programa na Rádio Jornal do Commercio (pernambucana), “as canções americanas” deste estilo⁵⁵.

⁵² *Diário da Noite*, 23 de Maio de 1957, capa e p. 2.

⁵³ *Ibid., loc. cit.*

⁵⁴ Um dos primeiros músicos no Brasil a inserir violão elétrico e guitarras em suas composições. Alguns de seus trabalhos incluem: “Enrolando o Rock” (canção de 1957); “Little Darling” (canção de 1958); *Betinho, Rock e Calypso* (discos de 1956, 1957); *O Rei da Noite* (disco de 1958); *Betinho e seu conjunto dançante* (disco de 1959); Betinho, *Twist e Bossa Nova* (disco de 1963); *Cocktail de Rocks* (disco de 1960). De acordo com Albert Pavão Betinho e Cauby Peixoto não eram ainda os cantores da juventude, embora tenham sido pioneiros no Rock. (Albert Pavão, *Rock brasileiro, 1955-1965: trajetória, personagens e discografia*, São Paulo: EDICON, 2011, 2 ed. pp. 89 e 134).

⁵⁵ Cantor brasileiro, nascido em Niterói (RJ), iniciou sua carreira nos final dos anos 1940. Foi um dos primeiros cantores de rock and roll no Brasil, embora não tenha seguido carreira nesse gênero.

As primeiras imagens do rock and roll no Recife

Voltando ao Aero Clube e suas recorrentes comentadas noites “rockeanas”, com seus concursos de dança para a escolha do melhor par⁵⁶. Destas festas seriam apresentadas as primeiras fotos da imprensa relacionadas a um evento de rock and roll na cidade do Recife (Figs. 3 a 7). Essas imagens são raras, devido ao fato de não terem sido encontradas nos demais documentos pesquisados sobre a década de 1950 no Recife.



FIGURA 2. “O “Rock” no Aero Clube”, *Diário de Pernambuco*, 9 de Junho de 1957, p. 3.



FIGURA 3. Walker Alecrim dança no Aero Clube com Margarida Oliveira. *Diário de Pernambuco*, 9 de Junho de 1957, p. 3.

⁵⁶ Dentre as premiações para uma das noites, foi oferecida uma jaqueta vermelha, igual à usada por James Dean no filme *Juventude Transviada*.



Walker Alecrim e Margarida Oliveira um dos pares premiados no concurso de rock'n' roll do Aero Clube

FIGURA 4. Premiação de Walker Alecrim e Margarida Oliveira no Aero Clube, *Diário de Pernambuco*, 11 de Junho de 1957, p. 6.

As sessões de Rock no Aero Clube eram as únicas de frequência semanal no Recife, porém, tiveram o seu fim anunciado em troca de uma nova dança o calypso, um gênero musical menos enérgico para “cabelos grisalhos” e que não poderia ser “taxado” de feito para “tarados” ou “garotos”⁵⁷. Apesar de ter sido realizada uma festa de despedida muito comentada, concorrida e animada, os eventos desta agremiação continuaram, agora com ritmos diversos, entre eles esses dois.



Os pares que tem vencido os concursos de “rock” no Aero Clube. Em cada semana é a mais animadora a freqüencia das quintas-feira no clube do “Encanta Moga”

FIGURA 5. Premiação dos pares do concurso de Rock no Aero Clube. *Diário de Pernambuco*, 9 de Junho de 1957, p. 4.

Àquela altura do impacto do rock and roll no Brasil e, particularmente no Recife, começou a se noticiar na imprensa, que Elvis Presley viria se apresentar em São Paulo. Essa informação

⁵⁷ Bernard, "Carosel", *Diário da Noite*, 1 de Julho de 1957, p. 4.

gerou uma série de notas comunicando, que brevemente, seria realizado um show do ‘rei’ no Aero Clube – o fato é que ele sequer pisou no país.

Outra atração, The Platters, foi posteriormente divulgada no Clube International, mas quem viria diretamente dos Estados Unidos para se apresentar neste local e no Teatro Santa Isabel, em uma mesma noite, com muito sucesso de repercussão nos dois espetáculos lotados, seria o conjunto Rock'n Roll Festival⁵⁸, trazendo diversos artistas dos Estados Unidos.

«ROCK'N ROLL FESTIVAL»
No palco do Santa Isabel, para uma única representação, estará, hoje, às 21 horas, o conjunto norte-americano «Rock'n Roll Festival», integrado de 33 figuras, destacando-se a orquestra de ritmos «Rock'n & Calypso Freddie Mitchell»; a cantora Sparkle Moore; o trio «The Cookie»; o pianista Rosco Gordon; o quarteto vocal «The Four Knights» o conjunto vocal integrado de 7 elementos «The Tyrones» além das cantoras Maureen Cannon e Dani Marlo. A lotação do velho teatro da Praça da República, restando alguns ingressos para as gerais, em poder do bilheteiro Lisboa, no Depósito da Faisca, à rua da Palma, à partir das 9 horas.

FIGURA 6. Apresentação do evento “Rock'n Roll Festival” no Teatro Santa Isabel. *Diário de Pernambuco*, 24 de Setembro de 1957, p. 6.

Apesar do rock and roll ter sido misturado a outros ritmos, como o frevo, nos anúncios das festas no Aero Clube, comandadas pela orquestra de Geraldo Lemos, havia quem escrevesse que este ritmo ainda seria a “coqueluche presente em todos os “Hi-Fi” e em todos os grêmios da cidade”. O gênero musical continuava a ser assunto habitual nos jornais, que anunciavam

⁵⁸ Existem vídeos da maioria dos artistas citados na programação do evento: Freddie Mitchell e sua orquestra, junto com Allan Freed (<https://www.youtube.com/watch?v=U-4oFo7sdJI>); Sparkie Moore (<https://www.youtube.com/watch?v=BgJucbhPNkM>); The Cookie, cantando a canção “Chains”, gravada em 1962, regravada pelos The Beatles em 1963 (<https://www.youtube.com/watch?v=1Zr-590nDPzE>); Rosco Gordon (<https://www.youtube.com/watch?v=-n3M6SUAqhk>); The Four Knights (<https://www.youtube.com/watch?v=KMARs0WrENU&list=RDKMARs0WrENU&t=52>); The Tyrones (<https://www.youtube.com/watch?v=N0wN52Sqcb8>); Maureen Cannon (<https://www.youtube.com/watch?v=RhDZdCzKAR0>).

lançamentos de discos e películas⁵⁹, novidades sobre seus artistas, reportagens e notícias diversas, anúncios de aulas de dança bem como notas sobre a presença dos blue jeans com suas músicas em festas realizadas em casas de senhores (as) da alta sociedade local⁶⁰.

O rock and roll como atração cultural no Recife: Clubes e Rádios junto à ‘juventude transviada’ em 1959

Ao longo do ano de 1958, foram lançados no Recife diversos filmes ligados direta ou indiretamente ao rock and roll⁶¹. Especificamente na temática da delinquência juvenil, temos: *No Labirinto do Vício* (*The Young Stranger*) e *A Rua do Crime* (*Crime in The Streets*). Também foram lançados na cidade *Curvas e Requebros* (*Rock, Pretty Baby!*); *Ao Calor da Música* (*The Big Beat*), *O Delinquente Delicado* (*The Delicate Delinquent*) comédia com Jerry Lewis e *Alegria de Viver*, filme nacional destacado por estrear simultaneamente em vários cinemas locais. *Sementes da Violência* e *Ao Balanço das Horas* voltariam a entrar em cartaz.

A maioria dos anúncios de programação das Rádios era divulgada aludindo à diversidade de repertório – raramente havia descrição dos ritmos. Contudo, houve um anúncio, a respeito de um programa na Rádio Tamandaré, sob a regência do maestro Nelson Ferreira em que há uma menção direta ao Rock, citado juntamente com o frevo e o chá-chá-chá.

Nas festas dos clubes recifenses, os nomes dos ritmos seriam substituídos nos anúncios por termos como “danças”, em que a falta de uma referência direta daria margem para a ideia de diversidade musical. Porém, algumas notas, ainda comentariam as execuções de rock and roll nesses eventos, conforme se observa em uma nota onde há uma crítica elogiosa à apresentação do gênero norte-americano, tocado em meio ao samba e ao fox, pela orquestra de Geraldo Rocha⁶² eleita a melhor do ano de 1958.

⁵⁹ Mesmo com o curto período de exibição dos filmes *Sabes o Que Quero* (*The Girl Can't Help It*), um filme musical em cores, com diversas bandas e cantores, dirigido por Frank Tashlin – lançado mundialmente em Dezembro de 1956 e *Ama-me com ternura* (*Love me Tender*) com Elvis Presley, *Ritmo Alucinante* passeou meses em cartaz nos diversos cinemas de bairros (Encruzilhada, Império, Politeama, Eldorado, Torre, Real e Ideal); até o *O Selvagem* voltou a entrar em cartaz no Gloria. O termo Juventude Transviada tornou-se tão recorrente que virou apelido para um time aspirante do Santa Cruz, campeão em 1957. Tal foi o impacto dos filmes que, curiosamente, uma nota anunciou que o vereador Aristófanes de Andrade lançaria um projeto para James Dean tornar-se nome de rua, quiçá praça ou avenida beira-mar, segundo campanha do jornalista Vladimir Maia Calheiros.

⁶⁰ *Diário de Pernambuco*, 4 de Agosto de 1957, p.30, seção de anúncios.

⁶¹ Diversos foram os cinemas de bairros onde os filmes seriam exibidos: Vera Cruz, Rivoli, Soledade, Capricho, Pathé, São José, Santo Amaro, Cordeiro, Espinheirense, Encruzilhada, Cajueiro, Brasil, Coliseu, Art, Torre e Parque.

⁶² Não contamos com notícias mais detalhadas sobre este músico para a década desse estudo.



Geraldo Rocha, o jovem e talentoso "Band-leader". Foi o mais entusiasta de todos. Não desanimou nos momentos de adversidade. Venceu, e cada um dos integrantes do conjunto participa dos louros do triunfo. Na sua orquestra, toca sanfona, mas também "brinca" no piano e em outros instrumentos

FIGURA 7. Geraldo Rocha. *Diário de Pernambuco*, 11 de Janeiro de 1959, p.3.



FIGURA 8. Geraldo Rocha (primeiro da esquerda para a direita) e sua orquestra. *Diário de Pernambuco*, 11 de Janeiro de 1959, p.4.

Entretanto, esse ano ficou marcado pela alta recorrência de matérias policiais relacionadas à ‘juventude transviada’, tratando de casos ocorridos em outros estados do país, principalmente no Rio de Janeiro, e também nos diversos bairros do Recife (Boa Viagem, Boa Vista, Santo Amaro, Hipódromo, Ibura, Pina, Derby e Centro)⁶³. Ligados ao rock and roll com frequência, estes adolescentes chocaram a cidade em cima de suas lambretas e com indumentária característica, envolvendo-se em atos como brigas nos clubes, boates e bares; casos de vandalismos ao patrimônio público e particular; porte de arma; agressões a civis (até senhoras) e autoridades (como delegados); tentativas e suspeitas de assassinatos; atentado ao pudor e abuso sexual.

Através de matérias, verifica-se que os distúrbios provocados pelos jovens, gradualmente mais sérios e mais recorrentes, eram motivos de forte preocupação social, levando os jornais a cobrarem um posicionamento enérgico da polícia. Os problemas persistiam e continuavam agravando-se. Contudo, no Recife existiam outras formas de vivenciar o rock and roll, nas quais os jovens – também chamados de transviados – não se vinculavam à marginalidade destacada pelos jornais.

Geralmente é condenada a geração *blue jeans*, mas não se deve confundir traje com atitude, e quero crer que nem todos aqueles que usam o famoso traje esportivo americano e andam de lambretas, são vazios ou transviados⁶⁴.

Esse comentário, feito pela jovem Sandra Medeiros para a coluna social do *Diário de Pernambuco*, contrariando as reportagens policiais, aproxima-se das memórias da juventude de Maristone Marques⁶⁵, relatadas em entrevista⁶⁶:

Já em 1957 tinha Rock na Boa Vista, próximo aos colégios Diocesano e o Nóbrega, esquina da Afonso Pena. (...). Naquela época eles tinham uma mania de andar tudo [sic] de preto. Naquela época a gente era chamado de juventude transviada, que é o nome do filme.

⁶³ Estes bairros indicavam segmentos de alta, média e baixa renda nos anos cinquenta, logo, também considerando a diversificada localização dos cinemas, e o público mais popular do *Diário da Noite* é possível reconhecer que informações sobre o rock and roll estava acessíveis a variadas classes sociais recifenses (Pontual, p. 47).

⁶⁴ *Diário de Pernambuco*, 16 de Março de 1957, p. 4.

⁶⁵ Futuro empresário de grupos musicais importantes da Jovem Guarda local (Os Bambinos e Silver Jets); produtor musical, também responsável pelo som no palco de destacados festivais e shows no Recife até meados da década de 1980.junto brasileiro que começou a carreira em 1958 e também fez sucesso na Jovem Guarda.

⁶⁶ Entrevista, Recife, 29 de Junho de 2016.

(...) Eu comprava os discos no comércio já. As festas de rock eram ‘assustados’ e “tertúlio”, que chamava [sic] na época. Assustados eram nas casas e colocavam vinil para tocar. Mas só era a turma que gostava mesmo. Tinha clube do rock, com jaquetas. Eu peguei uma capa de plástico e cortei e coloquei meu nome. Até hoje me chamam de Tony. Como James Dean estava numa influência muito grande, colocaram meu apelido de Tony Dean.

Nos jornais pesquisados, entre os comentários do cenário musical do rock and roll, do ano de 1958, há algumas notas sobre Paul Anka, Gene Vincent, Pat Bonnie, The Platters, Golden Boys os⁶⁷ irmãos Celly e Tony Campello⁶⁸, The Playings (conjunto nacional que teve o compacto *Love Me Forever* em terceiro lugar da lista dos mais vendidos da cidade); Porém, notícias sobre Elvis Presley, lideravam em recorrência. A leitura dos jornais permitia acompanhar todos os seus sucessos; sua vida e seu reconhecimento como símbolo de uma geração de adolescentes.

Na coluna de Nelbe do *Jornal do Commercio*, em que a colunista, por meio de uma personagem fictícia chamada Louquinha, traça de modo irônico e crítico um perfil sobre o suposto modo de pensar e agir de uma jovem influenciada pela música relacionada ao rock and roll de Elvis Presley, como veremos na citação a seguir⁶⁹:

Jovem, na idade mais bela, quando a vida lhe sorri aos 19 anos,

“Louquinha”, consumindo o espírito na inutilidade de uma vida vazia, fútil e materializada, personifica aqui a “geração sem rumo”, desnorteada pelas contingências da vida moderna. Talvez definisse melhor, a expressão “geração Sagan”.

Produto de uma época na qual os padrões morais cedem lugar às normas primárias e existenciais, “Louquinha”, que fenece moral e fisicamente, pode ser uma jovem de qualquer classe.

O problema de “Louquinha” é universal, sem fronteiras ou cores raciais. É uma situação moral dos tempos atuais.

(...) Quase sempre é vítima do meio ambiente, das influências sociais, das amizades suspeitas.

⁶⁷ Conjunto brasileiro que começou a carreira em 1958 e também fez sucesso na Jovem Guarda.

⁶⁸ Irmãos nascidos em São Paulo que fizeram muito sucesso cantando rock and roll no final dos anos cinquenta e início dos anos sesenta. Os dois estrearam na televisão na TV Tupi no programa Campeões do Disco (1958) e logo depois iriam para a Record apresentar o programa Celly e Tony em Hi-Fi (1959).

⁶⁹ *Jornal do Comercio*, 26 de Janeiro de 1958, p. 1.

“Louquinha” quer aproveitar a vida. Emancipada, compromete o nome da família, sempre a última a saber de sua conduta.

(...) Não há salvação para “Louquinha”, que não admite que a vida seja regularidade de emoções, condicionadas aos preceitos do comportamento espiritual.

Sem capacidade intelectual se limita à leitura apressada dos estudos. Adora as historietas do “Grande Hotel”, “Escândalo”, etc, que exploram, por poucos cruzeiros, a inocência da mocidade. Cinema? Só francês, picante, com crimes passionais, licenciosidade...Música? Tem tudo de Elvis Presley, não lhe faltando um só disco.

Vida sem sentido nem ideal, esvoaçando sua mocidade, a garota anda agora com ideias revolucionárias..

(...) Um destes dias sua mãe perguntou-lhe porque se descurava da religião. “Louquinha”, que assume ares de autossuficiente, replicou: - “Não ralhe, mamãe, não encha! Religião, eu tenho a minha, a meu modo. Sou livre pensadora...”

Assim, “Louquinha”, negando a finalidade de uma vida para, na antessala da degenerescência, vai-se perdendo.

1959: A moda passageira que não tinha passado

Durante o ano de 1959 o rock and roll e os símbolos ligados a sua cultura foram assuntos menos recorrentes do que nos outros anos, principalmente 1957, quando até Carlos Lacerda⁷⁰ seria comparado a Elvis Presley na política, na coluna assinada por R. Magalhães Junior.

As matérias e notas sobre o cenário musical traziam comentários sobre lançamentos, artistas e acontecimentos. Em relação aos discos, a loja Aldolpho Figueiredo S.A costumava, por vezes, publicar a lista dos discos mais vendidos da semana na loja. Em uma dessas listas encontramos “Estúpido Cupido” canção de bastante sucesso, do cantor e compositor Sergio Murilo (1941-92) ocupando o terceiro lugar⁷¹.

Quanto ao cinema nesse ano, *Mocidade Violenta* (*Teenage Wolfpack*), *Cantando Levo a Vida* (*Sing Boy Sing*), *Ao Balanço do Rock'n Roll* (*Rock Baby Rock It*), *A Mulher Que Eu Amo* (*Loving You*) com Elvis Presley, baseado na sua história; *Sementes do Mal* (*Bill Halley*), *De Vento em Popa*

⁷⁰ Jornalista e político brasileiro, membro do partido UDN (União Democrática Nacional).

⁷¹ Cantor e compositor brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, um dos pioneiros do rock and roll no Brasil.

(Oscarito interpretando o cantor Melvis Prestes), *Alegria de Viver, Sementes da Violência, Curvas e Requebros, Meias de Seda (Silk Stockings)* em que Fred Astaire canta e dança a canção “*The Ritz Roll and Rock*” e o mais divulgado e em cartaz *Minha Sogra É da Polícia* (participação de Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Carlos Imperial – produtor artístico, compositor e personalidade do show business brasileiro - e Cauby Peixoto em uma cena com a canção “*Let’s Rock*”), estes filmes passariam, ao longo do ano, nos programas dos vários cinemas de bairros. Algumas destas películas internacionais, estreantes na cidade, haviam sido lançadas em anos anteriores.

No Recife, era anunciada uma conferência do criminalista Carlos de Araújo Lima, foi realizada no salão do Tribunal de Justiça do Estado, promovida pela OAB (Ordem dos advogados do Brasil), convidando desembargadores, juízes, promotores, advogados e pessoas interessadas para debater o problema social causado por tais jovens. Ainda em relação aos atos de violência praticados pelos jovens transviados, os acontecimentos mais marcantes nos anos anteriores foram as brigas ocorridas nos clubes (Caxangá Golf Club, Clube dos Oficiais, Country Club, Náutico e Aero Clube), com tiroteio entre “mocinhos”, polícia entrando em ação e até intervenções do exército, os jornais relatavam ter a sensação de estarem assistindo a “cenas de filmes americanos”. Continuavam-se as queixas sobre a falta de decoro e o uso de linguagem de “baixo calão”, nos teatros, cinemas, bares e boates, o que irritava a imprensa pela falta de atitude dos policiais presentes.

O Rock, no entanto, continuaria, juntamente com outros gêneros musicais, sendo citado em notas, já que se fazia presente em reuniões sociais, festas em clubes e boates. Curiosamente, encontramos uma referência a um “jantar dançante”, em homenagem a Gilberto Freyre (1900-87) e sua esposa, no qual o ritmo norte-americano, tocado pelo Conjunto Brasileiro de Ritmos (de São Paulo), junto com o samba, seria destacado pela crítica⁷².

No Recife, encerrando a década, no Natal de 1959, os Golden Boys seriam a atração principal do evento mais destacado do Clube Internacional. A década acabaria mas, de alguma forma, a frase citada em Fevereiro daquele ano, no *Diário de Pernambuco* (Figura 9), continuava valendo, contradizendo as críticas dirigidas ao rock and roll, especialmente expressas na defesa ferrenha do regionalismo:

⁷² *Diário de Pernambuco*, 13 de Novembro de 1959, p. 6. Apesar de idealizador do Movimento Regionalista e incentivador de discussões sobre a produção cultural regional e da necessidade de seu reconhecimento, o escritor pernambucano viajou por diversos países, chegando a passar tempos nos Estados Unidos, tendo mantido contato com Franklin Roosevelt desde a década de 1920, época do Modernismo e também com o antropólogo Franz Boas (1858-1942), da escola culturalista. (Sérgio Ricardo da Mata, Helena Miranda Mollo e Flávia Florentino Varella (eds,), “Trocas culturais e afetividade em Gilberto Freyre e Franz Boas”, *Anais do 3º Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história?* Ouro Preto: Edufop, 2009, pp. 1-9.

O CERTO NESTES DIAS É DANÇAR O 'ROCK-AND-ROLL' E REBOLAR ATÉ ALTAS HORAS DAS MADRUGADAS FRIAS

FIGURA 9. "Vamos dançar Rock". *Diário de Pernambuco*, 27 de Fevereiro de 1959, p. 13.

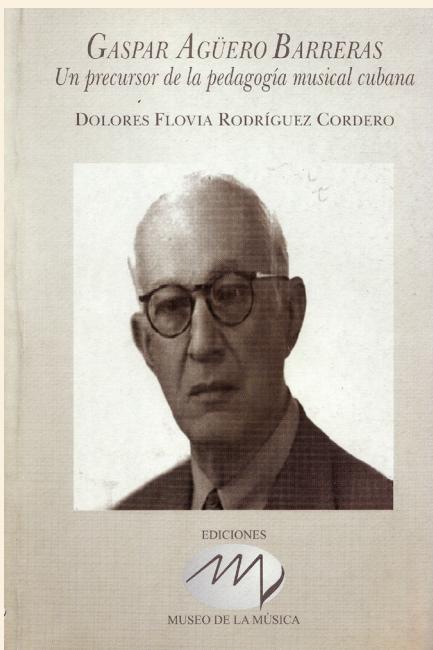
Considerações finais

Iniciamos nossas considerações reconhecendo a difícil tarefa de triar as informações levantadas a partir das temáticas mais recorrentes nos jornais e resumir no texto de um artigo. Os jornais nos apresentaram um universo de vastos registros sobre o princípio do rock and roll, sua repercussão e participação nas principais discussões da sociedade recifense de 1950. Dos aspectos socioculturais reconhecidos, destacamos o cinema e as festas e as intensas críticas à juventude que aderia às loucuras do ritmo entorpecedor.

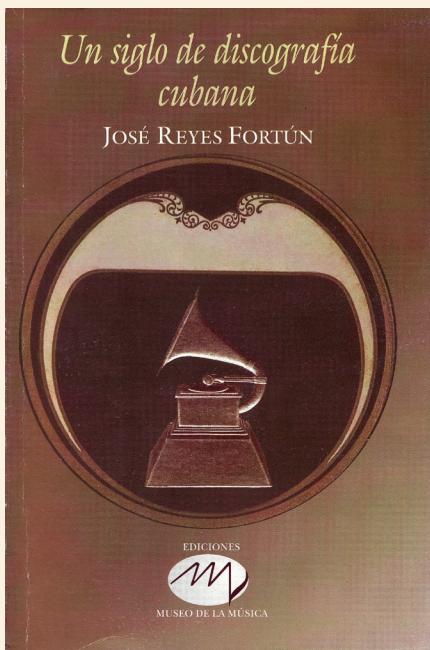
Pudemos observar que o rock and roll foi tratado como febre, “a cocaína em ritmo musical” que abria as portas onde estavam “os desejos guardados de uma geração”. Com essa intensidade, os filmes sobre o tema foram exibidos por diversas vezes nos cinemas de bairro, alguns deles voltando a ser exibidos em anos posteriores. Portanto, o cinema era apreciado com intuições educativos/políticos e também entretenimento e ponto de distribuição da cultura norte-americana.

A juventude recifense – aparentemente, em sua maioria, de classe média e classe média alta – recebeu importantes informações sobre o que era ser jovem nos anos cinquenta num momento em que o moderno impunha a todos um novo comportamento. A vivência de “um novo estado de coisas” encontrou-se com o rock and roll e trouxe descrições e reflexões sobre o contexto: os pares de jeans possuíam um nível intelectual questionável, mas embalaram-se em inesquecíveis noites de Rock no Aero Clube e que apesar de uma vida supostamente sem sentido, traziam ideias revolucionárias necessárias para a formação de um Recife que estava por vir.

ENSAYO-RESEÑA



Dolores Flovia Rodríguez Cordero
Gaspar Agüero Barreras. Un precursor de la pedagogía musical cubana
La Habana: Museo de la Música, 2014, 176 pp.



José Reyes Fortún
Un siglo de discografía cubana
La Habana: Museo de la Música, 2017, 496 pp.

Desde Cuba: teatro musical, musicología y discos

EGBERTO BERMÚDEZ

Profesor Titular

Universidad Nacional de Colombia,

Bogotá

Después de cuatro años de ausencia, de mi breve y reciente viaje a La Habana regresé con el equipaje lleno de publicaciones musicológicas. Las menos pesadas tienen formato electrónico, el Premio de Musicología Casa de las Américas 2016 y la colección completa de la revista *Clave* editada ese mismo año; y el menos liviano de todos fue impreso en España en gran formato y edición de lujo (*La canción en Cuba a cinco voces*, Ediciones Ojalá). Entre ellos también hay varios editados por el Museo de la Música y otros de la colección de coediciones del CIDMUC, la Oficina

del Historiador y la Universidad de Valladolid¹. En resumen, una impresionante producción, elocuente de la buena salud de que goza la disciplina en Cuba, estimulada en los últimos años por el Programa para el desarrollo de la Musicología del Instituto Cubano de la Música. Mi intención es eventualmente reseñar la mayor parte de ellas pero en este caso me concentraré en los trabajos de Rodríguez y Reyes Fortún. Agradezco a Dolores Rodríguez (Universidad de las Artes, La Habana) y a Laura Vilar (CIDMUC, La Habana) el obsequio de los dos volúmenes reseñados.

Ambos libros forman parte de la ya larga lista de publicaciones del Museo de la Música. El primero, de 2014, es una monografía de Dolores Rodríguez (n. 1952) sobre Gaspar Agüero Barreras (1873-1951) un importante pero poco conocido protagonista de la música, la educación musical y la musicología cubana. En el segundo, de 2017, José Reyes Fortún (n. 1946) aborda un siglo de discografía en Cuba aproximadamente entre la primera década del siglo XX y la primera del XXI. Los dos trabajos comparten un tratamiento ortodoxo de sus

temas, por un lado el trabajo sobre Agüero puede situarse dentro de las biografías o estudios de vida y obra y por el otro, el libro de Reyes Fortún es un tratamiento rigurosamente cronológico del suyo.

Los primeros cuatro capítulos del trabajo de Fortún siguen, para el caso de Cuba, el desarrollo de los avances tecnológicos relacionados con la grabación de sonido y la industria fonográfica desde finales del siglo XIX: cilindros, discos, grabación eléctrica, la radio, cine sonoro, cintas magnetofónicas, etc. Sin embargo, los últimos tres (V-VII) cambian el foco y se concentran en los sellos fonográficos cubanos, Puchito, Panart, y finalmente EGREM y Areito. El resultado es un desequilibrio en el texto, en especial con la sección dedicada al desarrollo de la industria fonográfica en Cuba después de 1959 que ocupa solo el 10% (pp. 358-96) del total del libro. Esta puede haber sido una decisión problemática para Reyes Fortún pues el mismo indica que uno de los escollos principales para su trabajo fue la dificultad de consulta de discografías y de trabajos históricos dedicados a las compañías extranjeras que operaron en Cuba antes de 1959 (p. 6). En consecuencia, el trabajo tendrá que completarse teniendo en cuenta la dependencia de discografías disponibles en plataformas de internet, que se actualizan diariamente y que son imposibles de consultar en las condiciones de acceso que hoy tiene Cuba. De haber optado por la otra opción, es decir, elaborar la etapa posterior a 1959, hubiera tenido todas las fuentes a su disposición, los discos, la documentación de grabación y comercialización y también a través de la prensa y revistas, indicaciones sobre su impacto en

¹ Clave. 30 años por la música, La Habana: CIDMUC/ Instituto Cubano de la Música, 2016, CD ROM, Iván Cesar Morales Flores, *Identidades en proceso. Cinco compositores cubanos de la diáspora (1990-2013)*, La Habana: Casa de las Américas, 2018, CD pdf, Franchesca Perdigón (ed.), *Música de Salón. Santiago de Cuba, siglo XIX. Danzas para piano*, La Habana: CIDMUC/Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana/Universidad de Valladolid, 2015, Zoila Lapique et al., *Música de Salón en las publicaciones periódicas La Habana, 1829-1867, Libro Primero*, La Habana: CIDMUC/Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana/Universidad d Valladolid, 2017 y Dulcila Cañizares et al., *La canción en Cuba a cinco voces*, La Habana: Ojalá, 2018.

el mercado local e internacional. Así, también esta sección del trabajo de Reyes Fortún también queda por completarse contando con las fuentes mencionadas.

Las discografías son trabajos áridos e ingratos en su elaboración y escritura y también en su lectura y consulta. En consecuencia, deben contar con secciones introductorias muy claras en cuanto a la identificación y descripción de las fuentes y los procedimientos de su análisis y en especial, en cuanto a la ubicación del material estudiado para asegurar al posibilidad de verificación que siempre es necesaria. Ahora bien, el estudio del desarrollo de la industria fonográfica (con todas sus ramificaciones) en cualquier ámbito temporal y geográfico es algo muy diferente y aquí un trabajo ejemplar es el estudio de Sanjek sobre los Estados Unidos en el siglo XX². Las discografías son fuentes esenciales –aunque no únicas- para la elaboración de trabajos como éste.

El estudio sistemático de las grabaciones de música latinoamericana comienza con el trabajo pionero de Richard K. Spottswood (n. 1937) cuyo volumen 4 (publicado en 1990) está dedicado a las grabaciones tempranas de música y artistas de España, Portugal y América Latina realizadas en los Estados Unidos. más tarde, otros investigadores como Ross Laird, Brian Rust y Timothy H. Brooks también incluyen grabaciones de artistas españoles y latinoamericanos en sus trabajos monográficos sobre importantes sellos fono-

gráficos como Columbia, Brunswick y Okeh³. Además de estos trabajos, una segunda fase del estudio de la discografía de la Victor Talking Machine y su sucesora RCA Victor surge alrededor de 2008 como un proyecto en red (online) en la Universidad de California (Santa Bárbara) con el nombre de *Encyclopedic Discography of Victor Recordings* (EDVR) para continuar –con las facilidades que proporciona este tipo de plataformas- el trabajo de los investigadores Ted Fagan and William R. Moran⁴. En 2014 este proyecto se convierte en la *Discography of American Historical Recordings* (DAHR) que incorpora todo el trabajo logrado por Fagan y Moran además de la información publicada en los trabajos arriba citados y en trabajos similares dedicados a compañías fonográficas como Berliner, Zon-O-phone y Decca⁵.

³ Richard K. Spottswood, *Ethnic Music on Records*. Vol. 4. *Spanish, Portuguese, Philippine, Basque*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1990, Brian Rust y Timothy Brooks, *The Columbia Master Book Discography*, Westport (CT): Greenwood Press, 1991, 4 vols., Ross Laird, *Brunswick Records: A Discography of Recordings, 1916-1931*, Westport (CT): Greenwood Press, 2001, 2 vols. y Ross Laird, Brian Rust, *Discography of Okeh Records, 1918-1934*, Westport (CT): Praeger, 2003.

⁴ Ted Fagan, William R. Moran, *The Encyclopedic Discography of Victor Recordings: Pre-Matrix Series-12 January 1900 to 23 April 1903*, Westport (CT): Greenwood Press, 1983 y *The Encyclopedic Discography of Victor Recordings: Matrix Series-1 Through 4999, 23 April 1903 to 7 January 1908*, Westport (CT): Greenwood Press, 1986.

⁵ 'Credits, sources and permissions', DAHR Discography of American Historical Recordings, <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/resources/detail/158>

² Russell Sanjek, *Pennies from Heaven. The American Popular Music Business in the Twentieth Century*, New York: Da Capo Press, 1996 (actualizado por David Sanjek desde 1988).

Con el trabajo de Spottswood hemos comprobado que el tratamiento cronológico ya sea agrupado por artistas o conjuntos es tal vez el más recomendable. Más de dos décadas después, ahora no solo tenemos la información de los discos, que siguen apareciendo en colecciones privadas, el mercado del usado y las plataformas especializadas en internet, sino que adicionalmente se ha incorporado la información de las fichas y libros maestros de grabación, así como valiosa información en crónicas y documentación oficial sobre las expediciones de grabación hechas por compañías en diferentes países del mundo, como por ejemplo las que llevó a cabo la Victor en Bogotá en noviembre de 1913⁶.

En la musicología latinoamericana no se ha desarrollado hasta ahora la tradición de elaboración de discografías ni trabajos sobre la industria fonográfica. Una lista de discos es un buen punto de partida pero no es suficiente. Sin embargo, cuando a esa lista se logra incorporar la mayor parte de la información que poseen los discos (o también los rodillos o discos perforados o los cilindros) ya se comienza a configurar el concepto de discografía aceptado internacionalmente. Desde el punto de vista musicológico es un género nuevo y muchos posiblemente disputarían que pueda equiparse a un libro de investigación o una edición crítica. Sin embargo, cada día tenemos más claro que las discografías son esenciales para los estudios históricos sobre la interpretación musical, en especial en la interpretación de los repertorios plasmados en las grabaciones tempranas en donde todavía aparecen los

patrones de interpretación heredados desde mediados del siglo XIX ejemplificado por el trabajo del Center for History and Analysis of Recorded Music (CHARM) del King's College de Londres⁷. En otro trabajo comentaba como en el ámbito del pop, la compilación de discografías ha tenido un gran desarrollo con ejemplos que pueden considerarse como modelos a seguir, como el caso de discogs.com, que reúne en una misma plataforma la presentación de la información musicológica básica necesaria para el trabajo con estas fuentes, a la vez que satisface plenamente las necesidades de aficionados, vendedores, compradores ocasionales y coleccionistas de discos⁸.

Dada su gran importancia, el estudio de la música cubana a nivel continental y mundial necesita de discografías especializadas. Un buen comienzo puede ser la reelaboración de una discografía con base en el valioso trabajo que comentamos. La forma más recomendable de hacerlo sería tomando otros modelos, en especial procurando que sean diferentes al de Cristóbal Díaz Ayala y otros similares. Es decir, tratando de elaborar discografías en el sentido de la palabra, centrándose en los discos y no produciendo obras de intención histórica en donde están los discos, pero estos pierden su protagonismo frente al de los

⁶ DAHR, en <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/>

⁷ King's College London, Center for History and Analysis of Recorded Music, <https://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/music/research/proj/charm/index.aspx>

⁸ E. Bermúdez, 'Desafiando la memoria y confiando en la materia: autobiografía, microhistoria, coleccionismo, espectáculo y música popular. *Ensayo-Reseña*', *Ensayos. Historia y teoría del arte*, XVIII, 27, (julio-diciembre 2014), pp. 77-88.

intérpretes o los géneros musicales⁹. Es más factible finalizar un trabajo sobre la ‘discografía producida en Cuba’ que hacerlo sobre la ‘discografía de la música cubana y de los intérpretes cubanos’ como intenta Reyes Fortún. Este ha sido el principal interés de Díaz Ayala en sus obras y lo fue también para Reyes Fortún. En este sentido los trabajos de ambos investigadores a pesar de no ser discografías constituyen hasta ahora el mejor compendio histórico sobre la música popular cubana del siglo XX, de esto no hay duda.

En caso de una posible segunda edición del libro se podrían hacer algunas recomendaciones. Adicionalmente al ‘índice analítico’ (pp. 435-94) sería útil incluir apéndices con listas de los discos estudiados, ya fuera en forma cronológica, o indexándolos por los nombres de los artistas o por los de la compañía fonográfica que los produjo, incluyendo en lo posible la mayor cantidad de información sobre el objeto estudiado, dimensiones, velocidad de reproducción, numeración, etc. y sobre todo la localización y especificación de la colección a la que pertenecen. Esto como dije arriba abre la posibilidad de la indispensable verificación. El llamado ‘Pliego de imágenes’ (pp. 413-34) necesita mucha más información. En discos de 10 pulgadas de 78 rpm con grabación por ambos lados (que no tenían una funda o caratula propia) es necesaria la reproducción

de ambos rótulos y sobre todo en un tamaño que permita su consulta como fuente (pp. 413-21). En este aspecto se ha mejorado mucho últimamente en las plataformas de internet. En el caso de las fundas o caratulas de los discos de 12 pulgadas (pp. 422-34) también se recomienda un tamaño que permita su buena lectura y es necesaria la reproducción de la caratula posterior que generalmente presenta la información técnica y en ocasiones notas sobre el contenido musical.

Otro problema subyacente en el texto es el de la ‘auténticidad’ que tanto ha empantanado los estudios sobre música popular y tradicional en nuestro continente. Este reclamo está presente en muchos de los comentarios de Reyes Fortún, por ejemplo en el tratamiento de obras grabadas con modelos afrocubanos que se presentaban en los teatros de La Habana en la primer década del siglo XX (p. 87) y en las que llama ‘adulteraciones’ presentes en las obras de Xavier Cugat (p. 241) por citar solo un ejemplo. También sería necesario un comentario sobre el uso indiferenciado de ‘cantadores’ y ‘cantantes’ además de ‘trovadores’, términos sobre las cuales hace falta una breve relación histórica de su uso (p. 21).

Esperamos que el trabajo sobre las compañías fonográficas cubanas posteriores a 1959 se pueda iniciar y consolidar pronto. Para quienes estudiamos la música pop en América Latina de los años sesenta y setenta es fundamental la información sobre el funcionamiento de la industria fonográfica en Cuba en esos años. Tomando un ejemplo, en este viaje y solo con una inspección superficial de la colección de discos de vinilo de 7 pulgadas de la Casa de las Américas pude constatar que como en Colombia y en

⁹ Cristóbal Díaz Ayala, *Cuba canta y baila. Discografía de la música cubana, I. 1898-1925*, San Juan: Fundación Musicalia, 1994, *Cuando salí de La Habana, 1808-1997: Cien años de música cubana por el mundo*, San Juan: Fundación Musicalia, 1998 y *Música cubana del Areyto al Rap Cubano*, Santo Domingo: Fundación Musicalia, 2003

Brasil, algunos de ellos, los EPs (Extended Play, discos de 7 pulgadas con cuatro canciones) se prensaron indiferentemente para 45 rpm o 33 1/3 rpm apartándose de la tradición europea y norteamericana¹⁰.

Ahora bien en cuanto a la obra de Rodríguez, en 2008 la autora había publicado en el *Boletínmúsica* de Casa de las Américas un avance de su trabajo sobre Agüero¹¹. Este trabajo organiza en forma diferente los resultados de su investigación y presenta en forma separada los aspectos de la carrera de Agüero que podrían sintetizarse así: a) formación musical y práctica compositiva b) ideas y práctica en la educación musical c) ideas y práctica musicológica y d) acción institucional. En el libro que comentamos, esta disposición cambia y el aspecto que más parece interesar a su autora –que le proporciona su subtítulo- y en el que más se reconoce la relevancia de Agüero en Cuba, es el de la educación musical, abarcado con extensión en el Capítulo 2, uno de los dos en que está dividido el libro. En el primero la autora concentra los otros aspectos tratados en el artículo (pp. 23-43). Dos de los aspectos más interesantes de la trayectoria de Agüero revelados en el trabajo de Rodríguez son su participación en la actividad teatral y el desarrollo de la vertiente musicológica de su trabajo, los que glosaremos a continuación.

Agüero trabajó en el teatro musical en La Habana entre 1899 y 1909 movimiento musical que en las primeras décadas del siglo formaba parte de un panorama más amplio, globalizado desde mediados del siglo anterior y con pautas comunes en Madrid, Nueva York, Nueva Orleans, México y Buenos Aires. La presencia de tendencias como las de los ‘Minstrel shows’ puede confirmarse con las actuaciones de Rita Montaner (1900-58) en ‘blackface’ y aquellas –en Cuba y en el exterior- de la importante pero desconocida compañía de revistas teatro-musicales Pous con sus sainetes y piezas cómicas en un acto heredaban la tradición en la que había trabajado Agüero y que a su vez conectaban la vieja tradición del teatro musical hispánico del siglo XVIII con la nueva canción latinoamericana (bolero, ranchera, samba, calypso entre otras) que surgían bajo las pautas del Tin Pan Alley norteamericano¹². No solo los cubanos vivieron ese intenso y novedoso clima teatral y musical, sino también, por ejemplo, el dueto colombiano de Pelón y Marín que después de un breve pero formativo paso por Cuba en 1906 realizaría en la Ciudad de México un par de años después, las primeras grabaciones comerciales de música colombiana para la firma Columbia¹³. El trabajo de Brooks y Spottswood de 2004 nos proporciona una primera visión de conjunto de la interacción

¹⁰ A este respecto agradezco la información y fotografías de dicha colección a Diane Sariol Roque (Dirección de Música, Casa de las Américas). Ver también E. Bermúdez, ‘Los discos de The (Los) Speakers (1966-68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia’, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, XX, 30 (enero-junio 2016), pp. 82-151.

¹¹ Dolores Rodríguez Cordero, ‘Gaspar Agüero Barreras: un músico entre siglos’, *Boletínmúsica*, 22 (abril-agosto 2008), pp. 29-49.

¹² En cuanto a Rita Montaner ver Alberto Muguerza y Ezequiel Rodríguez, *Rita Montaner*, La Habana: Letra Cubanias, 1984, pp. 30-31.

¹³ E. Bermudez, ‘Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana: Los discos de “Pelón y Marín” (1908) y su contexto’, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 17, (2009), pp. 87-134.



Discos EP presados a 45 rpm (izq.) y a 33 1/3 rpm (der.). Casa de las Américas, Colección fonográfica.

entre música, industria fonográfica y la población negra de los Estados Unidos y el Caribe¹⁴.

Un aspecto particularmente interesante es la experiencia de Agüero en el teatro musical en los escenarios de La Habana en la primera década del siglo XX es haber participado en el proceso de transformación de géneros musicales tradicionales en géneros populares (tanto en el terreno de los afrocubanos como de los hispanocubanos). Los patrones rítmicos y melódicos de las músicas que habían tenido hasta hace poco un contexto exclusivamente ritual y ceremonial aparecían cada vez con más frecuencia en los danzones, sones, guarachas y rumbas impresos en rodillos perforados o grabados en cilindros de cera y discos de shellac. Sin embargo, estos ejemplos de música tradicional no solo aparecían en los discos sino también en partituras, desde aquellas de las piezas de baile de tradición

romántica del siglo anterior, hasta los experimentos de nacionalismo o localismo modernista de Alejandro García Caturla (1906-40), Amadeo Roldán (1900-39) o Silvestre Revueltas (1899-1940). Estas partituras aparecidas entre 1927-37 y las de la colección de Emilio Grenet (1901-41) de 1939 compartían una notación musical que trataba de presentar de forma fiel – en cuanto podía– las sutilezas y novedades rítmicas de la música afro-cubana¹⁵. Esta es la misma notación que usa Agüero en su pieza “Ajiaco con col” (1897) para piano a cuatro manos, reproducida en fotografías en el artículo (p. 34) y en el libro (Anexo 4) de Rodríguez.

En este terreno los temas de los dos libros reseñados se entrelazan de nuevo. Desde sus

¹⁴ Tim Brooks, *Lost Sounds. Blacks and the birth of the Recording Industry 1890-1919* (Appendix of Caribbean and South American Recordings by Dick Spottswood), Urbana and Chicago: The University of Illinois Press, 2005.

¹⁵ Las obras orquestales más significativas de este periodo son las *Tres danzas cubanas* (1927) de García Caturla, *La Rebambaramba* (1928) y *Rítmicas* (1930) de Roldán y *Sensemayá* (1937) de Revueltas. En cuanto a la canción y la música de piano ver Emilio Grenet, *Popular Cuban Music: 80 revised and corrected compositions, together with an essay on the evolution of music in Cuba*, Havana: Government of the Republic of Cuba/Secretary of Agriculture, 1939.

primeras incursiones por fuera de los Estados Unidos y Europa, en los años de cambio entre los siglos XIX y XX, las compañías fonográficas internacionales se preocuparon por la música cubana. Solo a manera de ejemplos se pueden citar las grabaciones realizadas por la Victor Talking Machine desde 1907. Entre muchas otras hay grabaciones de la música tradicional gallega de la isla grabadas en La Habana en febrero de 1909 (Victor 62328) con Ramón Gutiérrez (tenor) acompañado de un gaitero de apellido Menéndez¹⁶. En el mismo año Agüero compone un sainete con el mismo tema “Un gallego en la papa suave” (Anexo 3) lo que nos muestra un panorama musical que iba más allá del teatro de tema local o afrocubano más cohesionado con la actividad musical en general que mostraba varios frentes simultáneos. Como indicaba Carpentier (citado por Rodríguez, p. 63 n108) la música afrocubana y popular estaban ‘relegadas a la fosa del teatro Alhambra’. Allí estaba Agüero.

La experiencia musical de Agüero lo lleva poco después al desarrollo de su actividad musicológica a mediados de los años veinte cuando estrecha relaciones de trabajo con Fernando Ortiz (1881-1969) quien ya había iniciado su monumental obra sobre la música afrocubana que publicaría entre 1950-55. En mayo de 1937 se presenta en La Habana por primera vez el grupo de tambores batá Okilapkua en el Teatro Campoamor con el objeto de proporcionar las ilustraciones musicales en vivo de la conferencia ‘La música sagrada de los negros Yoruba en Cuba’ dictada por Ortiz (Anexo 8). Esta es la misma época de las grabaciones de música cere-

monial afrocubana realizadas por Melville Herskovits (1895-1963) entre 1939-42 y las de 1947 de Laura Boulton (1899-1980) todas publicadas en Estados Unidos (Folkways y American Folklife Center) desde 1998. En el momento de la publicación de la obra de Ortiz se realizan en 1957 las grabaciones de Lydia Cabrera (1899-1991) y Josefina Tarafa en La Habana y Matanzas que también permanecerían inéditas hasta 2001¹⁷.

El trabajo antropológico e histórico de Ortiz y las transcripciones que proporcionó Agüero, así como su aporte musicológico de 1946 –al igual que él de Grenet de 1939– se convirtieron en referentes muy importantes para el análisis de la música de tradición africana en América desde mediados de la década de 1940¹⁸. Desde los Estados Unidos, el trabajo de Richard A. Waterman (1914-71) “Hot” Rhythm in Negro Music’ de 1943 publicado en 1948, aportaría un panorama más amplio que permitía enfrentar el análisis de

¹⁷ Las grabaciones de Herskovits y Boulton fueron publicadas junto con otras en *The Yoruba/Dahomean Collection (Orishas Across The Ocean)* CD Rykodisc – RCD 10405/American Folklife Center– RCD 10405, 1998 y las de Cabrera y Tarafa en *Havana, Cuba, Ca. 1957: Rhythms And Songs For The Orishas (From The Historic Recordings of Lydia Cabrera And Josefina Tarafa)*, CD Smithsonian Folkways SFW CD 40489, 2001; *Matanzas, Cuba, Ca. 1957: Afro-Cuban Sacred Music From The Countryside (From The Historic Recordings Of Lydia Cabrera And Josefina Tarafa)*, CD Smithsonian Folkways SFW CD 40490, 2001 y *Havana & Matanzas, Cuba, CA. 1957: Batá, Bembé, And Palo Songs (From The Historic Recordings Of Lydia Cabrera And Josefina Tarafa)*, CD Smithsonian Folkways SFW CD 40434, 2003.

¹⁸ Emilio Grenet, ‘Cuban music: Guide to its study and understanding’, en *Popular Cuban Music*, pp. ix-xlii y Gaspar Agüero y Barreras, ‘El aporte africano a la música popular cubana’, *Estudios afrocubanos*, V (1940-46), pp. 113-28.

¹⁶ DAHR, http://adp.library.ucsb.edu/index.php/objects/detail/80078/Victor_62328

Teatro REGINA

GRAN COMPAÑIA DE REVISTAS

BODAS DE PLATA del grandioso sainete

NIÑA RITA

(La Habana en 1830)

Obra genuinamente criolla

FUNCION POPULAR MONSTRUO QUE LA EMPRESA DEDICA AL PUBLICO HABANERO

Viernes 24 de Octubre

La Función empezará
A las 8 y 45



Sra. RITA MONTANER
En el Calesero,
Cantando Mama-Iné

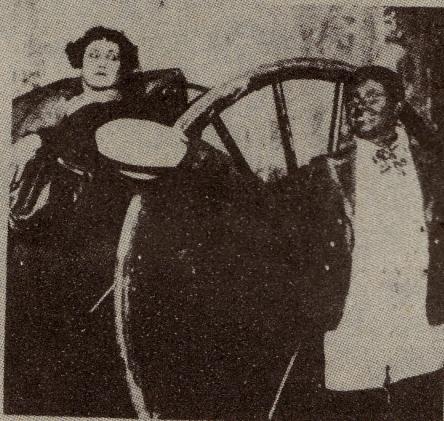
1. "Es mucha Habana"



Sra. RITA MONTANER y MARÍA RUIZ
En una escena de El Calesero

2. "Niña Rita" (LA HABANA
EN 1830)

3. ARABEScos



"Niña Rita", CARIDAD SUÁREZ y "El Calesero", RITA MONTANER

Butaca 60 cts.

Tertulia
30 centavos

LUNETA
con entrada
\$1.40

Véanse Programas

Imp. Ruiz, Baró y Cia. Teléfono: M-5817

Cartel, Teatro Regina, La Habana, 1930. A. Muguerza y E. Rodríguez, *Rita Montaner*, p. 29.



Gasper Agüero (al piano), Fernando Ortiz (con un ejemplar de Estudios afrocubanos) y entre los músicos posiblemente Raúl Díaz y Trinidad Torregrosa. c. 1940, Instituto de Literatura y Lingüística, Fondo F. Ortiz.

la música de una generación de músicos tradicionales a lo largo de las Américas (desde los Estados Unidos hasta Uruguay y Argentina) que desaparecería en las dos décadas siguientes¹⁹. Esto se pudo desarrollar gracias a programas de grabaciones como las de la Library of Congress de Washington o las de Moses Asch (1905-86) y su sello fonográfico Folkways establecido en Nueva York en 1948 –que tuvieron la virtud de aunar el rigor investigativo con su amplia distribución y carácter comercial.

Estos comentarios sobre la importancia del trabajo musicológico de Agüero vuelven a conectarnos con el trabajo de Reyes Fortún. Como

anotaba en el citado trabajo sobre las primeras grabaciones de música colombiana, la primera década del siglo XX es determinante para el desarrollo de los diferentes estilos musicales populares en América Latina. El tango, el samba, el corrido y el calypso comienzan su vida fonográfica junto con el bambuco el vals peruano y el danzón y así se alejan de sus patrones tradicionales y adoptan otros nuevos, como la corta duración que imponían los soportes de entonces, un poco más de tres minutos. En consecuencia, la experiencia de Agüero en el teatro musical de La Habana en la primera década del siglo XX puede resultar más importante de lo que se había pensado.

Naturalmente el aspecto mejor desarrollado en el libro es el relacionado con los aportes de Agüero a la pedagogía musical cubana (pp. 45-

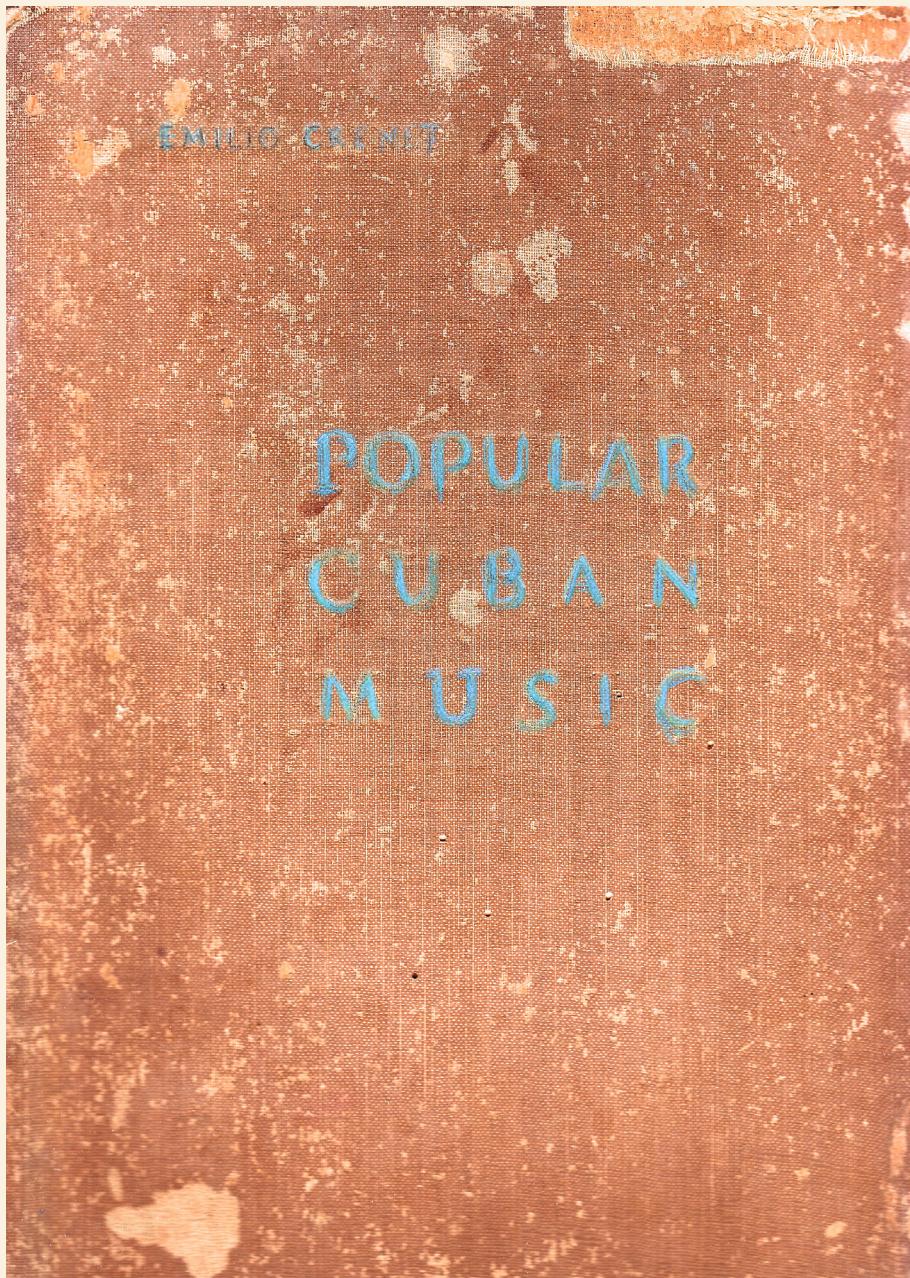
¹⁹ Richard A. Waterman, "'Hot' Rhythm in Negro Music', *Journal of the American Musicological Society*, I, 1 (Speing 1948), pp. 24-37.

104) y que ocupa más del 50% del texto. Incluye además ocho anexos entre los que se destacan el catálogo de sus obras musicales y algunas de ellas en facsímile y notación moderna (Anexos 3 y 4), una cronología de su vida y principales actividades (Anexo 6) y una selección de fotografías (Anexo 8) que sería deseable ampliar. Sería también recomendable la reelaboración del Anexo 7 que parece ser una presentación de Power Point en donde se hace una muy útil periodización de la carrera y obra de Agüero pero cuya reproducción, por su tamaño y definición, no permite apreciarla. Otra recomendación es extraer la bibliografía de Agüero de la bibliografía general y situarla en un nuevo anexo.

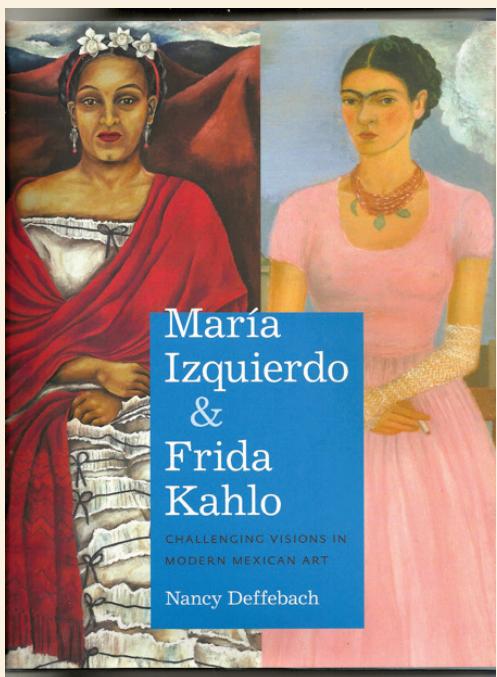
Otro aspecto de la carrera de Agüero que merece profundizarse de existir más documentación, es su labor de participación, creación y fortalecimiento de instituciones que serían fundamentales en la investigación, la pedagogía y la actividad musical de la ciudad y de la isla. Las principales son la Sociedad Económica de Amigos del País, la Sociedad del Folklore Cubano, el Conservatorio de Santa Amelia y la Escuela Normal de Maestros, experiencias que reúnen su actividad compositiva, educativa, crítica y musicológica. Además, Agüero fue por más de medio siglo profesor de música y solfeo de la Asociación de Dependientes del Comercio de La Habana, (*Boletínmúsica*, 22, p. 38) actividad que apunta al deseo de la educación musical del público en general y el fortalecimiento y consolidación de la clase media en la producción y el consumo musical de la ciudad. El comienzo de su actividad musicológica parece haber acompañado ésta tendencia con su participación en 1920 en los cursos de Extensión Universitaria establecidos desde 1913 en la Universidad de

La Habana, abiertos al público en general (pp. 53-4).

En una posible segunda edición serían deseables las ampliaciones antes mencionadas y la inclusión, ojalá en facsímile, del texto del breve pero significativo artículo de 1946 publicado en *Estudios afrocubanos*. Otra recomendación, quizás para un trabajo diferente, sería la publicación de una selección de la variada obra musical de Agüero (Anexo 3). El trabajo de Rodríguez nos revela el vibrante y muy variado ambiente musical de La Habana entre 1900 y 1950, con un protagonista de excepción que transitó por todos los terrenos (música, musicología, educación musical y divulgación de la música) dejando en todos ellos una notable huella. Para concluir, y como indiqué arriba, sin lugar a duda este trabajo y el de Reyes Fortún constituyen un significativo aporte a la bibliografía musicológica del continente.



Emilio Grenet, *Cuban Popular Music*, 1939, portada. Colección del autor.



Nancy Duffebach, *María Izquierdo y Frida Kahlo, Challenging Visions In Modern Mexican Art*, Austin: University of Texas Press, 2015, 225 pp.

MARTA FAJARDO DE RUEDA
Profesora pensionada,
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Nancy Duffebach, Historiadora de Arte, Doctora de la Universidad de Austin, Texas y especialista en Arte Moderno y Contemporáneo de América Latina ha sido profesora de Historia del Arte en University of Houston, Rice University, Georgia State University y San Diego State University. Ha publicado estudios sobre mujeres artistas que vivieron en México en el siglo XX tales como la pintora inglesa Leonora Carrington y la poetisa francesa Alice Rahon. Presenta en este libro un novedoso, erudito y esclarecedor estudio sobre la obra de dos grandes artistas mexicanas: María Izquierdo (1902-1955) y Frida Kahlo (1907- 1954).

Como lo afirma la autora desde el inicio del texto, su mayor interés consiste en analizar la manera como Frida Kahlo y María Izquierdo asumieron la entrada del arte mexicano en la modernidad y su respuesta a los postulados de los muralistas, no todos compartidos por ellas. El contexto en el que inician su obra se sitúa nueve años después de que terminara la Revolución (1920) y siete de iniciado en el arte el movimiento Muralista, dedicado a exaltar

el legado de dicha revolución. Si bien en él se valoran las tradiciones indígenas y se destaca el arte monumental, se rechaza la pintura de caballete la cual se expresaba en paisajes, retratos o naturalezas muertas por considerarla *decorativa, decadente y burguesa*. Propone un arte monumental *heroico, público, ideológico, beligerante y polémico*. La identidad nacional la asocia a la representación del héroe caracterizado siempre por un hombre. Pues a pesar de que la revolución había ofrecido una transformación social, la mujer continuó relegada a un papel secundario como madre, hija, maestra, educadora, o bien, acompañante en la lucha revolucionaria, pero nunca como líder.

Este contexto hostil para la mujer en general y para las artistas en particular, no impidió que a pesar de algunos desencuentros, frustraciones y rechazos, las dos pintoras: Frida y María fueran valoradas y reconocidas como las más exitosas artistas de su época.

Mediante un cuidadoso estudio guiado por el método iconográfico, la historia del arte, la historia de la cultura y la de género, la autora examina los recursos de Frida Kahlo y de María Izquierdo para hacer frente tanto a la marginalización de la mujer, como a la construcción de la identidad nacional, mediante el reconocimiento y valoración de la tradición precolombina y de la cultura colonial que incluye las tradiciones españolas e indígenas y cuya presencia es muy fuerte en la cultura mexicana. Por razones que se señalan más adelante, ninguna de las dos pintó murales. La única pintura de Frida relacionada con este género es la que tituló *Moisés*. Una obra de pequeño formato, pero con las características conceptuales del mural. Aunque María propuso la ejecución de pintura mural y firmó un contrato

con el gobierno en 1945 para realizarlo, los maestros Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros se opusieron frontalmente y lograron impedir que lo ejecutara.

Si bien en algunos aspectos importantes de su posición estética coinciden Frida Kahlo y María Izquierdo, sus orígenes, formación académica, medio cultural y personalidades son muy diferentes motivo por el cual Nancy Duffebach estudia su obra en forma paralela.

Frida Kahlo provenía del Distrito Federal y se formó en el medio de los Muralistas que seguían los postulados del Realismo Socialista. Desde muy joven se afilió al Partido Comunista, aunque orientó su obra con gran independencia. Insistió en la búsqueda de las raíces históricas de su país e introdujo cambios profundos en el tratamiento de los géneros tradicionales. Fue admirada por los surrealistas franceses aunque rechazaba que la asociaran con este movimiento, pues ella misma decía *yo nunca he sido surrealista. Yo no pinto sueños yo pinto la realidad*. Su admiración fue más entusiasta por Marcel Duchamp que por otros surrealistas.

María Izquierdo era originaria de San Juan de los Lagos, en Jalisco. Muy joven se trasladó al Distrito Federal y estudió en la tradicional Escuela de Bellas Artes. Sus primeros años de ejercicio profesional los compartió con su colega Rufino Tamayo y los dos estaban vinculados a los "Contemporáneos", un grupo de talentosos escritores y poetas quienes se proponían trabajar orientados por los movimientos modernos del arte occidental. Menos política que la mayoría de sus colegas mexicanos, María tenía sin embargo una gran sensibilidad social que le llevó no sólo a expresarla a través de la pintura, sino también en escritos, misiones culturales por Sur América

y conferencias de radio. A través de toda su vida, según Nancy Deffebach, María mantuvo su creencia en la poesía del arte visual, en un *arte puro*. Usó muy frecuentemente la técnica de la acuarela y naturalmente el óleo. Su color fue cambiando de oscuro y misterioso al claro y entonado. Desarrolló un verdadera pasión por el color. Partiendo de la tradición: las fiestas populares, el paisaje, la naturaleza muerta, los sincretismos culturales, logró una renovación en el arte que se anticipó a numerosas propuestas de cambio posteriores al Muralismo. Su permanente innovación la conduce a utilizar algunos elementos del Surrealismo.

Cinco grandes temas contienen los capítulos que conforman el libro:

Alternando sus observaciones sobre las propuestas de las dos artistas, Nancy Deffebach nos muestra en primera instancia como María Izquierdo a sus conocimientos sobre el arte moderno une sus recuerdos infantiles sobre el circo, para exaltar en sus pinturas particularmente a la mujer trapecista como ejemplo de fortaleza, atrevimiento y habilidad, cualidades que según ella también debe tener el héroe.

La respuesta que Frida Kahlo da a la identidad nacional se encuentra en la construcción de su propia imagen. Su fuerte imagen del autorretrato está cargada de símbolos que son unas veces religiosos católicos y otras de origen religioso precolombino: espadas de la Virgen Dolorosa, lágrimas y cilicios o también collares de jade, pericos, pájaros, monos, perros y plantas. A través de esta cuidadosa observación de los detalles, la autora detecta el conocimiento que Frida poseía del legado indígena y de la relación que estableció tanto con la mexicanidad, como con su propia valoración, aspectos que no han

sido tenidos en cuenta por sus biógrafos. Es esta una nueva interpretación de Deffebach de un aspecto muy popularizado y difundido, pero poco estudiado en sus verdaderos significados.

En segunda instancia examina el interés de Frida por el arte del occidente de México del que admiraba formas y significados relacionados con la vida y la muerte, presentes en obras tan importantes como *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*, (un detalle del cual, con un Autorretrato de María Izquierdo ilustra la portada del libro) ; *La mesa herida, El Superviviente* o *La niña, la luna y el sol*.

María Izquierdo destaca la ancestral presencia del maíz en la cultura mexicana a través de la pintura de paisajes con escenas campesinas que conservan la tradición del Coscomate o Granero para el maíz. En estos paisajes son implícitas tanto las referencias a los problemas agrarios de la postrevolución como a sus héroes. Tal es el caso de la *Tumba de Zapata*. Nancy Deffebach señala una sugestiva coincidencia entre los Coscomates de María y la obra *Celebes* también conocida como *Elephant of the Celebes* (1921) de Max Ernest (1891-1976) que este artista realizó en su período Dadaista, basado en la fotografía de una criba de maíz africana que encontró en una revista inglesa de Antropología.

La tercera parte del libro se refiere a la injusta censura de que fue objeto la obra de María Izquierdo después de habersele aprobado la ejecución de un gran mural que se titularía *El Progreso de México*. La autora documenta ampliamente el proyecto, ilustrado con los dibujos preparatorios; explica su validez; condena la oposición de los colegas Rivera y Siqueiros y analiza los factores que influyeron en esa decisión.

La cuarta parte está dirigida a destacar la novedosa posición que Frida asume frente al tradicional género de la *Naturaleza Muerta* con el cual no sólo exalta la riqueza de su tierra, la fertilidad del campo, sino que aprovecha la vitalidad de este género para establecer un paralelo entre los órganos reproductivos de la flora y los del ser humano.

María Izquierdo utiliza el género de la Naturaleza Muerta para trabajar los Altares de la Virgen de los Dolores: una hermosa tradición mexicana que toma elementos de las creencias prehispánicas y las mezcla con las del culto católico.

De su eclecticismo espiritual parece derivarse su única obra abstracta a la que tituló "Hacia el paraíso" (1954).

En la quinta parte analiza los derechos de la mujer en el México moderno y cuales fueron las contribuciones de Frida y de María a esta lucha. La autora realiza una síntesis sobre el problema y sobre su larga y difícil historia. Considera importante señalar que en la postrevolución se exaltaron los valores más tradicionales sobre la familia y los deberes de la mujer como madre, principalmente por necesidades demográficas ya que el país había quedado despoblado a causa de la revolución. María Izquierdo opinó sobre los derechos de la mujer por primera vez en un viaje a Guadalajara cuando presentó una exposición de carteles hechos por artistas mujeres. Luego, en la emisora XEW de la radio mexicana dictó una conferencia titulada *La mujer y el arte mexicano* a mediados de los años treinta. Nancy Deffebach nos ilustra sobre las condiciones sociales del momento y explica las razones de la actitud de María Izquierdo. Como escritora esta artista comenzó a publicar artículos en el periódico *Hoy* y más tarde en *El Excélsior*

y en otros periódicos sobre la obra de artistas poco conocidos o temporalmente residentes en Méjico. Se refirió a tres destacadas

mujeres: Tina Modotti, Mireya Lafuente y Ann Medalie. Al más relacionado con el tema lo tituló *La mujer que pinta* en donde se refiere a la situación de la artista que tiene que afrontar la incomprendión y el complejo de superioridad de sus colegas. Luego a los críticos, quienes por lo general exclaman: "*Para ser pintura femenina no está mal!... Como si el color, la linea, los volúmenes, el paisaje tuvieran sexo*". Lamenta que también el público femenino suponga que la vida de una artista es bohemia y poco seria. Expresa su ferviente respeto y admiración por las artistas que alcanzan renombre. La autora hace un recuento sobre otras intervenciones de María Izquierdo durante sus viajes por Suramérica. A comienzos de los años cincuenta un periodista anónimo revive sus sufrimientos cuando se le vetó el mural en 1945. Fue publicado justamente cuando la mujer mexicana adquiría el derecho al voto. Esto dió lugar a que María se congratulara de la nueva situación tan diferente a la que debió vivir ella y recordó entonces la hostilidad hacia las artistas en su época al repetir una frase que había pronunciado años atrás:... *era un crimen nacer mujer y si la mujer tenía habilidades artísticas, mucho peor...*

El libro cuenta con una amplia y actualizada bibliografía. Además de los archivos personales de las artistas la autora consultó los de otros maestros contemporáneos, y los de Museos y Galerías. Contiene numerosas entrevistas a historiadores del arte, críticos, artistas, fotógrafos y fotógrafas, amigos, y familiares. Está escrito en inglés en una prosa fluida y amena. La edición es de lujo, con pasta dura. Las fotografías, varias

de la escritora, son excelentes y su edición muy cuidadosa. Las ilustraciones están coordinadas con el texto, el cual en su parte central lleva 14 reproducciones a color de obras de las dos pintoras. La autora hace un amplio registro crítico sobre sus biografías. En cuanto se refiere a Frida considera que si bien se han escrito análisis serios sobre su obra, con frecuencia esta también ha sido interpretada como sólo una reacción emocional a los problemas de su vida y no como el resultado de decisiones artísticas intencionales. Señala la importancia de adelantar un estudio sobre el patronazgo de Eduardo Morillo Safa el primer coleccionista de la obra de Kahlo, la cual fue adquirida después de su muerte por Dolores Olmedo y hoy forma parte de la colección del Museo Dolores Olmedo de Xochimilco, México.

Sobre María Izquierdo recomienda llenar varios vacíos relacionados con sus años formativos. El libro abre nuevos caminos a la investigación: llama la atención sobre la objetividad con que debe trabajar la obra de las artistas mujeres para no interpretarla a la luz de lo anecdótico. Señala la conveniencia de analizar simultáneamente la obra de sus contemporáneos. Se constituye en referencia y modelo para estudiar otras realidades latinoamericanas y probablemente universales en donde la creatividad femenina no ha sido aún suficientemente reconocida ni valorada. Es el producto de un sólido trabajo intelectual maduro y objetivo.

Normas de presentación de originales

FOTOS, ILUSTRACIONES Y TABLAS

Las fotos, ilustraciones o tablas deben estar relacionadas directamente con el texto y ser de excelente calidad, en lo posible tomadas de originales.

Su resolución debe ser de al menos 300 dpi y en lo posible en formato TIFF. En caso de tablas de Excel, obtener las de mayor resolución como imágenes.

PIES DE FOTO

Deben identificar plenamente la obra o documento reproducido, incluyendo datos de publicación, ejecución, técnicas y la colección a la que pertenecen y el nombre del fotógrafo.

PERMISO DE REPRODUCCIÓN

El autor es responsable de obtener el permiso de reproducción de cualquier fotografía o ilustración, ya sea de materiales publicados en forma de libros, artículos impresos o digitales o de cualquier otro tipo de publicación en la Internet.

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La recepción de artículos es permanente.

Artículos. Los documentos se deben presentar en la redacción definitiva, a doble espacio, en Word.

Idiomas. Se reciben contribuciones en español, inglés, francés, italiano, portugués y alemán.

OTROS REQUISITOS

Cada artículo debe venir acompañado de un resumen del contenido en español, de máximo 90 palabras, y la respectiva traducción al inglés. Un máximo cinco (5) palabras clave en español y en inglés y una breve hoja de vida (máximo 120 palabras).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Todas las referencias bibliográficas deben ser incluidas en las notas de pie de página. No se reciben listas bibliográficas. Se recomienda no utilizar sistemas automáticos de notas de pie de página.

Artículos de revistas o periódicos.

Nombre y apellido del autor; título del artículo entre comillas; nombre de la revista o periódico en bastardo-lla (cursiva), tomo, volumen y número, fecha completa; página o páginas citadas.

Libros.

Nombre y apellido del autor; título de la obra en bastardo-lla o cursiva; lugar de publicación seguido de dos puntos; editorial seguida de coma; año de la edición (en cifras arábigas); página o páginas citadas. Si se citan diferentes páginas deben ir separadas entre sí por una coma.

Los títulos de obras y artículos deben citarse completos en la primera referencia que se haga de ellas. En las siguientes se usará solamente el apellido del autor seguido de las páginas citadas. En caso de que se cite más de una obra de un autor, estas obras se diferenciaran usando la primera palabra del título y se procederá de la forma indicada.

En caso de faltante del año de publicación: s.f., del lugar de publicación: s.l., y de editorial, s.e. En el caso de autopublicación o publicación del autor, se usa [Publicación del autor].

CITAS Y OTRAS CONVENCIONES

Citas textuales. Las citas extensas se escriben en un puntaje menor, en párrafo aparte y sin comillas. Las citas breves se destacan entre comillas.

Comillas. Las comillas sencillas se utilizan para: indicar los significados de las palabras estudiadas, llamar la atención sobre un tecnicismo o usar una palabra en sentido peculiar.

Años. Siempre van en números arábigos y sin el punto después de los miles, así: 1810, 1981, etc. Para los siglos se usan numeros romanos en mayúscula. En lo posible los números menores de veinte irán en letras (once, doce, etc.). Para referirse a décadas se prefiere 1840s, 1850s, o en el caso que el contexto lo permita, años cuarenta, cincuenta, sesenta, etc.

Abreviaturas. Se usan: p., pp., vol., t., ts., núm., núms., fasc., fascs., f., ff., sig., sigs.,

ed., cap., caps., art., ms., mss., col., cols., id., ibid., loc. cit., cf., vid., passim, sic., etc.

Corchetes o paréntesis angulares [...].

Se emplean cuando, al hacer una cita o transcripción, se omiten letras o palabras o cuando se introduce cualquier elemento extraño al mismo texto o se desea adclarar el sentido de este. Se usan solo tres puntos para indicar los suspensivos.

Superíndices.

Deben colocarse siempre después de las comillas y antes de la puntuación.

Cobertura temática

La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, con sede en Bogotá. Su principal propósito es dar a conocer resultados de investigaciones y artículos de reflexión en torno a la historia y la teoría de las artes visuales, la arquitectura y la música. Sin descartar aportes originales en torno a estos temas en el arte mundial, la revista acoge con

especial interés aquellas contribuciones en las áreas del arte colombiano, en particular, y el latinoamericano, en general. Los textos que en la revista se publican se presentan a manera de artículos ilustrados, reseñas de otras publicaciones y reproducciones comentadas de documentos de interés histórico. La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE está destinada primordialmente a la comunidad académica internacional.