

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
Phd. Universidad de Valladolid,
Valladolid, España

JUAN PABLO GONZÁLEZ
Phd. Universidad Alberto Hurtado,
Santiago, Chile

ÁLVARO MEDINA
Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

FERNANDO QUILES GARCÍA
Phd. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla,
España

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Phd. Universidad de Bergamo, Bergamo, Italia

AMPARO VEGA ARÉVALO
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá,
Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

JUAN PABLO GONZÁLEZ
Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

JUAN FRANCISCO SANS
Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín,
Colombia

EDWIN GARCÍA
Universidad de Los Andes, Venezuela

NILS GROSCH
Paris Lodron Universität Salzburg, Salzburg,
Austria

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DISEÑO

JUAN LUIS RESTREPO VIANA

ASISTENCIA EDITORIAL

GINA PAOLA CORTÉS

PERIODICIDAD

SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.art

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

DOI

10.15446/ensayos

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas
www.iie.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

Todos los contenidos de este número se encuentran bajo
licencia Internacional Creative Commons Attribution 4.0
(CC BY 4.0)



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

ENSAYOS.
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE
Vol. XXVI, Número 42, enero-junio 2022
ISSN 1692-3502
Ens.hist.teor.arte

Contenido

Artículos

- ARTE** 7
Las artes visuales venezolanas en la última década del siglo XX
Jenny Marina Guerrero Tejada
- MÚSICA** 27
El pop-rock con elementos de la ciencia ficción en América Latina y España
María Fernanda Bernal
- 65
La música en Ocaña (noreste de Colombia), 1860-1940: una aproximación histórica
Felipe Calle Poveda
- 97
Plot Twist: Unexpected twists in the sexist narrative of reggaetón
Miriam Lisa Ljubijankic

Jenny Marina Guerrero Tejada

jennycarg@hotmail.com

jennyguerrerot@ula.ve

Ens.hist.teor.arte

Jenny Marina Guerrero Tejada, "Las artes visuales venezolanas en la última década del siglo XX", Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVI, No. 42 (enero-junio 2022), pp. 7-24.

<https://doi.org/10.15446/ensayos.v26n42.114123>

RESUMEN

Este artículo brinda una visión global sobre las artes visuales venezolanas durante la última década del siglo XX, partiendo de las artes plásticas tradicionales como pintura y escultura, e incluyendo instalaciones, ensamblajes, videoarte, performances, arte digital, arte urbano, entre otras. Esboza brevemente el espíritu de los años noventa en el contexto socio histórico de Venezuela en ese periodo y ofrece un panorama del arte producido en ese país entre 1950 y 1990 haciendo énfasis en la última década del siglo, poco documentada, dando cuenta de sus características, exposiciones importantes, artistas destacados, temas y obras icónicas de dicho periodo.

PALABRAS CLAVE

Artes visuales, Venezuela, 1990-2000, exposiciones

TITLE

Visual arts in Venezuela in the last decade of the 20th century.

ABSTRACT

This article aims at giving a global view of Venezuelan visual arts in the last decade of the 20th century, including traditional plastic art such as painting and sculpture, as well as installations, assemblies, performance, video art, digital art and urban art amongst others. It briefly sketches the general ideas of the 1990s in the social and historical Venezuelan context. It considers the wide range of visual art genres produced from the 1950s to the late 1980s and concentrates in the 1990s a decade poorly documented, including all characteristics, important exhibitions, prominent artists, topics, and iconic art works of the period.

KEY WORDS

Visual arts, Venezuela, 1990-2000, art exhibitions

Profesora Asociada y candidata al Doctorado en Ciencias Humanas de la Universidad de los Andes (ULA) Mérida, Venezuela de donde egresó como Historiadora del Arte y Magister en Historia de Venezuela. Miembro de la *Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones* (RIIR) de la Universidad Santo Tomás-USTA Colombia y centro asociado del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Coordina el Grupo de Investigación *Impronta (ULA)* desde julio de 2019 y su línea de investigación es el arte latinoamericano y venezolano contemporáneo y su relación con la historia y la política, temática sobre la que ha publicado libros y artículos e impartido seminarios y conferencias en varias universidades latinoamericanas.

Recibido 6 de julio de 2023
Aceptado 21 de julio de 2023

Las artes visuales venezolanas en la última década del siglo XX

Jenny Marina Guerrero Tejada

La última década del siglo XX a nivel mundial, una época signada por el desencanto

La cultura visual a finales del siglo pasado, tal como lo señala María José Rossi “(...) recicla, refunda, y contextualiza de manera irónica la historia y los precedentes artísticos”¹. Además, específicamente en el mundo artístico, en los años noventa se hizo más evidente la crisis de las vanguardias, lo cual trajo varias consecuencias: 1) La suspensión de la macro-historia única y lineal del arte, tradicionalmente organizada en torno a la sucesión de los estilos primero y de las vanguardias después; es decir, recordando a Danto² las narrativas llegaron a su fin, por lo tanto, las artes visuales de la última década del siglo XX no buscaba la continuidad ni la superación de ninguna vanguardia o estilo anterior a él, porque no se basaba en el progreso 2) La atención prestada a producciones artísticas no representadas por las vanguardias, o por la avanzada de éstas, o elaboradas en ciudades no consideradas como centros de vanguardia. 3) El cambio de actitud frente a la exigencia de originalidad e innovaciones en la producción artística, pues se les dio un adiós definitivo a los descubrimientos; es decir, se dejó a un lado la pretensión de que una producción artística tenga la obligación de estar innovando o creando un nuevo estilo o tendencia, tampoco se exige que sea única, pero sí que sea una obra original y auténtica con respecto a todo lo pertinente a la autoría de la misma. Entonces, el arte de los noventa, según mi modo de ver, se adapta cómodamente

¹ María José Rossi, “Arte y posmodernidad”, en Mario Margulis y Marcelo Urresti (Compiladores), “La época de la cultura y la cultura de la época”, La cultura en Argentina de fin de siglo: Ensayos sobre la dimensión cultural, Buenos Aires: Eudeba, 1997, p.649.

² Arthur Danto, Después del fin del arte, Barcelona: Paidós, 1999.

a muchos de los postulados posmodernos, por ser ecléctico, por nutrirse de su pasado; lo cual se hace patente cuando se apropia de famosas obras de artes y les da otro sentido; y por abrir reflexiones sobre temáticas complejas de nuestras realidades sociales. De hecho, el “todo vale” en lugar del inequívoco “o lo uno o lo otro” y como paradigma cultural de la posmodernidad, fue protagonista de ese periodo.

En este sentido, la crítica de arte María Luz Cárdenas³, señalaba que diez años antes, en los ochenta, de acuerdo con Rudi Fuchs⁴, (...) el extravío y la ausencia de norte podría considerarse como el próximo destino de la creación (...) Respecto a esta declaración, Cárdenas consideró que estas palabras fueron premonitorias y que caracterizaron al arte de los años noventa como una década diluida (rumbo para un barco ebrio) en alusión a un verso de Rimbaud y como metáfora de lo complejo que resultaba definir el panorama artístico de ese entonces.

Además, explicaba que las producciones artísticas de los noventa no parecieron haber adquirido rasgos definitorios que propiciaran o facilitaran la formación de tendencias. Por esta razón, al pretender dar un perfil de ese decenio en el ámbito artístico, fue preciso borrar los límites a la hora de hablar de géneros, disciplinas y uso de materiales y de la relación del arte con la realidad; teniendo en cuenta que el concepto de realidad ha sufrido cambios a raíz del nacimiento del mundo virtual y de la internet que han sido cuestionados por muchos artistas. En este sentido, en los noventa se siguió cuestionando la sacralidad de la obra de arte, tal como ocurrió en el *Dadaísmo*, hasta el punto de que ya no se producían objetos de valor artístico sino modelos alternos de lenguaje y el arte era utilizado como detonante del conocimiento⁵.

De manera que, las obras de ese período, en muchas ocasiones, ya no se construían individualmente, sino de forma colectiva. Por lo tanto, el artista dejó de ser un creador genio, para convertirse en productor y, sobre todo, en un médium porque ofrecía a través de su obra una herramienta con la que el espectador podía crear diversos significados y reflexiones acerca de complejas realidades.

Ahora bien, tanto el artista como el espectador estaban signados en los años noventa por el desencanto; producto de la caída de los mitos de la modernidad y de la crisis moral y económica que se sufrió en ese entonces, y por una sensación de estar perdidos cultural y socialmente, debido a la cercanía del siglo XXI que se vislumbraba como algo incierto. Razones por las cuales era de esperar que lo no previsible adquiriera un puesto en sus juicios estéticos y en sus valoraciones del gusto.

³ María Luz Cárdenas, “La década diluida (rumbo para un barco ebrio)”, *Estilo*, Caracas, 80 (1997), pp. 34-39.

⁴ Rudi Fuchs curador de la Séptima Documenta de Kassel de 1982, reseñado por Cárdenas, p. 34

⁵ *Ibid.*, loc. cit.

Contexto socio-histórico de Venezuela a finales del siglo XX

Antes de profundizar en el estudio del decenio de los noventa, vale la pena evidenciar de manera muy sucinta, lo ocurrido en el contexto socio-histórico venezolano durante la década anterior, es decir en los años ochenta, como referente inmediato e ineludible para entender el espíritu de los años noventa. A propósito, Castro Gómez⁶ afirma que en Venezuela de 1980 a 1990 se incrementó, la pobreza, el endeudamiento externo y el crecimiento desordenado de las grandes ciudades, hasta el punto de que aquellos años pasaron a la historia con el nombre poco honroso de la “década perdida” en la que también hubo un desencanto ideológico que se sembró en nuestra sociedad y se hizo más fuerte durante los noventa.

De hecho, nuestro país sufrió una grave crisis económica que trajo como consecuencia la estrepitosa devaluación de la moneda frente al dólar en 1983 (el conocido *Viernes Negro*), un auge en la delincuencia y un descontento general en la sociedad que conllevó al estallido social del llamado *Caracazo*. Todos estos sucesos podrían interpretarse como el anuncio del final de la era puntofijista⁷ debido a su fracaso, que se patentizó en la década siguiente con un cambio de paradigma político consolidado por la llegada al poder del presidente Hugo Rafael Chávez Frías.

En fin, la década de los noventa se caracterizó por una crisis sobre todo moral y ética. Producto de la corrupción y de la debacle económica y política vivida. En esos tiempos, Venezuela vivió sucesos políticos, económicos, violentos y trágicos. Al respecto, solamente quiero destacar algunos hechos que por su trascendencia marcaron esos años. El 04 de febrero de 1992 el teniente coronel Hugo Rafael Chávez Frías junto con otros militares dio un fallido Golpe de Estado a Carlos Andrés Pérez, quien era el presidente del país. El 21 de mayo de 1993 el Congreso Nacional autorizó un juicio de mérito contra ese gobernante que lo obligó a separarse de su cargo, días después el 05 de junio de 1993 ese mismo congreso nombró al senador Ramón J. Velásquez presidente de la República, para que culminara el período constitucional 1989-1994. Sin duda, la segunda presidencia de

⁶ Santiago Castro Gómez, *Los desafíos de la postmodernidad a la filosofía latinoamericana*, 2001. [Artículo en línea]. Disponible en: http://www.avizora.com/publicaciones/ciencias_sociales/textos/desafios_postmodernidad_0009.htm

⁷ El puntofijismo o Pacto de Punto Fijo, fue un trato de gobernabilidad firmado el 31 de octubre de 1958 entre los partidos políticos Acción Democrática (AD) Comité de Organización Política Electoral Independiente (COPEI) y Unión Republicana Democrática, (URD) El propósito del pacto era mantener el sistema democrático recién instaurado en Venezuela a través de la participación equitativa de todos los partidos en el gabinete ejecutivo del partido triunfador, en este pacto quedó excluido el Partido Comunista de Venezuela y los sectores afines a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez.

Carlos Andrés Pérez, fue una etapa difícil y llena de cambios. De hecho, de acuerdo con lo señalado por Rafael Arráiz Lucca:

(...) la estructura política del país cambió, la democracia de partidos políticos entró en crisis y, como veremos luego, el bipartidismo desapareció. A todo esto, se suma la insurgencia de nuevos actores políticos: los jóvenes militares insurrectos, que con el tiempo llegarían al poder por la vía pacífica, después de haberlo buscado por las armas⁸.

Durante 1994 ocurrió una dramática quiebra bancaria en cadena. También en ese año, tuvo lugar la toma de posesión de Rafael Caldera quien ganó la presidencia por segunda vez, bajo la coalición política de centro-izquierda llamada *Convergencia*. Además en esa década nació el llamado movimiento bolivariano como fenómeno político y social que se consolidó con el triunfo electoral de Hugo Rafael Chávez Frías en las elecciones presidenciales de 1998; Por último, en 1999 se promulgó la nueva Constitución de la República Bolivariana de Venezuela y a fines de ese año, como resultado de 45 días de lluvias sobre la franja costera del norte del país, se produjo un desastre natural en el Estado Vargas, producto de innumerables deslizamientos de tierras, desbordes de ríos, quebradas, e inundaciones que trajeron como consecuencia gravísimos daños materiales y la pérdida de muchas vidas humanas.

En fin, todos estos acontecimientos más el cambio de cosmovisión generado por la irrupción de la posmodernidad que anteriormente reseñé, reflejan y resumen el entorno movedizo y conflictivo en el cual se desarrollaron las artes visuales durante ese decenio.

Panorama de las artes visuales venezolanas desde 1950 hasta 1989

Con el propósito de trazar un panorama de las artes visuales venezolanas es importante hacer referencia al arte en Venezuela antes de 1989, para ello quiero recordar brevemente dos hechos importantísimos para entender la cosmovisión que se configuró en esos años, uno de ellos fue La caída del muro de Berlín, que significó, según Josep Fontana⁹, la caída de los regímenes del socialismo *real* del Este de Europa, y el otro que afectó específicamente nuestra concepción de nación fue el *Caracazo*, estallido social que marcó el principio del fin de la era del *Pacto de Punto Fijo*.

Ahora bien, antes de abordar con detenimiento el arte de los noventa en Venezuela, es conveniente señalar algunos antecedentes significativos, para ello, establecí como límite

⁸ Rafael Arráiz Luca, *Venezuela: 1830 a nuestros días. Breve historia política*, Caracas: Editorial Alfa, 2007, p. 198.

⁹ Josep Fontana, *La Historia de los hombres*, Barcelona: Crítica, 2001.

para iniciar mi estudio de la década, los años cincuenta, época en la que, de acuerdo al consenso de reconocidos e importantes historiadores y críticos de arte venezolanos como Alfredo Boulton, Carlos Silva y Juan Calzadilla, se puede hablar de arte moderno y vanguardista en nuestro país¹⁰.

Los años cincuenta vivieron la madurez del género del paisaje. Al tiempo que surgieron para ese momento corrientes artísticas que se identificaban con el progreso, con la idea de cambio y con la ilusión de desarrollo; éstas fueron el arte abstracto, el cinético y el óptico. Como consecuencia de esto, el arte figurativo perdió auge, lo cual se evidenció en la pérdida de protagonismo del realismo social que había tenido mucha importancia en la década anterior.

No obstante, al impulso que se le comenzó a dar al arte abstracto, en el año 1957 tuvo lugar una polémica entre abstractos y figurativos, protagonizada por el pintor Alejandro Otero y el escritor Miguel Otero Silva. Esta polémica surgió cuando este artista abstracto criticó la decisión del jurado sobre la premiación de la obra figurativa de Eduardo Gregorio, quien obtuvo el Premio Nacional de Escultura en el XVIII Salón Oficial de Arte Venezolano y arremetió en contra del jurado, alegando que la decisión no fue justa, porque de los miembros que lo integraban, seis estaban en contra del arte abstracto y solo uno a favor. Miguel Otero Silva, por su parte, defendió a ese jurado, al afirmar que tuvieron razones de peso para otorgarle el premio a Eduardo Gregorio.

Dicha controversia dejó entrever que la mayoría de los críticos de arte cuyo conocimiento, por lo general, no era especializado, sino que era producto de años de escribir sobre los acontecimientos culturales en el país, no toleraban ni entendían a la abstracción, por considerarla ajena a los verdaderos intereses del público venezolano que en su mayoría rechazaba lo que no comprendía, a pesar del gran apoyo que le estaba empezando a dar el Gobierno.

El arte de los años sesenta creó un arte comprometido con la realidad venezolana, que se interesó por temas procedentes de la política y la crítica social y se enriqueció de nuevos lenguajes plásticos de corte expresionista, con trazos violentos e imágenes grotescas, basado en un sólido dominio y conocimiento del dibujo y que además se opuso a la abstracción geométrica, al arte cinético, y al arte óptico; tendencias que respondían a las preferencias de la clase alta del país, y que además eran apoyadas por el Estado, definidas por Marta Traba como una plástica hegemónica. Las corrientes opositoras a las preferencias artísticas de las clases dirigentes eran: la *Nueva figuración* y el *informalismo*; propugnadas por artistas que tenían ideas de izquierdas y que formaban parte de grupos revolucionarios.

¹⁰ Al respecto se recomienda revisar las siguientes obras: Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*, Caracas: Armitano, t. 3, 1968. Carlos Silva, *Historia de la pintura en Venezuela. Modernismo y Contemporaneidad*, Caracas: Armitano, (s.f.) y Juan Calzadilla, *Movimientos y Vanguardias en el arte contemporáneo de Venezuela*, Caracas: La Huella, 1978.

Los años setenta representaron una especie de continuidad o afianzamiento de lo que venía ocurriendo en los sesenta. En pocas palabras, se reafirmó la convicción de oponerse al arte cinético por creerlo racional y matemático; durante estos años, se pretendió hacer un arte más sensual, comunicativo, un arte que interactuara con el espectador. Por lo tanto, los sesenta y los setenta intentaron deslegitimar algunas formalidades plásticas, gracias a la experimentación con nuevas técnicas y elementos en el arte que facilitaron la percepción de nuevas formas de ver el mundo. Además, en los setenta el dibujo tuvo muchísima importancia. También durante esa época se fundaron el *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber*¹¹ y la *Galería de Arte Nacional*, que le dieron cabida a varias exposiciones y, se crearon salones y premios para promocionar el arte joven como lo fue el Premio *Ernesto Avellán*, que años más tarde se convirtió en la *Sala Mendoza*.

De acuerdo con Ruth Auerbach¹² en el arte de los ochenta surgieron dos tendencias. Una fue el interés que se le dio de nuevo a la pintura, gracias a la influencia de la *Transvanguardia Italiana* y del *Neoexpresionismo alemán*, en contradicción al *Arte Minimalista* y *Conceptual*. La otra fue el desarrollo de prácticas artísticas de carácter experimental, vinculadas a las experiencias de instalaciones y performances que ingresaron al circuito institucional, son ejemplo de ello, eventos como *Acciones frente a la plaza* (1980) en Fundarte y *Arte Bípodo* (1980) en la Galería de Arte Nacional, entre otras. En este sentido, se promovió un camino hacia un arte más plural, más ecléctico, más abierto, donde prevaleció un gusto por la expresión a través de otros medios: como las instalaciones, los ensamblajes, los videoartes y la fotografía.

Otra característica del arte de los ochenta es que, a diferencia de épocas anteriores, en la que los artistas se agrupaban por tendencias, en ese entonces, los artistas desarrollaron sus carreras de manera individual, definiendo lenguajes personales dentro de la pluralidad de movimientos y estilos que surgieron en esa década.

¹¹ Actualmente su nombre es *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Armando Reverón*, vale decir, que en este artículo cada vez que se nombre a este museo se hará con la denominación que recibía desde su fundación hasta principios del siglo XXI Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber.

¹² Ruth Auerbach, “La Sala Mendoza: Desde los ochenta hasta nuestros días”, en Cecilia Fajardo Hill y Aixa Sánchez (eds.), *La Sala Mendoza 1956-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*, Caracas: Sala Mendoza, 2002, p.50.

Las artes visuales en Venezuela durante los años noventa¹³

Con el propósito de tener una idea clara sobre las artes visuales en la última década del siglo XX, construí los siguientes lineamientos para ofrecer una perspectiva amplia de todo lo relacionado con el ámbito artístico de ese entonces: características, exposiciones importantes, artistas destacados, temas y obras íconos.

Características

Antes de referirme a las características de la producción artística de los noventa, me parece importante señalar los aspectos relacionados con el ámbito cultural que incidieron directamente en su configuración¹⁴, tales como: el poco interés que tenían los centros de enseñanza artística por la estética que estaba naciendo en ese entonces, la falta de promoción del arte joven por parte del Estado y, la drástica reducción presupuestaria de los museos; aunque es importante resaltar que paradójicamente en 1990 se inauguró el *Museo de Arte Visuales Alejandro Otero*, en 1994 el *Centro documental de la Sala Mendoza* y en 1995 el *Museo Jacobo Borges*. Otros aspectos fueron, el cierre de instituciones como la *Escuela Cristóbal Rojas* y el Instituto de Diseño de la *Fundación Neumann*, la apertura del *Instituto de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón* y la crisis bancaria y sus consecuencias en el mecenazgo artístico.

Ahora bien, específicamente desde el punto de vista de la estética, a partir de la década de los ochenta la irrupción del discurso posmoderno en el ámbito artístico, promovió un arte preocupado por estar al día con las tendencias internacionales y por la experimentación con nuevos lenguajes y herramientas tecnológicas, el cual descolló en los noventa. Dicho en otras palabras, la producción artística de esa época, se caracterizó por tener un diálogo muy fructífero con el escenario internacional y por asumir algunas de sus expresiones

¹³ Es importante señalar que luego de realizar una revisión minuciosa en bibliotecas, hemerotecas y videotecas no solo en la Universidad de los Andes, sino también en la Universidad Central de Venezuela, en el CINAP (Centro de Información y Documentación Nacional de las Artes Plásticas) que pertenece a la *Fundación Galería de Arte Nacional*, y en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas; puedo afirmar que las artes visuales en la década de los noventa no están suficientemente documentadas, de hecho, no encontré ningún libro dedicado exhaustivamente al estudio de la década, sino apartados en tesis y libros como *La Sala Mendoza 1956-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*, por nombrar un ejemplo. Sin embargo, existen artículos y ensayos en revistas como *Estilo y Estética*, entre otras, y en memorias de seminarios y catálogos de exposiciones.

¹⁴ Al respecto se pueden consultar el artículo de Ruth Auerbach, “La última contemporaneidad. La década de los 90 en el arte venezolano”, *Estilo*, Caracas, 8 (1997), pp. 41-45. Así como también el capítulo ya citado de la misma autora “La Sala Mendoza: Desde los ochenta hasta nuestros días”.

más representativas como el *Neoconceptualismo* y el *Neopop*¹⁵ con una poética que se nutría de las figuras de la cultura de masas y se interesó sobre todo en la incorporación de avances tecnológicos que favorecieron la incursión en el arte digital, el uso del video y la fotografía.

También en esos años, la noción de obra de arte y espacio expositivo sufrieron cambios y cuestionamientos, pues estos según Cárdenas “(...) se han desdibujado en la dimensión del hecho artístico integral”¹⁶. De hecho, los espacios expositivos se redimensionaron a través del protagonismo que tuvieron las instalaciones en las que el video y la fotografía se convirtieron en formas expresivas de primera línea, además también se cuestionó el papel del artista y de las instituciones.

En este sentido, esa década se estableció como una época plena de contrastes, que permitió la pluralidad de los discursos y dio cabida a la convivencia en un mismo período de artistas de la nueva y la vieja generación con propuestas diversas; sin embargo, puede decirse que la producción artística de los noventa estaba protagonizada sobre todo por jóvenes que estaban tratando de consolidar sus conceptos y lenguajes plásticos y que basaban sus creaciones en vivencias individuales, brindando por lo tanto, una visión muy subjetiva de su entorno. Prácticamente el arte de esta década era joven y los artistas gozaban de total libertad para seguir experimentando y usar cualquier lenguaje, por eso se alejaron paulatinamente de la pintura y se parcializaron en el objeto, el medio fotográfico, las instalaciones y el arte digital. No obstante, su estética se inclinaba hacia lo conceptual, a veces formalista, otras más realista, pero definitivamente cada vez más simbólico.

Además, me parece pertinente resaltar que el arte de los noventa se puede definir como un arte atomizado, porque al contrario de la producción artística de décadas anteriores, no existieron tendencias, ni movimientos artísticos que reunieran a los artistas en grupos con el fin de seguirlos y profesarlos de manera exclusiva.

Exposiciones importantes

Con la finalidad de brindar una idea amplia de lo sucedido en el arte venezolano de la década de los noventa, realicé una reseña de las exposiciones más importantes desarrolladas durante esos años, basada en mi investigación y tomando en cuenta además lo reseñado por el historiador del arte Luís Ángel Duque¹⁷ y la crítica Ruth Auerbach¹⁸, porque recogen las

¹⁵ Auerbach, “La última contemporaneidad...”.

¹⁶ Cárdenas, p. 35.

¹⁷ Luís Ángel Duque, “La década peligrosa”, *Memoria del Seminario Arte Venezolano del Siglo XX. En el marco de la muestra La megaexposición*. [Documento en cd], Caracas: Ministerio de Cultura, 2004.

¹⁸ Auerbach, “La Sala Mendoza: Desde los ochenta hasta nuestros días”.

expresiones plurales de artistas emergentes y muestran la consolidación de algunos creadores del momento, y sobre todo porque brindan un panorama de las características más paradigmáticas de la época estudiada.

Estas exposiciones presentadas en orden cronológico fueron las siguientes: En 1990, *Los 80. Panorama de las Artes Visuales en Venezuela* en la Galería de Arte Nacional (GAN). En 1991 se llevó a cabo la exposición *Un, dos, tres, cuatro* que reunió a cuatro grandes artistas (Obregón, Wenemoser, Sosa y Fuenmayor) en el Museo de Bellas Artes (MBA) esta muestra tuvo como ejes temáticos: la Botánica, religión, medidas áureas y las devociones orientalistas. También se realizó la exposición individual de José Antonio Hernández-Diez, llamada *San Guinefort y otras devociones*, considerada como el punto de eclosión de la década, por el uso que hizo el artista de la tecnología, lo científico y los mitos populares en una interesante fusión que señalaba el quebrantamiento de la pintura neoexpresionista de la década anterior. Para finales de ese año el público venezolano pudo disfrutar de *Venezuela: Nuevas Cartografías y Cosmogonías*, una exposición colectiva en la que se pudieron apreciar obras artísticas basadas principalmente en la intervención del mapa de Venezuela, entre las que resaltan los trabajos de Miguel Von Dangel y Claudio Perna quienes desde años anteriores habían realizado este tipo de intervenciones. Esta muestra se realizó en la Galería de Arte Nacional y contó con la asesoría de la geógrafa Silvia Pardi.

En 1992 se realizó para el Pabellón de las artes de la Exposición Universal de Sevilla, la muestra: *De Venezuela. Treinta años de arte contemporáneo (1960-1990)*. Concebida y organizada por la GAN con la colaboración de los museos más importantes del país. También en ese año tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (MACSI), la exposición *Entretrópicos*, donde artistas de 12 países latinoamericanos -incluyendo a Venezuela-, pertenecientes al Grupo de Río mostraron interesantes propuestas artísticas. En esta gran reunión de pinturas e instalaciones se apreciaron por primera vez las obras de artistas latinoamericanos emergentes, como la colombiana María Fernanda Cardozo y el chileno Arturo Duclos. Esta práctica se repitió al año siguiente en el Museo Alejandro Otero (MAO), donde se presentaron las exposiciones colectivas *Ante-América y Cartographies*.

Dos eventos bienales nacidos en 1992 y 1993 marcaron toda la década. El primero de ellos fue *la Bienal Barro de América, ecuménica y panamericana*, donde el barro ancestral se hizo materia contemporánea. Fue un evento que se llevó a cabo en el MACSI y en el Museo Memorial de Sao Paulo (Brasil) como sede alterna, pero que se proyectó también en varios museos de Caracas y del interior del país. Tuvo cuatro ediciones y dejó de hacerse en el 2001. El segundo evento que tuvo un inusitado desarrollo fue el *Salón Pirelli de Jóvenes Artistas*, del que hablaré con detenimiento en las próximas líneas, que a partir de su primera edición en 1993 congregó a 190 creadores durante las cuatro ediciones que tuvieron lugar en la década de los noventa. Una de las grandes cualidades de este evento bienal, consagrado a los artistas menores de 35 años de edad, fue que la curaduría propuso

una convocatoria temática para cada ocasión. Por sus características propias, que privilegian la instalación como formato y las nuevas tecnologías de la imagen (video, digital), el *Salón Pirelli* fue el evento artístico que en Venezuela identificó el arte con el final del siglo y el principio del nuevo milenio que estamos viviendo.

También en el año 1993 tuvieron lugar tres acontecimientos artísticos muy importantes: El primero fue *CCS-10, Arte Venezolano Actual*, que ocupó todas las salas de la GAN y mostraba a partir de la obra de diez artistas la situación del arte de ese entonces. El segundo fue *Confluencias* que sucedió en el Museo de Petare y en la Galería Tito Salas, y postulaba analogías creativas entre obras cultas, indígenas y populares, en un gran homenaje al arte moderno venezolano. Por último, en *Romper los márgenes*, que ocupó literalmente todos los espacios del Museo Alejandro Otero, el curador José Antonio Navarrete apostó a la fotografía (artística, documental y digital) como el medio de ese entonces y del futuro.

En 1994 se produjeron dos eventos paradigmáticos en Caracas. A mediados de año el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber presentó los resultados finales del *Gran Premio Dimple*, organizado por la Fundación Calara, que se obtuvieron después de visitar 120 talleres de artistas en dos años de registro continuo por cuatro regiones del país. Antes se realizaron cuatro salones regionales: Oriente (en el Museo Francisco Narváez de Porlamar), Sur (en la Sala de Arte Sidor de Puerto Ordaz), Centro (en el Museo Arturo Michelena de Valencia) y Occidente (en el Centro de Bellas Artes de Maracaibo). Para finales de año tuvo lugar en el Museo Alejandro Otero la exposición *Índice* que estuvo referida al dibujo como unidad básica y estructural de todo arte y ciencia pero que se extendió hasta la pintura y el arte conceptual.

El año de 1995 estuvo dominado por tres grandes eventos, donde se reunieron (por tendencias estilísticas o por afinidad conceptual) artistas europeos y americanos incluyendo por supuesto a los venezolanos. La primera de las experiencias tuvo lugar en el Museo Alejandro Otero y se tituló *Trasatlántica. The America-Europa non representativa* y se propuso para validar un eje de artistas de ambos continentes que utilizaban los lenguajes no figurativos. La segunda experiencia, *Intervenciones en el espacio*, se dio cita en las áreas interiores y exteriores del Museo de Bellas Artes. Fue un proyecto complejo e interesante del que resultó una gran publicación que recogió las conversaciones de los artistas con la curadora de la muestra María Elena Ramos y la incorporación de obras fundamentales en el área del Museo.

También en 1995 se realizó en los Espacios Unión, la exposición colectiva *Héroes, Mitos y Estereotipos*, esta muestra contó con la curaduría de María Luz Cárdenas y tenía como motivo principal la representación de temas relacionados con lo nacional. Ya superada la mitad de la década, en 1996, en la Galería de Arte Nacional, el Museo Alejandro Otero y el Museo Jacobo Borges desarrollaron los eventos más importantes correspondientes a ese año. *El mirar de la mirada* (GAN) fue una exposición que estaba muy enfocada hacia los temas y los nombres de la modernidad venezolana; *Sin fronteras*, reunió en el (MAO) a los

grandes nombres del arte coetáneo latinoamericano y Cuarta *Pared*, evento que se realizó en el Museo Jacobo Borges y reunió a un cubano-norteamericano (González-Torres), a un argentino (Lamelas), a un chileno (Jaar) y a un venezolano (José Gabriel Fernández). Alfredo Jaar presentó una obra muy interesante para el estudio de la manifestación de temas nacionalistas en el arte venezolano, en 1992 repartió un gran número de cámaras fotográficas a los habitantes de Catia, lugar donde está ubicado esa institución museística, en la cual dos años después, se exhibieron los resultados: un mural de 406 fotografías a colores que funcionaba como un gran autorretrato de la comunidad.

Se puede decir que 1997 fue escenario profuso para los eventos colectivos que caracterizaron la década de los noventa. Cuatro exposiciones resumieron ese año. La primera que reseñaré es *Hacer Memoria* en el Museo Alejandro Otero (curaduría Ruth Auerbach), donde participó por Venezuela Alexander Apóstol, reafirmando que la fotografía era un medio tan flexible y dominante como la pintura. La segunda de estas colectivas *Invencción de la continuidad* tuvo lugar en la GAN. Propuso una visión coetánea del arte en Venezuela mediante la yuxtaposición de obras de diversos periodos, que permitiesen establecer analogías y relaciones conceptuales y formales entre artistas de diversas generaciones, y se extienden desde la modernidad hasta los tiempos más actuales. Las dos siguientes fueron *Caballo de Troya* que se realizó en el Museo Jacobo Borges y expuso los resultados de innumerables visitas que realizaron varios artistas contemporáneos al Retén de Catia¹⁹ (edificación que fue demolida) ellos plasmaron en sus obras una suerte de testimonios del horror allí vivido. *Re-Ready Made* presentada en el Museo Alejandro Otero fue un proyecto del curador Miguel Miguel que convocó a los artistas de la generación Pirelli para que reinterpretaran el método de creación concebido por Marcel Duchamp. Los resultados fueron muy estimulantes y para los exteriores del Museo enriquecedores.

También tuvo lugar en 1997 la segunda de las experiencias denominadas *Happening Extremo*, escenificadas en una casa modernista del Este de Caracas. Performances, fotografías, videos, comprendieron esta reunión de noveles creadores, casi todos desconocidos, que funcionó como relanzamiento del *Arte Accional* en la capital. Esta experiencia se repitió en 1999 con los mismos ingredientes, pero esta vez en los espacios abiertos del Complejo Cultural Teresa Carreño.

En 1998 acontecieron dos eventos importantes. El primero de ellos, se realizó en el Museo de Bellas Artes *Desde el cuerpo, alegorías de lo femenino* con la curaduría de Carmen Hernández; el segundo en los desaparecidos Espacios Unión y se llamó *Casco de Acero*, uno de los logros de esta exposición que conjugaba a los clásicos de la vanguardia local

¹⁹ Centro penitenciario ubicado en la Parroquia Sucre de la ciudad de Caracas, llamado Internado Judicial de los Flores Catia, que funcionó entre los años 1966 y 1997. Se caracterizaba por ser un lugar peligroso y violento.

con jóvenes promesas, fue el rendirle tributo al legendario grupo *El Techo de la Ballena*²⁰, activo a principios de los sesenta y la presentación de la instalación y video de Claudio Perna *Urbano-Rural* (1978), originalmente presentado en diapositivas y Super 8.

En el año 2000 tres exposiciones parecieron cerrar la década de los noventa, considerada como una década fructífera por la importancia y cantidad de eventos colectivos que se realizaron. La primera de estas muestras fue *Video-Hábitats* desarrollada en los espacios del Museo de Bellas Artes y en la que se confirmó al videoarte como el medio artístico predominante para finales del siglo XX. También en el 2000 tuvo lugar el *Primer Encuentro Iberoamericano de Fotografía*, una iniciativa de la Feria Internacional del Arte (FIA), que se desarrolló en el MACSI. La década y el siglo se extinguieron con una colectiva que tuvo lugar en la Sala Mendoza. ¿Esto es Venus o Caracas? Aquí se expusieron obras de un grupo de venezolanos residenciados en el exterior.

Otros eventos importantes celebrados durante los noventa, fueron: Las III, IV y V *Bienal Nacional de Arte de Guayana*, realizadas entre 1991 y 1997 y la I, II, III y IV *Bienal Nacional de Artes Plásticas de Mérida*, celebradas entre 1990 y 1998. La I en octubre de 1990, la II entre el 21 de noviembre de 1992 y el 16 de enero de 1993, la III que al mismo tiempo fue la *I Bienal Colombo- Venezolana* se dio del 20 de noviembre al 16 de enero de 1995 y la IV tuvo lugar desde el 16 de noviembre hasta el 09 de febrero de 1998. A estas exposiciones se suman, los tradicionales *Salones Michelena y Aragua*. I y II *Bienales del Paisaje*, el *Arte del Cemento* y el *Premio Mendoza*.

Estos espacios expositivos constituyeron lugares abiertos para la confrontación, y sobre todo para que los espectadores contemplaran las nuevas formas que los artistas venezolanos empleaban para expresar su relación con el arte del momento y con su país. En ellos se propició la plataforma idónea para plantear y detectar a los creadores inéditos en la escena artística local que configuraron el panorama artístico de los años noventa.

Artistas destacados

Auerbach en su artículo *La última contemporaneidad*²¹, con el propósito de ofrecer una idea de lo acontecido en la plástica venezolana durante los años noventa, proporcionó una lista de artistas representativos de la época, dividida en tres grupos que denominó Árbol

²⁰ Grupo artístico vanguardista venezolano que estuvo activo casi toda la década del sesenta del siglo XX (1961-1969). Este grupo estaba conformado no solo por artistas, sino también por escritores que habían pertenecido a la revista *Sardio* con ideología de izquierda. Sus exposiciones y expresiones artísticas se caracterizaban por su irreverencia y heterogeneidad.

²¹ Auerbach, "La última contemporaneidad...", p.44.

genealógico de los noventa que definí y complementé con otra lista proporcionada por la crítica y curadora Cecilia Fajardo Hill²² y gracias al estudio de la década.

1. *La generación emergente (algunos parcialmente o totalmente desaparecidos de la escena artística)*: son artistas que, para ese entonces, tenían propuestas en proceso y que de acuerdo con Fajardo²³ cuestionaron la relación entre arte y autoría y que según lo señalado por Auerbach lo hicieron:

(...) con una angustia utópica y más realista, más sofisticada, más violenta en sus contenidos, más consciente de la relación del artista (el yo) con la sociedad. Esta especie particularísima de -realismo conceptual- como lo define Bonito Oliva, es el tablero desconcertante en el que se perfilan los problemas que se extreman entre lo universal y lo particular ²⁴

En fin, esa fue una generación de artistas que “(...) hereda un país que ha transitado aceleradamente, en el lapso de una década, entre la opulencia y la crisis; un país en el que la facilidad de recursos se ha endeudado con la moral, la ética y los valores sociales fundamentales». ²⁵ Estos artistas son: Carlos Julio Molina, Mauricio Lupini, Diana López, Alfredo Sosa, Sara Maneiro, María Cristina Carbonell, Luís Lartitegui, Mailén García, Juan Nacimiento, Alí González, Alexander Gerdel, Juan Carlos Rodríguez, Dulce Gómez, Luís Romero, Andrés Manner, Escuadrón Sudaca, Myleen Gutiérrez, Emilia Azcárate y Luis Salazar.

2. *La emergencia formalizada*: formada según Fajardo²⁶ por artistas que vivían y trabajaban en diferentes contextos, cuyas obras, muchas veces, no respondían a temáticas nacionalistas y más bien se interesaban por temas relacionados con lo universal, gozando del reconocimiento de la crítica y del coleccionismo tales como: Meyer Vaisman, José Antonio Hernández-Diez, Sammy Cucher (Aziz+Cucher) José Gabriel Fernández, Alexander Apóstol, Javier Téllez, Magdalena Fernández, y Alfredo Ramírez.

²² Ver la obra de Cecilia Fajardo Hill, “Venezuela en los 90: ¿Contexto o Descontexto del Arte?”, *Políticas de la diferencia: Arte Iberoamericano de fin de siglo*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, pp. 362 -386.

²³ *Ibíd.*

²⁴ Ruth Auerbach, *En Primer Salón Pirelli de Jóvenes Artistas*, Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, octubre-noviembre de 1993, p. 23

²⁵ *Ibíd.*, p. 26.

²⁶ Fajardo Hill, op. cit.



FIGURA 1. Javier Téllez, *La extracción de la piedra de la locura*, 1996.
Colección: Museo de Bellas Artes. Cortesía del artista.

3. *La continuidad de los 70*: integrada por, Eugenio Espinoza, Roberto Obregón, Sigfredo Chacón, Alfred Wenemoser, Héctor Fuenmayor, Pedro Tagliafico y Pedro Terán, quienes intentaron renovar su repertorio simbólico con la finalidad de tomarle el pulso a la década de los noventa.

Temas y obras íconos

Los artistas de los noventa se valieron para construir sus obras de imágenes manipuladas a través de la tecnología, de sus experiencias culturales, de la publicidad, la naturaleza artificial, la noción de cuerpo y sus transformaciones a través de las cirugías plásticas, de la sexualidad, la violencia, la memoria, la cotidianidad urbana y lo de lo que transmitían los medios de comunicación; por nombrar algunas de las temáticas que más se reiteraron.

El género sexual era un tema que despertaba gran interés en algunos artistas, y que se hacía patente a través del realce de la masculinidad representada por algunos héroes del cine y la televisión, o de la feminidad en sus rasgos más estereotipados, lo cual incluía una

serie de interpretaciones de representaciones asociadas al orden de lo privado –como el álbum familiar, el desnudo, la enfermedad y en especial el Síndrome de Inmuno-Deficiencia Adquirida– y al orden de lo público –como las imágenes del escenario político, el Miss Venezuela y la publicidad en general– que apuntaban a la imposibilidad de establecer límites precisos entre ambas esferas. Entre los creadores que abordaron estas preocupaciones puedo nombrar a José Gabriel Fernández, Alexander Apóstol, Sara Maneiro y Sandra Vivas.

Algunas temáticas del arte de los noventa fueron tratadas con cierta ironía e irreverencia. Es el caso de Javier Téllez, quien en esos años trabajó especialmente con instalaciones que trataban el tema de las patologías mentales y a la vez incorporó elementos festivos como parte de su concepto estético. Como la instalación *La extracción de la piedra de la Locura* (1996) que reproducía un pabellón de un hospital psiquiátrico de Valencia y a la vez mostraba fotografías de una celebración de carnaval en *Bárbula*, el hospital para enfermedades mentales en el que trabajaba su padre como psiquiatra.

Por su parte, Cárdenas expresaba que en los noventa: “La temática predominante va esencialmente dirigida a problemas inequívocamente urbanos que apuntan a nuevas formas de conciencia en el arte (donde la inserción de los medios tecnológicos resulta capital)”²⁷. Ejemplo de ello fue el uso reiterado del video en las instalaciones.

Ahora bien, con el objeto de brindar una pequeña síntesis de los principales temas y al mismo tiempo de las obras más importantes de los noventa. A continuación, comentaré dos obras que a mi modo de ver y siguiendo la opinión de críticos, historiadores y curadores de arte, sintetizan el espíritu de los noventa y que además están relacionadas con lo nacional. Una de ellas fue la videoinstalación *In God we trust* (1991) de José Antonio Hernández Diez, porque trató sobre la idea posmoderna del agotamiento del concepto de desarrollo, haciendo evidente a través del uso del video, un acontecimiento antecesor de la grave crisis social política y económica que marcó la década de los noventa, como los saqueos perpetrados durante el *Caracazo* de 1989 y lo confrontaba en una especie de diálogo con una síntesis, casi literal, de la figura masónica inscrita en el billete estadounidense de un dólar en el que se lee la frase *In God we trust*, que es un icono cultural de ese país. Esta obra alertaba sobre las contradicciones y los contrastes que se daban en los años noventa, década caracterizada por la posmodernidad y la globalización, culpables de la pérdida de valores nacionalistas para sustituirlos paulatinamente por valores heredados de culturas más dominantes como la de Estados Unidos.

²⁷ María Luz Cárdenas, “Nuevas realidades, nuevos conceptos para un Salón de Jóvenes”, en *Primer Salón Pirelli de Jóvenes Artistas Octubre-noviembre de 1993*, Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1993, p. 16.



FIGURA 2. José Antonio Hernández Díez, *In God we trust*, 1991. Cortesía del artista

Otra obra importantísima de la época fue la instalación *Verde por fuera, rojo por dentro* (1993) del artista Meyer Vaisman que retomaba como tema e idea el rancho²⁸ (usado en los ochenta por Antonieta Sosa) y tal como lo señala Ruth Auerbach:

Muestra dos aspectos contradictorios: Desde su exterior la tajante presencia del rancho aborda el discurso de la violencia, la miseria y la marginalidad; desde su interior sellado, y al cual solo se accede desde orificios, se intuye a partir de la intimidad burguesa del cuarto adolescente del propio artista, el acecho de los conflictos de identidad, la memoria y la historia autobiográfica enfrentada a lo colectivo y a lo público, instaurando, además, un acto estético de impúdico voyeurismo.²⁹

²⁸ En Venezuela se les denomina rancho a las viviendas construidas precariamente sin ninguna planificación ni mano de obra especializada.

²⁹ Auerbach, “La Sala Mendoza: Desde los ochenta hasta nuestros días”, p. 64.



FIGURA 3. Meyer Vaisman, *Verde por fuera, rojo por dentro*, 1993. Colección Fundación Galería de Arte Nacional. Cortesía Fundación Museos Nacionales de la República Bolivariana de Venezuela, CD2.



FIGURA 4. Detalle de la instalación de Meyer Vaisman, *Verde por fuera, rojo por dentro*.



FIGURA 5. Detalle de la instalación de Meyer Vaisman, *Verde por fuera, rojo por dentro*.

Es importante señalar, a modo de conclusión que, luego de realizar una revisión minuciosa en bibliotecas, hemerotecas y videotecas de la Universidad de los Andes y de la Universidad Central de Venezuela, en el CINAP (Centro de Información y Documentación Nacional de las Artes Plásticas) que pertenece a la *Fundación Galería de Arte Nacional*, y en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas; puedo afirmar que las artes visuales en la última década del siglo XX no están suficientemente documentadas, de hecho, no encontré ningún libro dedicado exhaustivamente al estudio de la década, solo apartados en tesis y libros como *La Sala Mendoza 1956-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas, Sala Mendoza, 2002, por nombrar un ejemplo, sin embargo, existen artículos y ensayos en revistas como *Estilo y Estética*, entre otras, y en memorias de seminarios y catálogos de exposiciones; por consiguiente, esto me motivó a investigar más exhaustivamente lo ocurrido durante los años noventa en el ámbito artístico venezolano y a determinar que la manera más acertada de conocerlas, fuese no solo a través de la revisión concienzuda de bibliotecas, hemerotecas, videotecas y de los archivos de los museos más importantes del país; sino, además aproximándose a la producción artística de ese época mediante los testimonios de algunos de sus protagonistas más importantes como las curadoras María Luz Cárdenas, Ruth Auerbach, Cecilia Fajardo Hill y Aixa Sánchez, así como también de algunos de los artistas más destacados de ese periodo. En fin, por las razones antes expuestas el principal propósito de este artículo fue compartir la investigación realizada.

María Fernanda Bernal López

mbernallo@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

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

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

RESUMEN

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

PALABRAS CLAVE

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

TITLE

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

ABSTRACT

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

KEY WORDS

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

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

Recibido 23 de mayo 2023
Aceptado 7 de julio de 2023

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

María Fernanda Bernal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Suvin, p. 6.

⁶ Suvin, p. 46.

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

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

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

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

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

⁹ *Ibid.*, p.15.

¹⁰ *Ibid.*, p.15.

¹¹ *Ibid.*, p.20

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

La relación de la ciencia ficción con la música

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

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

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

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

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

¹⁵ En adelante extrañamiento.

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

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

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

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

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

El cine

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ Bernal, pp. 31-32.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Easy listening

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

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

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

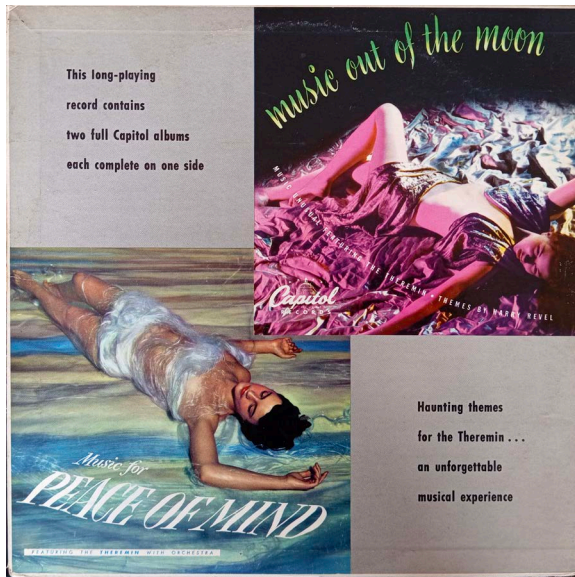


FIGURA 1. Portada de *Music from out of the moon/Music for peace of mind*, Capitol / 390, 1947. Las fotografías son de la autora y los discos pertenecen a su colección.

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

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

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

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

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

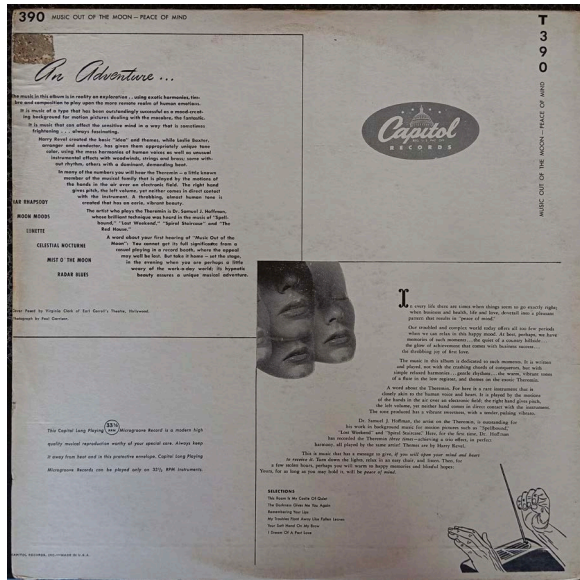


FIGURA 2. Contraportada de *Music from out of the moon/Music for peace of mind*, Capitol / 390, 1947.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵ Bernal, pp. 44-64.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴² Sierra, *loc. cit.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“Marcianita”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁸ González, p. 154.

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

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

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

⁶² González, p. 154.

⁶³ González, p. 155.

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

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

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

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

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

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

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

Etapa de diversificación

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁸ Bernal, p. 57.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁶ Bermúdez, p. 120.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁰ Bernal, pp. 93-94.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²⁰ Berti, p.47.

¹²¹ Marchi, p. 265

¹²² *Ibid.*, loc. cit.

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

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

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

Conclusiones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Felipe Calle Poveda

fcallep@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Felipe Calle Poveda, “La música en Ocaña (noreste de Colombia), 1860-1940: una aproximación histórica”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVI, No. 42 (enero-junio 2022), pp. 65-94.

<https://doi.org/10.15446/ensayos.v26n42.114126>

RESUMEN

A través del análisis de fuentes musicales, iconográficas y organológicas se muestra como, en Ocaña, ciudad del noreste de Colombia, durante el último cuarto del siglo XIX, las redes de movilidad de inmigrantes trajeron la adopción de repertorios europeos, como la ópera y la música de piano. Estas se utilizaron como etiquetas de la modernidad ayudando a atenuar las diferencias de clase heredadas del régimen colonial. Sin embargo, el aislamiento de Ocaña debido a la guerra civil de 1899-1902, dio origen a repertorios musicales locales, música que progresivamente adoptó estilos binarios y sincopados de la música circumcaribeña, adoptados con la llegada de los medios de reproducción de sonido y la actividad de las bandas en la ciudad.

PALABRAS CLAVE

Ocaña, Colombia, inmigración, arpa, piano, bandas, Clementi, música regional.

TITLE

Music in Ocaña (northeastern Colombia), 1860-1940: an historical approach

ABSTRACT

Through the analysis of musical, iconographic and organological sources, it is intended to demonstrate that, in Ocaña, (a city in northeastern Colombia), during the last quarter of the nineteenth century, immigrant mobility networks in the region attracted the adoption of European repertoires, as opera and piano music. They were used as symbols of modernity and helped to attenuate class differences inherited from the colonial period. However, the isolation of Ocaña due to the civil war of 1899-1902, gave rise to local musical genres that progressively adopted binary and syncopated styles from circum-Caribbean music, arrived along with sound reproduction systems and the activity of brass bands.

KEY WORDS

Ocaña, Colombia, immigration, piano, harp, brass bands, Clementi, regional music.

Profesor del Conservatorio del Tolima, Ibagué (Tolima), Colombia.

Egresado de la carrera de piano y de la Maestría en Musicología de la Universidad Nacional de Colombia. Estudios de posgrado en piano colaborativo del Cleveland Institute of Music. Se ha desempeñado como pianista correpetidor en las Universidades Nacional, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Central, Universidad de los Andes y el Conservatorio del Tolima. Actualmente es profesor de historia de la música y música de cámara del Conservatorio del Tolima en Ibagué.

Recibido 15 de mayo de 2023
Aceptado 27 de julio de 2023

La música en Ocaña (noreste de Colombia): 1860-1940, una aproximación histórica

Felipe Calle Poveda

Ocaña: ciudad de fronteras

En la segunda mitad del siglo XIX, Ocaña, una ciudad situada al nororiente de Colombia, entre las estribaciones de la cordillera oriental y la Costa Caribe, a ochenta kilómetros al oriente del Río Magdalena y en la zona de frontera con Venezuela, hizo las veces de enclave comercial, lugar de paso y centro de atracción para inmigrantes, aventureros y músicos itinerantes quienes trajeron la modernidad a través de nuevos instrumentos y repertorios. Esta doble condición de pertenencia cultural a la región Caribe y la región central (o de los Andes), dos regiones disímiles en términos culturales¹, su flujo de inmigración y la conservación de un archivo rico en evidencias organológicas y hemerográficas, la hacen un caso de estudio interesante para conocer nuevos datos y perspectivas sobre el acontecer musical en aquella época.

La influencia del comercio contribuyó al desarrollo de ciertos rasgos cosmopolitas que apuntan a una clase dirigente más conectada con el exterior: casas comerciales que importan directamente bienes suntuarios, periódicos en inglés y español, clubes sociales y legaciones diplomáticas extranjeras². Hacia finales del siglo XIX esta conformación social

¹ Sobre identidad costeña de los ocañeros ver *Ciro Alfonso Osorio Quintero, "La costa: identidad de los santandereanos" en El Valle de los Hacaritamás, Barranquilla: Imprenta del Atlántico, 1962, pp. 75-79.*

² *Jorge Meléndez Sánchez, Sociedad e Identidad. Bogotá: Editorial Códice, 1999, p.90*



FIGURA 1. Calle Real de Ocaña, 1886. Colección Joel Calle, Bogotá, Fotografía Felipe Calle.
Las fotografías son del autor a menos de que se especifique lo contrario.

dará lugar a una nueva escena musical que tiene lugar en el salón del Club Ocaña, fundado en 1894, lugar de recepción de los repertorios para piano y ópera de procedencia europea³. Sin embargo, el relativo aislamiento de Ocaña hizo que este camino de modernización fuera sinuoso.

A partir de la Guerra de los Mil Días (1899-1902), la ciudad perdió una parte de su colonia extranjera y las noticias sobre recitales de piano y zarzuela fueron más escasos. Poco a poco, la rápida apropiación de las nuevas tecnologías como el fonógrafo, las pianolas, el cine y la radiodifusión van a cambiar los gustos musicales de los ocañeros. Género de baile como el danzón y la rumba fueron apropiados por las bandas ocañeras de paso por el Río Magdalena, formando repertorios locales donde los compositores asimilarían las influencias de la música caribeña y se constituirían escenas musicales más locales, reflejo de un progresivo aislamiento de la región.

³ Revista Mercantil del Club Ocaña, 11 de noviembre de 1896, p.1.

Las fuentes empleadas en este trabajo son bien diversas. Las más relevantes fueron los instrumentos de las colecciones de instrumentos del Museo Antón García de Bonilla (MAGB) y diversos instrumentos de colecciones particulares, contrastándolos con los estudios existentes en torno a la datación y características organológicas de cada instrumento.

Igualmente, la revisión de archivos privados, regionales y estatales permitieron establecer datos sobre la escena musical de los salones en la Ocaña de finales del siglo XIX. Así se logró hacer acopio de cincuenta partituras de compositores ocañeros pertenecientes a estas colecciones. El análisis y la interpretación de este repertorio dio luces acerca de los estilos ejecutados en Ocaña durante la primera mitad del siglo XX⁴. La literatura regional de crónicas históricas y ficción dio importantes pistas sobre los cambios de un repertorio más europeo a uno basado en compositores locales, así como las representaciones literarias en torno a la actividad de las compañías itinerantes de ópera⁵. Los testimonios de los descendientes de algunos de los músicos ayudaron a localizar algunas fuentes y a encontrar valiosas evidencias sonoras del repertorio⁶. Finalmente, las colecciones fotográficas permitieron establecer la identidad de los músicos y cotejar hipótesis acerca de la circulación de ciertos instrumentos, en el caso particular de las bandas⁷.

En este artículo expondré en un primer apartado lo relacionado con la supervivencia de instrumentos musicales de tradición colonial y su interpretación a través del examen organológico e histórico de dos arpas halladas en esta investigación. Posteriormente, abordaré

⁴ Se efectuaron varias grabaciones del repertorio con fines de archivo. Puede consultarse por ejemplo la grabación de obras para piano de compositores ocañeros. <https://podcasters.spotify.com/pod/show/maestria-en-musicologia/episodes/Episodio-03--T7-La-musica-de-la-musicologia-Compositores-ocaneros-eo6mtm> consultado el 1 de mayo de 2023.

⁵ Colección Biblioteca de Autores Ocañeros, de veinte tomos de ficción, poesía y crónicas históricas, publicada por el Instituto Caro y Cuervo entre 1970 y 1988 bajo los auspicios del poeta Jorge Pacheco Quintero (1911-1982) y el político del partido Conservador Lucio Pabón Núñez (1914-1988).

⁶ Gilberto Núñez Sarmiento et al, "Parranda Ocañera", carrete de cinta magnetofónica Ocaña, 1959 digitalizado por Elmer Paba y Jaime Nuñez Grazziani en 1999 consultado el 12 de julio de 2019 en los archivos de Mauricio Calle Ujueta. Desconozco si aún existe la cinta original de esta grabación, que estaba en posesión de Jaime Nuñez Grazziani (1930-2014). Un examen de esta permitiría comprobar mi hipótesis de que ésta no fue una grabación en vivo del evento, sino una recreación del mismo ya que utilizó un narrador y saludos a diferentes personalidades.

⁷ Archivo hemerográfico de la Academia de Historia de Ocaña, los fondos Ocaña y Rafael Navarro Contreras de la Biblioteca Nacional de Colombia y a las colecciones fotográficas, de partituras, grabaciones e instrumentos de Luis Eduardo Páez, Jesús Clavijo, Mauricio Calle, Joel Calle, Gustavo Navarro, Álvaro Riveros, Carlos Rochel. Agradezco a todos su colaboración en este trabajo.

Se efectuaron varias grabaciones del repertorio con fines de archivo. Puede consultarse la grabación de obras para piano de compositores ocañeros. <https://podcasters.spotify.com/pod/show/maestria-en-musicologia/episodes/Episodio-03--T7--La-musica-de-la-musicologia--Compositores-ocaneros-eo6mtm> consultado el 1 de mayo de 2023.

la circulación de instrumentos, repertorios e intérpretes en Ocaña, a través del examen de los pianos, pianistas, compañías de ópera y zarzuela. Finalmente, abordaré la inserción del repertorio circuncaribeño a una escena local formada por las bandas.

Arpas en Ocaña

Un arpa (Arpa 1, fig. 2 izq.) conservada en el (MAGB)⁸ y otra (Arpa 2, fig. 2 der.) encontrada en Bogotá, vinculada a una familia de músicos ocañeros, son evidencias organológicas de una tradición de interpretación del arpa por parte de esclavos difundida en la región y en Latinoamérica. Se puede explicar la presencia de estos instrumentos gracias a los lazos económicos de Ocaña con Mompo, un puerto comercial sobre el Río Magdalena a 250 km al noroccidente, con el que poseía una intensa actividad de música de bandas, venta de partituras y constantes referencias a recitales de piano por parte de intérpretes locales⁹.

En la costa atlántica colombiana, la presencia del arpa está documentada en la literatura de viajeros e iconografía de las dos primeras décadas del siglo XIX¹⁰. Esta literatura habla de arpas nacionales e importadas, interpretadas por mujeres afroamericanas acompañadas de una flauta e interpretando géneros como la contradanza y el vals. Estas menciones literarias están apoyadas por una ilustración de François Desirée Roulin (1786-1874) de una mujer negra tocando el arpa acompañada de una niña que posiblemente hace percusión en la caja del instrumento (Fig. 3). Se puede observar en ella un arpa de un solo orden con dos orificios visibles, treinta y tres cuerdas, columna torneada, caja octogonal, cuello en forma de arco invertido similares al arpa que se encuentra en el MAGB. (Ver Anexo para la descripción detallada de los instrumentos).

⁸ El Museo Antón García de Bonilla (MAGB) pertenece a la red de museos del Ministerio de Cultura. Se puede explorar una muestra de su colección en <http://www.museoscolombianos.gov.co/museos-del-ministerio-de-cultura/museo-anton-garcia-de-bonilla/Paginas/default.aspx> consultado el 30 de abril de 2023.

⁹ Jesús Zapata Obregón, *Mompox y su cultura musical: (una visión histórica y social 1540-1993)*, Barranquilla: La Iguana Ciega, 2015, p. 52.

¹⁰ Al respecto consultar Karl August Gosselman, *Viaje por Colombia: 1825-1826*, trad. Ann Christien Pereira, Bogotá: Ediciones del Banco de la República, 1981, pp.51-52, 202; August Le Moyne, *Viajes y estancias del Sur, la Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el Istmo de Panamá*, Bogotá: Editorial Centro-Instituto Gráfico, 1945, p. 63; Charles Stuart Cochrane, *Viajes por Colombia 1823-1824*, Bogotá: Biblioteca V Centenario, 1992, p. 41; Jullien Mellet, *Voyages dans l'intérieur de l'Amérique Méridionale, Paris*: Masson et fils Librairies, 1824, pp. 263-264; Joaquín Posada Gutiérrez, *Memorias Histórico Políticas y últimos días de la vida de la Gran Colombia y el Libertador*, Madrid: Editorial América, 1920, p.342 August Le Moyne, *Viajes y estancias del Sur, la Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el Istmo de Panamá*, Bogotá: Editorial Centro-Instituto Gráfico, 1945, p. 63.



FIGURA 2. Izquierda, arpa diatónica (Arpa1). Museo Antón García de Bonilla, Ocaña, Norte de Santander, Colombia. Derecha, arpa diatónica (Arpa 2), colección de Jesús Clavijo, Bogotá. Fotografía Jesús Clavijo, 2021.

La propiedad del arpa conservada en el MAGB se atribuye a Isabel Cañarete (1835 -?), quien fuera hija de Juan de Dios Cañarete (??) un esclavo que aparece manumitido en Mompo en 1829¹¹. Cañarete emigra hacia la década de 1840 a Ocaña y aparece como profesor de arpa de las señoritas de la élite de la ciudad, pero su identidad como exesclavo no se menciona¹². Su hija Isabel parece haber sido la última intérprete del arpa que tocaba

¹¹ Vicente Ucrós, “Manumisión”, *Gaceta de Colombia*, 33, 461 (1829), p. 2.

¹² Rafael Navarro Contreras, “Evocaciones de música del Viejo Ocaña”, *Hacaritama*, 247 (1970), pp.43-51. Esta información coincide en líneas generales con la información de Jesús Clavijo, tata-ranieto de Juan de Dios Cañarete, quien reporta que Cañarete venía de Mompo y se estableció en Ocaña. Isabel Cañarete, hija de Juan de Dios, fue bautizada en Río de Oro (Cesar), en 1835. *Libro de bautizos de la Parroquia de Nuestra Señora de Chiquinquirá de Río de Oro*, 1802-1950, tomo I, f. 12. Este municipio está situado a siete kilómetros de Ocaña.



FIGURA 3. Francois Desirée Roulin (1786-1874), *La joueuse de l'harpe* (La intérprete del arpa), 1824, Colombia. Detalle, acuarela sobre papel. Colección Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá. Dominio público

al lado de Ramón Clavijo Cañarete (1875-1955), su hijo, quien fuera clarinetista, sastre y fundador de bandas en la ciudad. Esta tradición pervivió hasta finales del siglo XIX, lo cual le da una amplia continuidad a una práctica ya desaparecida en otros lugares.

La información sobre la procedencia del arpa fue complementada con el hallazgo de otro instrumento de Juan de Dios Cañarete, hoy propiedad de uno de sus descendientes en Bogotá. Esta arpa también se conservó en la casa familiar de Ocaña hasta 1980. El instrumento fue modificado en el cuello, a raíz de un golpe hace algunos años y posee cuerdas de nylon, que reemplazan sus cuerdas de tripa originales. Por la forma del clavijero, el número de clavijas y la forma de la columna y sus proporciones, se puede determinar que es un arpa fabricada en el siglo XIX con la tecnología y formas de construcción hispánicas coloniales.



FIGURA 4. Arpa 1, detalle del cuello, caja y tabla de resonancia, sección superior.

Estas arpas son la evidencia organológica que conecta crónicas de viajeros, historia oral e iconografía¹³ con instrumentos heredados de la tradición colonial e interpretados por gente venida desde Mompox, relacionados con el gremio de los artesanos de la ciudad, quienes se establecieron al sur de la ciudad. Esta información contrasta con los pocos datos sobre manumisión de esclavos en la ciudad y aporta datos sobre su existencia¹⁴.

¹³ Al respecto de la presencia de esclavos arpistas consultar: Lauro Ayestarán, *La música en el Uruguay*, Montevideo: Servicio oficial de difusión eléctrica, vol.1, 1953, p. 120; Egberto Bermúdez, “The Harp in the Americas (1510-2010): An Historical Account from Minstrelsy to Ethno Rock and Web Videos” en *Analizar, interpretar, hacer música: De las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerado V. Huseby*, Melanie Plesch (ed.), Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013, pp. 471, 472, 474; Alfredo Cesar Colman, *The Diatonic Harp in the Performance of Paraguayan Identity*, Tesis doctoral, Universidad de Texas, 2005, p. 87; Pedro J. Grenón, *Nuestra primera música instrumental: datos históricos*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1951, p. 55; John Schechter, *The indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles and Modern Practices in Ecuador and Latin America*, Kent: The Kent State University Press, 1992, pp. 39-47.

¹⁴ Los pocos datos que existen se pueden consultar en Hermes Tovar Pinzón y Jorge Tovar Mora, *El oscuro camino de la libertad: los esclavos en Colombia 1821-1851*, Bogotá: Ediciones Uniandes, 2009, pp. 68, 79.

Zarzuela y ópera en Ocaña

La escena musical de la década de 1890 en Ocaña incluyó una cantidad considerable de representaciones teatrales y espectáculos que combinaban la recitación en vivo, discursos, cuadros alegóricos, trozos de óperas y zarzuela, a menudo interpretadas en arreglos y transcripciones¹⁵. Este mundo musical estuvo sostenido por músicos relacionados con el sector empresarial de la ciudad, quienes traían nuevos repertorios y estaban en contacto con las compañías itinerantes que llegaban ocasionalmente a la misma. Los nuevos repertorios, espacios de escucha y prácticas musicales fueron el reflejo de una nueva modernidad que provenía de los hábitos de una burguesía afincada en la ciudad, gracias a una bonanza en los precios del café.

Por ejemplo, en 1898 la Compañía Dramática y Lírica dirigida por Paquita Ferrer del Lago visitó la ciudad. De esta visita se conserva el repertorio completo, el elenco y una crítica de su temporada, probablemente escrita por un pianista y comerciante Ernesto de Castro (¿-1918)¹⁶. La compañía visitó Ocaña entre julio y agosto de 1898, periodo durante el cual presentó quince funciones de varias zarzuelas, extractos de *couplets* y escenas de transformismo¹⁷. El repertorio incluía nueve zarzuelas representadas siempre en pares. La compañía venía con su pianista y director, un representante y un consueño del que no se conserva el nombre.

NOMBRE	DESCRIPCIÓN
Paquita Ferrer de Lago	Tiple
Señora Soley	Segunda tiple
Señor Lago	Tenor
Señor Sans Romeu	Barítono
Juan González Acosta	Pianista y maestro concertador
Juan Soley	Representante

TABLA 1. Elenco de la compañía Dramática y Lírica, julio-agosto de 1898, Ocaña.

¹⁵ Por ejemplo, la compañía Azuaga que se presentó en Ocaña 1893 y tuvo una actividad importante en México, Cuba y Panamá. Ver "Teatro", *La Probidad*, 1 de junio de 1893. Sobre la circulación de esta compañía en México y Panamá ver "Compañía Dramática", *El siglo diez y nueve*, Ciudad de México, 9 de julio de 1890; "Representación Teatral", *La Estrella de Panamá*, 30 de noviembre de 1887, p. 8. Sobre la circulación de la compañía Azuaga en Colombia ver Cenedith Herrera Atehortúa, "Dos de ópera y una de zarzuela, tres compañías extranjeras en Medellín 1891-1894", *Historia y Sociedad*, 16 (2009), pp.113-142.

¹⁶ "Desde mi luneta", *La solución*, 24 de julio de 1898. La crítica está firmada por "Retosén", un acrónimo de Ernesto.

¹⁷ Según Páez García, parte de los integrantes de esta compañía habían estado en Ocaña en mayo de 1896. Luis Eduardo Páez García, *Historia de la literatura en la región de Ocaña*, Ocaña: Jaguar Group producciones, 2011, p. 109.

TÍTULO Y FECHA DE COMPOSICIÓN	TIPO	COMPOSITOR - LIBRETISTA
El anillo de hierro (1878)	Género grande (3 actos)	Manuel Nieto – Eduardo Jackson
Marina	Género grande (2 actos)	Emilio Arrieta – Francisco Camprodrón
La mascota (1882)	Género chico (1 acto)	Emile Audran – M. Villar Roldán y R. Pérez Pujato
Chateaux Margaux (1887)	Género chico (1 acto)	Manuel Fernández Caballero – José Jackson
El Dúo de la Africana (1893)	Género chico (1 acto)	Manuel Fernández Caballero. Manuel Echegaray
La niña Panha (1886)	Juguete cómico lírico	Constantino Gil / Joaquín Romea – Manuel Fernández Durán
Los baturros (1888)	Juguete cómico	Manuel Nieto – Eduardo Jackson, José Jackson
El reloj de Lucerna (1884)	Género grande	Miguel Márquez – Marcos Zapata
Viva mi niña (1889)	Género chico	Ángel Rubio – Eduardo Jackson
Dúo de los paraguas	Dueto de una revista cómica	Federico Chueca, Joaquín Valverde / Ricardo de la Vega
La tempestad (1882)	Género grande (3 actos)	Ruperto Chapí / Miguel Ramos Carrión
Acuérdate de mí	Canción (?)	José Martín Varona (?)

TABLA 2. Repertorio de la Compañía Dramática y Lírica en Ocaña, julio- agosto de 1898.

Quizás debido a su contenido escandaloso para la época, la llegada de la compañía de zarzuela no fue recibida con buenos ojos por un sector de la prensa local:

Nos causó verdaderamente sorpresa el programa de la compañía de zarzuela que se ofrecían representar tal cual lo escribió su autor. Un oportuno aguacero nos privó del escándalo que indudablemente habría producido en nuestra sociedad cristiana y civilizada. Hemos notado que el repertorio de la compañía es escasísimo dada la mala costumbre de repetir obras ya puestas en escena... Les rogamos que procuren piezas nuevas, de lo contrario les queda un camino... poner pies en polvorosa...¹⁸

Pianos y pianistas en Ocaña

Los deseos de modernidad y de inclusión de nuevos repertorios se testimonian a través de la presencia de algunos pianos y pianolas que aún existen en la ciudad. Dentro de estos instrumentos cabe mencionar un piano fabricado por la fábrica Clementi & Co, de modelo high upright no anterior a 1805. Este piano fue fabricado en Londres por la empresa Clementi & Co cuyo socio mayoritario Muzio Clementi (1752-1832) era compositor, pianista,

¹⁸ “Sorpresa”, *Ecos de Ocaña*, 7 de julio de 1899.

TEATRO
CUADRO ARTISTICO
DIRECTORES DE ESCENA
Cesario Suarez y Fernando Fabrega

GRAN FUNCION
para el Jueves 21 de Noviembre de 1912

DRAMA
*Moralidad y cultura son el tema
de esta Compañia*
AL PUBLICO.

Solicitado el concurso del artículo primero don Hariberto Rodríguez, indomestico y con un documento que lo prueba, accedió a repartir los asientos al trabajo local, una institución, asimismo para el local, Luis Suárez A.
En este día todo tiene garantía a cada asiento y puede admitir.

Cuadro Artistico

ORDEN DEL ESPECTACULO
En SELECCION POR LA BANDA
El espectáculo de este día es de un programa bello y mo-
por don Joaquín del Paso, titulado

UN BANQUERO
Ó
EL SUPPLICIO DE UNA MADRE

REPARTO

Parque...	...	Sra. Enrique de Fabrega
Cecilia...	...	Sra. Sara Aranda
Pedro...	...	Sr. Hector Rodriguez
Guerra...	...	Sr. Cesario Suarez
Fernando...	...	Sr. Manuel B. Alonso
Rosendo...	...	Sr. Luis Suárez A.
Gracia...	...	José V. Maldonado
Isabella...	...	Sra. Rosa Duarte

PRECIOS POR FUNCION

Palcosillos...	...	2.000
Asientos...	...	40

LOCAL DEL TEATRO - CASA DEL Sr. CLAUDIO LEDES PINELLER
Ocaña, Noviembre de 1912

En obsequio los dramas:
*El puñal de las tres letras. - Triunfos
que matan. - Arte y Corazón*

Imp. del Progreso.- Proprietarios, Duque Hoyos Hernandez

FIGURA 5. Cartel de una función de teatro. Ocaña, 1912.
Colección Carlos Rochel, San Martín, Cesar. Fotografía Carlos Rochel.

editor, tratadista y fabricante de instrumentos¹⁹. La presencia de este piano inglés, de una de las marcas más prestigiosas de esa época, pone de manifiesto una red de comercio de instrumentos musicales y partituras que existió entre Inglaterra y las antiguas colonias españolas, que abrieron su mercado interno a los artículos de lujo como los pianos, a cambio de materias primas.

Los pocos registros conservados de modelos *high upright* de esta marca ponen en evidencia el interés de los fabricantes en lograr un mayor volumen utilizando el mismo espacio de un modelo vertical. La ficha técnica del MAGB menciona la adquisición original del piano en 1804 por parte de los descendientes Andrés de Madariaga y Morales (1724-1791), Conde de Pestagua, un comerciante gaditano que compró su título nobiliario a finales del siglo XVIII. Las posibles actividades comerciales de los descendientes del Conde incluían vastas extensiones de ganado cerca de Mompox y el sur de César, lo que explicaría la compra del piano, que sin embargo, solo es posible confirmar continuando la investigación.

Los pianos hacían parte de la vida cultural y económica de Ocaña. El Boletín del Club Ocaña, órgano de difusión de la nueva clase empresarial, registra un censo general de todas las actividades y bienes de la ciudad en 1896. Dentro de dicho conteo se encuentran treinta pianos, cinco profesores de música, dos bandas de música y dos afinadores de piano²⁰. De igual manera, existen noticias de venta de partituras y trozos de ópera²¹, tratados sobre música²² y rifas de pianos.

Este comercio de pianos, su interpretación en recitales y noticias sobre afinadores, profesores y reparadores dan indicio de la importancia social del piano, especialmente relevante para la educación femenina y ponen en contacto a Ocaña con repertorios internacionales, en especial con transcripciones de ópera que serán muy populares en recitales de piano a finales del siglo²³. Por ejemplo, existen avisos de clases privadas y servicio de afinación, entonación y reparación de cuerdas por parte de Bernabé Noguera (1839-?) un músico ligado al mundo de las bandas conformadas por el gremio de los artesanos locales.

¹⁹ Al respecto consultar: *An appendix to the Catalogue of 1816 Published by Clementi & Co., Manufacturers of Grand, Square and Grand Pianofortes, Flutes, Flageolets, Violins and Music Sellers*, W Pearl: Clerkenwell, 1818. Ver también Jenny Nex, *Inventions and Ideas on the Peripheriers of British Piano Making between 1752 and 1832*, manuscrito. Agradezco a Jenny Nex por haberme permitido acceder a sus trabajos sobre la manufactura de pianos en este periodo.

²⁰ *Revista mercantil del Club Ocaña*, 11 de noviembre de 1896.

²¹ “Música, música”, *La Probidad*, 1 de agosto de 1893.

²² Se trata del anuncio de venta del libro “Elementos de teoría musical” de Antonino Fajardo (s.f.), *La Probidad*, 3 de enero de 1898.

²³ Al respecto del piano como elemento crucial para la educación femenina ver Mariantonia Palacios, “La música y la educación femenina en la Venezuela del siglo XIX”, en *Revista venezolana de estudios de la mujer*, vol. 20, 45 (2015), pp. 87-103.



FIGURA 6. Piano "high upright", Clementi & Co c.1810. Ocaña, MAGB.



FIGURA 7. Piano high upright', detalles: izquierda, lazo de bronce en la parte frontal y derecha, corona de metal en la esquina superior izquierda.

Uno de los pianistas mencionados en las crónicas locales es Ernesto de Castro (¿c. 1918), probablemente de origen barranquillero, quien llega a Ocaña en 1889 ofreciendo sus servicios como profesor particular de piano²⁴. Rápidamente se vincula a la actividad editorial en la ciudad y aparece como editor de varios periódicos, agente comercial y pianista²⁵. De Castro actuó en numerosas ocasiones como pianista y fue director del periódico *El Debate*²⁶, que incluyó informaciones sobre teatro y música en las que de Castro actuaba como crítico. Este periódico estaba asociado a las sociedades liberales en boga en la época y declarándose en una crítica musical como “representante de la clase obrera en la ciudad”²⁷.

En 1897 a raíz de la conmemoración de la muerte de Antonio Maceo (1845-1896), uno de los líderes militares de la guerra cubana contra España, se interpretó el segundo movimiento de la sonata Op. 26 de Beethoven (1770-1827), constituyéndose en una de las primeras interpretaciones de este compositor en Colombia²⁸. En esa velada se combinó

²⁴ *La probidad*, 1 de julio de 1889.

²⁵ En 1905, De Castro aparece en Ocaña como agente del periódico *La Estrella de Panamá*, 1 de agosto de 1905.

²⁶ La colección de periódicos de *El Debate* se encuentra incompleta en la Biblioteca Nacional de Colombia bajo la clasificación 079.86124 056.1 21.

²⁷ *El Horizonte*, 25 de enero de 1897.

²⁸ “En favor de Cuba”, *La estrella de Panamá*, 30 de marzo de 1897. *La Probidad*, 24 de febrero de 1897.

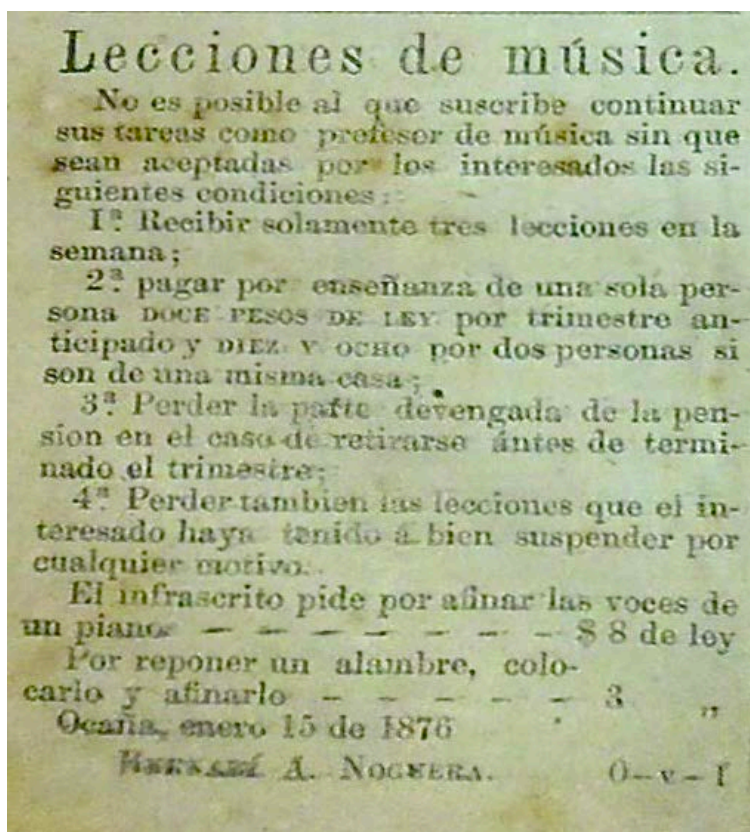


FIGURA 8. Aviso de Lecciones de música Periódico el 20 julio, 15 de julio de 1876. Colección de Carlos Rochel, San Martín, Cesar, Colombia. Fotografía Carlos Rochel.

música para vientos interpretadas por las bandas locales, trozos de zarzuelas interpretadas por integrantes de compañías itinerantes que venían de México y Cuba acompañadas por un pianista, Otto Heinrich Eduard Meyer (1865-¿) de posible origen alemán, que se establece como comerciante en la zona. Meyer hizo parte de una colonia de empresarios alemanes y norteamericanos-irlandeses vinculados a casas comerciales que tuvieron asiento en Ocaña en aquella década. En los periódicos locales se ven continuas referencias a su actividad como pianista, agente de seguros y acompañante de solistas extranjeros y nacionales de paso por la ciudad. En 1895 Meyer aparece como uno de los fundadores del Club Ocaña y como tal actúa en varias ocasiones en veladas de beneficencia²⁹. Hacia 1897 parece

²⁹ *Revista Mercantil del Club Ocaña*, 11 de noviembre de 1896.

haberse despedido de la ciudad³⁰ y reaparece en 1900 en Zipaquirá³¹ como profesor de piano en un internado de señoritas. No se conocen más datos biográficos.

En 1893 Meyer participó en una velada³² que incluyó una gran parte de los músicos que actuaban en la ciudad, rompiendo con una distinción de clases que existía en otros ambientes³³. Esta velada reunió a profesionales como Meyer y Noguera con cantantes extranjeras como Rosalía de Delgado que actuaría unos meses después con la Compañía de zarzuela Azuaga en la ciudad. También actuaron cantantes aficionadas como Concepción de Lemus, alumna de Meyer, y José “Pepe” Storino, un italiano que vivía en Convención, una población situada a 35 kilómetros al nororiente de Ocaña quien era zapatero e interpretaba la corneta o *cornet à piston*, un instrumento de cobre precursor de la trompeta, muy popular en la época³⁴.

Otra serie de eventos relacionados con Meyer tienen que ver con su participación en veladas de beneficencia o de recolección de dinero para obras públicas. En 1895, Meyer hace un concierto público para recoger fondos para construir el camellón del parque principal³⁵. En esta oportunidad, presentó un recital con un violinista de paso por la ciudad, Simón Domingo Bolívar (1865-1904), violinista y pintor, antiguo alumno de la Academia Nacional de Música en Bogotá y miembro de una familia de músicos vinculados a la industria del entretenimiento. No conocemos el programa del recital, pero de la visita de este violinista nos constan unas décimas compuestas en su honor³⁶.

Los repertorios para piano interpretados en Ocaña dan cuenta de la circulación de partituras europeas importadas directamente y distribuidas por casas comerciales en la ciudad. Por ejemplo, los descendientes de Ernestina Maichel Lemus (c1906-?), una ocañera hija de un emigrado alemán casado con una miembro de la clase alta local, conservan una colección de partituras impresas compradas directamente en Ocaña y provenientes de casas musicales extranjeras. Esta colección de reducciones para piano

³⁰ “Tarjetas de partidas”, *La probidad*, 1 de mayo de 1897.

³¹ “Internado de la providencia”, *La opinión*, Zipaquirá, 23 de noviembre de 1900.

³² *La probidad*, febrero 1 de 1893.

³³ Sobre la marcada diferencia de clases sociales en Ocaña, ver Manuel Ancizar, *Peregrinación de Alpha*, Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1853, p. 425.

³⁴ Anthony Baines y Arnold Myers, “Cornet” en *Grove Music Online*, consultado el 10 de febrero de 2021.

³⁵ *Revista Comercial del Club Ocaña*, 1 de diciembre de 1895, p. 11.

³⁶ María Angélica Rodríguez, “De Encajes, sedas y moños: una historia del performance burgués y la distinción social en Bogotá (1886-1899)”, Tesis de pregrado, Universidad del Rosario, 2012, pp.73-76 y Germán Arciniegas, “La ruta de Federico Rivas Frade”, *El Tiempo*, 12 de agosto de 1999. Bolívar murió en Manhattan, Nueva York el 12 de marzo de 1904. Las décimas a Simón Domingo Bolívar se encuentran en “Décimas”, *La probidad*, noviembre 11 de 1894.

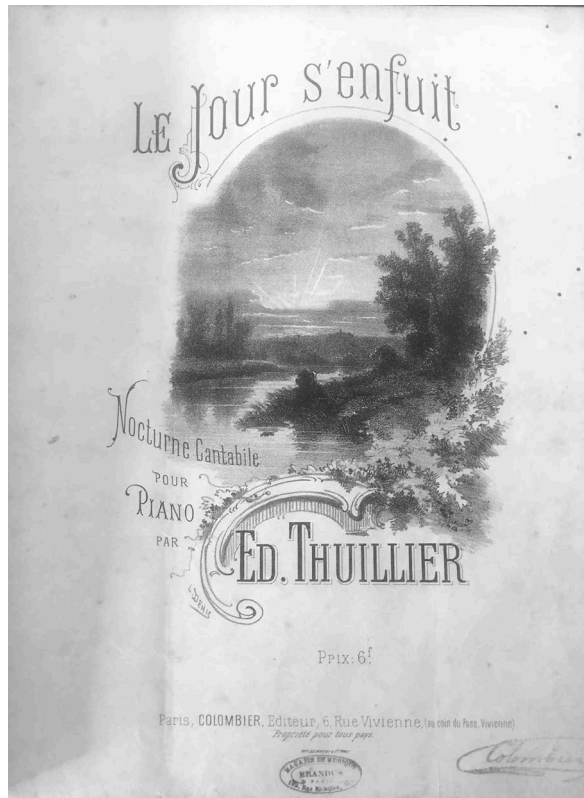


FIGURA 9. *Le jour s'enfuit...*, de Edouard Thuillier (1841-1913), publicado en París por Colombier Editeur. Colección familia Gómez Maichel, Ocaña.

y canto y trozos a cuatro manos de compositores de operetas de moda en la época como Jean-Baptiste Duvernoy (1800-1880), Eduard Dorn, que es el seudónimo del compositor Joseph Leopold Rockel (1838-1923), Benjamin Godard (1849-1985), Marius Carman (¿-1911), lo mismo que los vales y polkas de Johann Strauss II (1825-1899) y Eduard Strauss (1835-1916), refleja este cosmopolitismo.

A partir de la década de 1910 estos estilos internacionales europeos se ven progresivamente suplantados en la colección por compositores nacionales y locales como Pedro Morales Pino (1863-1926)³⁷. Hacia la década de 1930 la colección se nutre con piezas para

³⁷ Este cambio de estilos internacionales a compositores locales también se ve reflejado en la literatura de autores costumbristas locales. En la novela *Tierra Encantada* de Luis Tablanca (seudónimo de Enrique Pardo Farelo (1883-1965), una banda es contratada para tocar una tanda de vales de Strauss seguido de música de Pedro Morales Pino (1863-1926). Ver Luis Tablanca (seudónimo de Enrique Pardo Farelo), *Tierra Encantada*, Bogotá, Editorial Santa Fe, 1927, p. 12.

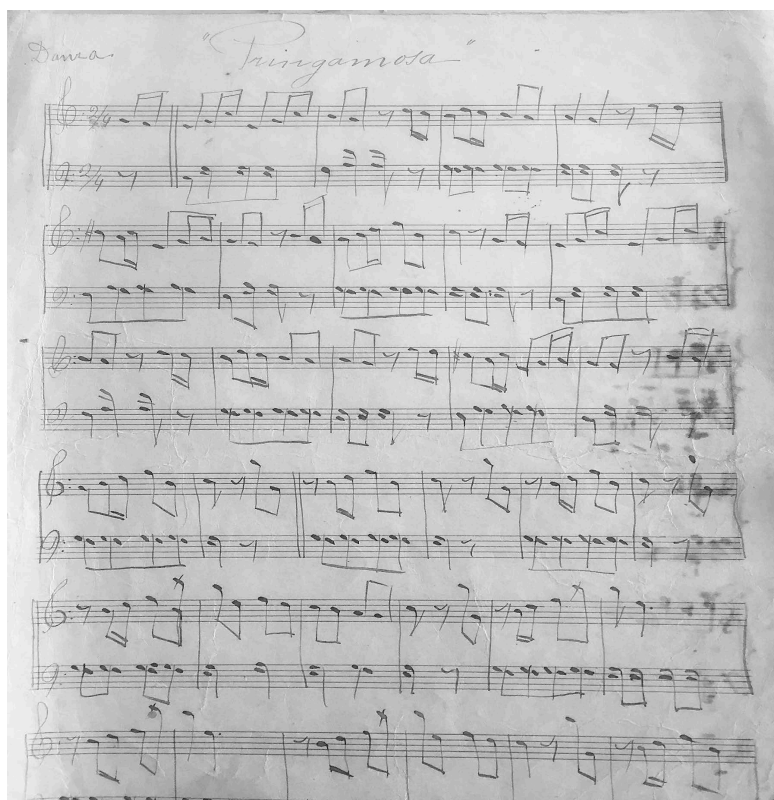


FIGURA 10. Manuscrito de “La Pringamosa”, danzón de Cipriano Guerrero Basanta, (1894-1955). Colección Familia Gómez Maichel, Ocaña.

piano publicadas en el diario *Mundo al Día*³⁸ y copias manuscritas de boleros y de piezas de la música de baile del Caribe como el danzón *La Pringamosa* del compositor Cipriano Guerrero Basanta (1894-1955), que fuera una de las piezas colombianas del repertorioailable grabada hacia 1929³⁹.

³⁸ El pasillo *Tardes de invierno* fue publicado en el periódico *Mundo al Día* el 15 de noviembre de 1930. Sobre la colección *Mundo al Día* consultar: Jaime Cortés Polanía, *La Música Nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)*, Bogotá: Unibiblos, 2004.

³⁹ Una lista de grabaciones de Guerrero se encuentra en la *Discography of American Recordings*, Cipriano Guerrero B. Discography of American Historical Recordings (ucsb.edu) consultado el 27 de abril de 2023. Guerrero aparece como autor de una canción llamada “Café Santander,” que se conserva en la tradición oral de Ocaña como propaganda de una trilladora de café local. Esta canción fue grabada en 1927 por la orquesta de Lionel Belasco (1881-1967) E 30418. Esto sugiere el posible paso de Cipriano Guerrero por Ocaña.

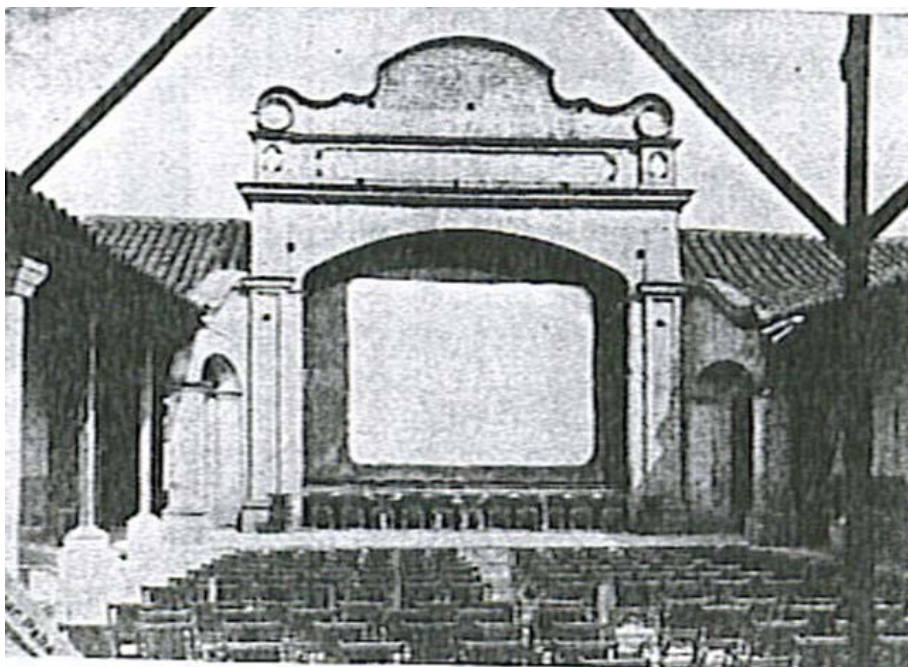


FIGURA 11. Kine Pacheco (Teatro Municipal), Ocaña, 1918, *Libro azul de Colombia, Blue Book of Colombia*, New York: República de Colombia/ J. J. Little & Ivés Company, 1918, p. 561.

Radio y discografía en Ocaña

La conexión con el mundo de la música de baile y la discografía es antigua en Ocaña. Una de las primeras menciones del fonógrafo en territorio colombiano se dio en un aviso de 1892, donde se anunciaba, además, repertorio de música y canto del país:

A mediados del mes pasado, fue exhibida en esta ciudad esta ingeniosa invención del electricista Edison, aparato que repite la música, el canto y la conversación.

El empresario ha partido satisfecho, aunque su aparato no pasa de ser simulacro de fonógrafo y ha apresurado su viaje porque viene otro bellissimo, de mayor fuerza y más atractivo con numeroso y espléndido repertorio y con música y canto del país.

¡Aquí ganará más dinero y será aplaudido el mejor!⁴⁰

⁴⁰ "Fonógrafo", *La probidad*, 1 de noviembre de 1892. Esta sería una de las primeras exhibiciones de un fonógrafo en Colombia. Este invento ya había llegado a Cartagena en junio de ese año. *El porvenir*, 17 de julio de 1892. En Bucaramanga está documentada su aparición en octubre de ese año. Al respecto ver José Joaquín García, *Crónicas de Bucaramanga*, Bucaramanga, Imprenta del Departamento, 1896, p. 421.

Posteriormente, en 1898, se anuncia otra exhibición con grabaciones de un fonógrafo Edison con posibilidad de compra para los interesados⁴¹.

El ingreso del cine mudo marcará un punto final a esta escena de pianistas y de teatro musical. Sus antecesores —como el cosmorama y la linterna mágica— fueron presentados en 1890 por compañías itinerantes que incluían música en sus presentaciones⁴². En 1911, los hermanos Ricardo (1884-1955) y Luis Pacheco Aycardi (¿-1955) fundan el Kine Pacheco, un cine para 1000 personas con 15 palcos, 300 lunetas y 600 asientos, donde se contrataban traductores para los subtítulos y músicos para tocar en vivo en las funciones⁴³.

Aunque no existe mucha documentación acerca de la radio en este periodo en Ocaña, sabemos que las emisoras cubanas y puertorriqueñas eran sintonizadas a partir de 1920, en especial en los lugares altos como las estaciones del cable aéreo que cubría la ruta Gamarra-Ocaña. A pesar de la intermitencia del fluido eléctrico, la radio era seguida con asiduidad por los ocañeros, en particular emisoras de onda corta llegadas de Cuba y Puerto Rico⁴⁴. Compositores como el puertorriqueño Rafael Hernández Marín (1891-1965) fueron parte del repertorio de conjuntos improvisados llamados murgas que se formaron en los barrios del sur de la ciudad como Villanueva y La Costa⁴⁵.

Las bandas y conjuntos en Ocaña

La primera familia de músicos de oficio de la cual se tiene noticia es la familia Noguera, proveniente de Mompox. El mencionado Bernabé Noguera fue fundador de la primera banda de la ciudad, la cual competía con la banda del momposino Bernardino Guerrero (¿?). En 1891, la banda de los Noguera tocaba en eventos privados y en corridas de toros, aparentemente “al oído”, aunque tocaban piezas de ópera y probablemente algunos de sus miembros actuaban en las representaciones de las compañías de zarzuela que visitaron la ciudad⁴⁶.

⁴¹ “Edison en Ocaña”, *La solución*, 2 de febrero de 1898.

⁴² Francisco Angarita, “Del Antiguo Ocaña”, en *Hacaritama*, vol 21, 203 (1956), pp. 3-10.

⁴³ Luis Eduardo Páez García, “Historia del cine en Ocaña”, *Academia de Historia de Ocaña*, 27 de octubre de 2015, consultado el 27 de abril de 2023: <https://academiaocana.blogspot.com/search?q=cine>.

⁴⁴ Joel Calle Álvarez, *Fábrica de gaseosas Calle*, Bogotá: Ed. del autor, 2023, pp. 12-13. Los pocos datos sobre radiodifusión se encuentran en Jorge Meléndez Sánchez, *Pensar la Paz: Historia Regional y Política*, Bogotá: Editorial Códice, 1999, pp.75-77

⁴⁵ Saúl Calle Álvarez, *Entre la pluma y la Lira*, Bogotá: Colección de autores nortesantandereanos, 1991, p.20.

⁴⁶ Angarita, p.37. Ver también “Baile en honor a Don Aurelio Carvajalino”, *La probidad*, 1 de mayo de 1892.

De las familias mencionadas, la familia Clavijo fue la de mayor antigüedad en la música de Ocaña. La familia había llegado a Ocaña hacia 1835 proveniente de Mompox como arpistas y profesores de música. Ramón Clavijo Cañarete (1874-1955) tocaba el triángulo y actuaba como ventrílocuo acompañando a su madre la arpista Isabel Cañarete⁴⁷. Clavijo se dedicó a la sastrería en años posteriores, y publicaba los avisos de su negocio en los periódicos locales. A la par fue clarinetista, compositor, fundador hacia 1930 de la *jazz-band Progreso* y primer clarinete de la *Lira Ocañera*, un conjunto que incluía cuerdas pulsadas y vientos, a la usanza de muchos conjuntos momposinos de la época.

Ramón Clavijo Cañarete	Clarinete
Carlos Julio Melo Paredes	Trompeta
Pablo Clavijo	Bajo
Antonio Melo Paredes	Tiple
Luis Clavijo Forero	Batería
Carlos Julio Clavijo	Trompeta
Ciro Alfonso Clavijo Forero	Maracas

TABLA 4. Integrantes de la banda Progreso c. 1930



FIGURA 12. Lira Ocañera, 1929. Marcos Páez Caicedo (tiple), Luis Clavijo Forero (tiple), Antonio Barbosa, (flauta), Carlos Julio Clavijo (trompeta), Julio Melo (guitarra), Ramón Clavijo Cañarete (clarinete) y Luis Páez Caicedo (tuba barítono). Colección Academia de Historia de Ocaña. Fotografía Luis Eduardo Páez García.

⁴⁷ Ver Adolfo Milanés (seudónimo de Euquerio Amaya), “Crónicas de la Mía Ciudad”, en *Los Cronistas*, Ocaña: publicaciones de la Escuela de Bellas Artes, 1974. Elmer Paba, *Banda municipal de Ocaña: su historia, su fundación y las bandas que la precedieron*, Ocaña: s.e, 1991, p. 21, Entrevista telefónica con Jesús Clavijo, 12 de enero de 2021.

Estos músicos de la Lira Ocañera se dedicaban a oficios artesanales. Por ejemplo, Ramón Clavijo era sastre y Luis Páez Caicedo, barbero⁴⁸ y actuaban en barcos de vapor por el río Magdalena. La *Lira Ocañera* hacía presentaciones en la ruta Gamarra-Barranquilla. También se conocen los nombres de los integrantes de una banda formada para tocar en el vapor *Pichincha* de Gamarra a Barranquilla hacia 1930, con un formato que combinaba vientos con cuerdas pulsadas y violín⁴⁹.

Gilberto Núñez Sarmiento	Violín
Luis Páez Caicedo	Bombardino (eufonio)
Enrique Romero	Flauta
Torcuato Sarmiento	Tiple
Esteban Patiño	Flauta

TABLA 5 Músicos activos en el vapor Pichincha, c. 1930



FIGURA 13. Interior del segundo piso del Vapor Pichincha, 1931.

Fuente: Foto de Francisco Mejía, Colección Biblioteca Pública Piloto Medellín, 2021.

⁴⁸ Alonso Bayona Quintero, *Biografías musicales anecdótadas*, Ocaña: Ed. del autor, 1989, pp. 22,34.

⁴⁹ Gabriel Ángel Páez Téllez, *Historia Musical de Ocaña: Evocación mitológica y época de esplendor*, Medellín: Ed. del autor, 2008, p. 8. Hay reportes de otros músicos de estas familias como Noel Páez, contrabajista y que fundó 1983 una funeraria, y Luis Alfredo Páez, ebanista.

Hacia finales de la década de 1930, en el barrio de Villanueva también se organizaban conjuntos improvisados llamados murgas con vistosos uniformes e instrumentos de origen cubano como la marímbula y el tres cubano (guitarra con tres órdenes de cuerdas dobles) combinados con el saxofón y la trompeta.



FIGURA 14. Conjunto Los Guarumeros, Barrio Villanueva, Ocaña, 1937. En primer plano, Carlos Julio Melo, trompeta. De izquierda a derecha, marímbula de tres lenguetas, claves, detrás, maracas, congas; última fila, saxofón barítono con sordina, al fondo de izquierda a derecha, tres y dos guitarras. Colección Mauricio Calle Ujueta, Bogotá.

En la década de 1930 llega a la ciudad la primera batería importada por Gonzalo Calle Ángel (1889-1944), un empresario caldense dueño de una de las fábricas de gaseosas, ubicada en el barrio de Villanueva, al sur de la ciudad⁵⁰. A petición de los músicos Carlos Julio Melo (1905-1978), y Arsenio Camargo (1920-¿), miembros de la banda municipal, Calle Ángel facilitó el dinero y los trámites de importación del instrumento. La banda

⁵⁰ Jorge Meléndez Sánchez, *La región de Ocaña y su desarrollo*, Bogotá: Ediciones ECOE, 1980, pp. 26, 52.

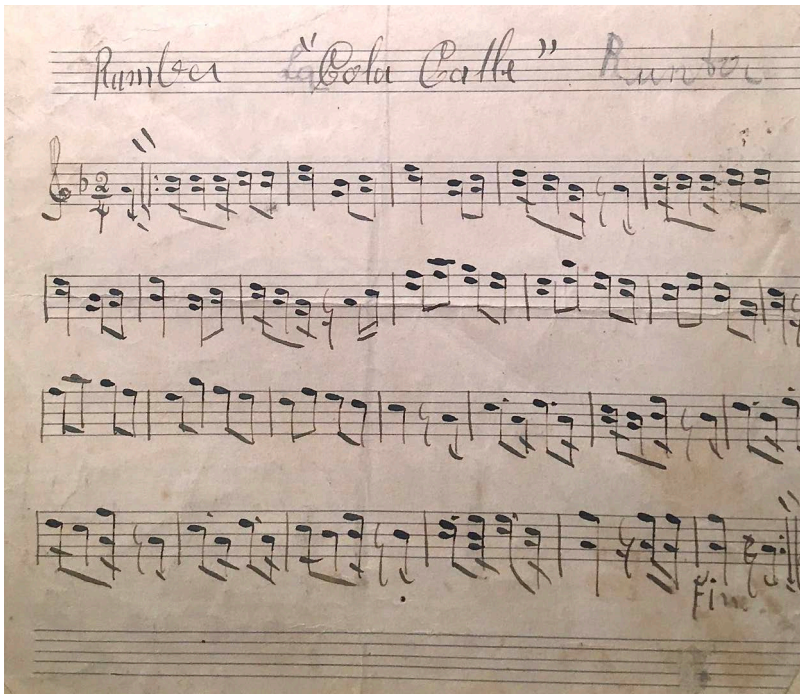


FIGURA 15. Rumba “Cola Calle”. Colección familia Gómez Maichel, Ocaña

ofreció una retreta para la fábrica con el nuevo instrumento⁵¹. A su vez, Melo compuso una rumba denominada *Cola Calle* a la que después se le adaptaría letra y sería la propaganda de esta fábrica hasta su disolución en 1961⁵².

Los conjuntos de acordeón están presentes en la zona desde la década de 1940, con acordeoneros itinerantes como Luis Pitre, que visitaban la ciudad. Para esa década, existía un conjunto vallenato en la ciudad del acordeonista y cantante Rafael Álvarez Lázaro (1934-2015), quien, aparentemente, aprendió a tocar con Pitre en un acordeón de dos hileras y posteriormente adoptó el modelo Hohner de tres hileras conocido popularmente como ADG⁵³. Los conjuntos de acordeón tocaban en eventos domésticos llamados “cumbias”, que podían incluir acordeón de hileras o de teclado, caja, guacharaca, armónica

⁵¹ Saúl Calle Álvarez, “Fábrica de Gaseosas Calle-Jabón y velas Propietario, Gonzalo Calle Ángel”, *Entre la pluma y la lira*, Bogotá, colección de autores nortesantaderanos, 1993, p. 14. En este escrito, Calle Álvarez se refiere a una “batería de jazz”. Probablemente esta se refiera a la utilizada en la Banda “Progreso”, un jazz band liderada por Ramón Clavijo Cañarete.

⁵² Joel Calle Álvarez, pp. 12-13.

⁵³ Comunicación oral con Fernando Álvarez, 22 de enero de 2021.

conocida también como “sinfonía”, marímbula, un lamelófono de origen africano traído hacia 1920 por técnicos azucareros a los ingenios de la Costa Caribe colombiana. La marímbula era conocida como “moderno” en la región y será reemplazada en los años sesenta por el bajo eléctrico. Las fotografías encontradas del conjunto de acordeón con marímbula pertenecen a habitantes del barrio de Villanueva en un paseo familiar en el corregimiento de La Ermita a ocho kilómetros de Ocaña. Se observa una marímbula con una caja rectangular inclinada de aproximadamente 100 x 80 cms. En el centro se encuentran de tres lengüetas metálicas unidas a un puente de aproximadamente 15 cms. La revisión de la literatura sobre la marímbula revela la existencia de conjuntos en Urabá y la Costa Caribe. Sin embargo, estas fotografías revelan un área de dispersión de la marímbula mayor a la conocida hasta el momento. La existencia del instrumento en la zona se puede explicar por los contactos comerciales que existían entre las fábricas mencionadas y técnicos cubanos de los ingenios de Sincerín y Berastegui en Sucre, lugar de diseminación inicial del instrumento en Colombia⁵⁴.

Desde 1960, el predominio del vallenato y su consumo discográfico en las emisoras locales hará que los cantantes acordeoneros como Alfredo Gutiérrez (n. 1940) o Jorge Oñate (1950-2021) incluyan a Ocaña en sus giras. Gutiérrez grabó el vallenato *La Ocañera* del compositor y abogado cesarense Pedro García (1938-1997), utilizando el tópico de la belleza de la mujer ocañera⁵⁵.

El núcleo de músicos provenientes de algunas familias vinculadas a las bandas, miembros de clases artesanales y habitantes de los barrios del sur de la ciudad (Guerrero, Cañarete, Pino y Páez), fueron algunos de los que constituyeron la Banda Municipal de Ocaña. La Banda tuvo su primera retreta el 22 de septiembre de 1922. El evento inició con el Himno Nacional de Colombia, la marcha “Colombia”, el pasillo “En el fondo del mar” de Fabriciano Guerrero y “Lindo”, un *one-step* de Jerónimo Velasco (1885-1963). La banda tuvo una presencia constante en la vida de los ocañeros con dos retretas semanales durante décadas y eventos anuales como las procesiones de Semana Santa, desfiles y actos públicos. A partir de 1941 Rafael Contreras Navarro (1915-1983) asume la dirección de la Banda contando con músicos de las mismas familias, muchas de ellas venidas de Buenavista, un corregimiento de Ocaña, donde recibían instrucción de Juvenal Clavijo, quien trabajó como organista a principios del siglo XX en ese lugar.

⁵⁴ Sobre la marímbula ver George List, “The Mbira in Cartagena” en *Journal of the International Folk Music Council*, 20 (1968), pp. 54-59. Egberto Bermúdez, *Los instrumentos musicales en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional, 1985, p. 102. Enrique Luis Muñoz Vélez, “Sexteto de marímbula en el Caribe Colombiano”, *Artesanías de América*, 61 (2006), pp. 91-122.

⁵⁵ Este tópico surge en el siglo XIX gracias a los líos amorosos de Simón Bolívar (1783-1830) con Bernardina (1804-?) y Nicolasa Ibáñez (1794-1873), dos jóvenes de la élite de Ocaña. Al respecto ver Jaime Duarte French, *Las Ibáñez*, Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1981. La canción está grabada en el álbum *Clásicos de siempre*, Discos Fuentes, D11839.



FIGURA 16. Conjunto de música de acordeón "La Ermita", corregimiento de Ocaña, c. 1955. De izquierda a derecha: maracas, guacharaca, tambor, marímbula de tres lenguetas de acordeón Höhner de dos hileras y doce bajos. Colección Mauricio Calle Ujueta, Bogotá.

A partir de un análisis del inventario de la banda y su actividad se puede concluir que existía un repertorio basado principalmente en compositores locales, con la adición de algunas composiciones propias del repertorio europeo de bandas militares⁵⁶. Casi la totalidad de las partituras encontradas en este inventario corresponde a lo que se conocía en la clasificación de las bandas militares colombianas, como repertorio *de tercer orden*, compuesto por compositores nacionales que incluyen géneros como el pasillo, marcha, pasodoble, vals, bambuco, one-step y danza⁵⁷. Se puede inferir que la Banda Municipal en ese momento tenía elementos de la organización de las bandas al estilo francés, por su instrumentación y la presencia de un músico mayor, a la manera del *sous-chef* de las bandas militares francesas⁵⁸.

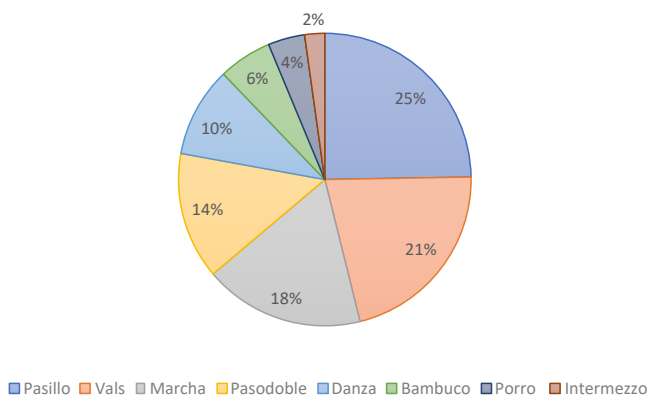


TABLA 6. Géneros musicales más representativos hallados en el archivo de la Banda Municipal de Ocaña según la descripción proporcionada por Elmer Paba⁵⁹

⁵⁶ Al respecto de los repertorios de banda en Colombia durante este periodo ver: Mario Alberto Sarmiento Rodríguez, *Bandas en Bogotá 1930-1946: El caso de la banda de músicos del Batallón Guardia Presidencial*, tesis de maestría, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2015, p. 1. Los compositores representados son: el director de banda y compositor, italiano Enrico Sabatini (1894-1961), el compositor estadounidense y director de bandas, Edwin Franko Goldman (1878-1956), el compositor de operetas alemán Paul Lincke (1866-1946), el compositor francés Albert Corbin (fl. 1880-1893), el cantautor Fermo Dante Marchetti (1876-1940), posiblemente el teórico y compositor francés Paul Vidal (1869-1931), Johann Strauss I (1804-1849), y el compositor francés Jean Gabriel Marie (1852-1928).

⁵⁷ Sarmiento Rodríguez, p. 1. Sabemos poco sobre el cargo de músico mayor en la Banda. Carlos Julio Melo aparece como músico mayor de la Banda en 1950, cuando Navarro Contreras se exilia a Barranquilla y Melo asume la dirección. Ver también Paba, p. 37.

⁵⁸ Es posible que durante la dirección de Contreras Navarro se interpretara más música clásica. Los pocos programas conservados hablan de obras de Gioachino Rossini (1797-1869), Franz Von Suppé (1819-1845) y Andrés Martínez Montoya (1869-1933). Paba, p. 34.

⁵⁹ Paba, p.40



FIGURA 17. Banda municipal de Ocaña, 1947. Colección Academia de Historia de Ocaña.
 Fotografía Luis Eduardo Páez García. Instrumentos en el piso de izquierda a derecha: platillos, redoblante, saxofón soprano, bombo. Fila intermedia, de izquierda a derecha: saxhorn en mi bemol, dos cornetas, director, dos clarinetes, flauta travesa. Fila superior, de izquierda a derecha: helicón, cuatro saxhorns.

Conclusiones

La situación geográfica de Ocaña, imaginada alternativamente como parte de Caribe y de los Andes, cosmopolita pero muy regionalista hace que los procesos musicales allí observados sean muy particulares. En este trabajo se discute la idea de una Ocaña exclusivamente hispánica acercando a la idea de una población que se dinamizaba por el comercio y el ingreso de los medios de comunicación. Estas indagaciones contribuyen a utilizar la música y su historia como una fuente de evidencia de un pasado más diverso del que se conoce.

Inicialmente, el examen de las diferentes fuentes lleva a concluir que la incorporación de estilos musicales internacionales en Ocaña ocurrió en dos fases. La primera fase abarcó desde 1890 a 1910, donde se puede observar una escena musical dominada por inmigrantes extranjeros y músicos itinerantes que tocaban ópera, zarzuela y música para

piano principalmente europea en el teatro, la iglesia y el salón. Estos estilos estaban en consonancia con los procesos de modernización de la ciudad y actuaban como marcadores de cosmopolitismo. También se observa que los mundos musicales presentes en esas décadas estaban integrados tanto por extranjeros como por miembros de la élite local y músicos de las bandas, borrando parcialmente las rígidas estructuras de clases heredadas del régimen colonial y observadas por autores como Manuel Ancízar hacia 1850⁶⁰.

Posteriormente, se puede inferir que estas prácticas musicales cambiaron a partir de 1910 y dieron lugar a una escena musical mucho más local, concentrada en compositores de la ciudad que adoptaron progresivamente estilos binarios y sincopados provenientes del mundo circuncaribeño como el danzón y aquellos asociados a la música de acordeón. Esta paulatina creación de una escena musical más influenciada por prácticas y repertorios locales está relacionada con los cambios en el cultivo del café, la guerra civil que terminó en 1902 y una organización territorial que privó a Ocaña de las rentas y el dominio de su puerto sobre el río Magdalena⁶¹.

Estos géneros fueron diseminados a través de la radio, la discografía y los contactos que tuvieron los músicos en giras hechas en los barcos de vapor hasta Barranquilla. Los géneros de baile, eran acompañados por instrumentos de origen africano como el carángano y otros que eran parte de ensambles que incluían instrumentos utilizados en el mundo caribeño, como los diferentes tipos de acordeón, el tres, el saxofón y la batería. Las consecuencias de este cambio de repertorios fueron el progresivo abandono de los recitales de piano y la desaparición de las compañías itinerantes, desplazadas por el cine y los medios de reproducción del sonido a partir de 1910.

De otra parte, el ‘folclorismo’ de la década de 1950 buscó interpretar los orígenes culturales expresivos de Ocaña como predominantemente hispánicos y examinó en las tradiciones populares, el lenguaje y la música para buscar el sustento de sus premisas⁶². La fundación de un Carnaval en 1945 como una tradición inventada, y el posterior desarrollo de un desfile de cuadros alegóricos basado en el pasado glorioso de la ciudad, reforzaron la idea de una continuidad ininterrumpida entre el pasado colonial y republicano y el presente e intentó promover sin éxito la idea de un departamento que recogiera los límites de la antigua Provincia de 1849⁶³. Esta idea fue reforzada con la escogencia del bambuco como

⁶⁰ Manuel Ancízar, *Peregrinación de Alpha*, Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1853, p. 425.

⁶¹ El departamento de Norte de Santander fue creado en 1910 y Ocaña perdió su acceso al puerto sobre el Río Magdalena. Ver Jorge Meléndez Sánchez, *Política violencia y esperanza: evaluación de la vida de Ocaña en el siglo XX*, Bogotá: Editorial Códice, 1999, pp. 13-47.

⁶² Ver Lucio Pabón Núñez, *Muestras folclóricas del Norte de Santander*, Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1952, p. 112.

⁶³ Felipe Calle, “Invented Traditions and Their Music: The Carnival and the Desfile of los Genitores from Ocaña (Northwest Colombia), 1946–60”, *Music, Popular Theater and Rituals, Six-*

ritmo típico de la ciudad, a pesar de que el archivo de la Banda Municipal muestra que era este uno de los ritmos menos interpretados. La realidad de las partituras, los instrumentos, las fotos y la grabación encontrada muestran un panorama diferente. El universo musical de Ocaña, a pesar de ser muy local, era muy variado y probablemente aún más rico que lo que describe este trabajo. Estilos aparentemente disímiles transitan por el repertorio de los músicos y las identidades de los oyentes, a gusto con un bambuco, un merecumbé o los comienzos de la música ranchera en la ciudad. La música como correlato de la sociedad puede ayudarnos a entender mejor este panorama. La aproximación descrita en este trabajo es apenas el comienzo.

Anexo:

Descripción de los instrumentos mencionados

Arpa 1

Arpa diatónica de un solo orden, treinta y tres clavijas de hierro forjado, cuello ligeramente curvado, tapa armónica con tres agujeros, soporte torneado, columna torneada, no tiene cuerdas, soporte torneado en el piso. Medidas: longitud del clavijero o cuello 55 cm; longitud de la caja armónica 90 cm; ancho de la base de la caja armónica 28 cm, longitud de la columna 110 cm, longitud del soporte 10 cm.

Arpa 2

La caracterización del instrumento es la siguiente: Arpa diatónica de un solo orden con treinta y dos clavijas metálicas, columna recta y torneada. Caja de resonancia triangular con tres agujeros de diferente tamaño. El cuello fue modificado y las cuerdas de tripa reemplazadas por cuerdas de nylon.

Piano

El piano posee cuerdas de alambre, martillos de cuero, mecanismo de pedal *sostenuto* y de pedal de sordina y una inscripción que dice Clementi & Comp en letras doradas. Cuerpo de caoba con coronas en metal dorado cerca del extremo superior y lazo de bronce en el medio

tenth Symposium of the ICTM Study Group Iconography of the Performing Arts, Salto, Uruguay, octubre de 2019. Sobre la fundación de un departamento de Caro ver Mario Javier Pacheco, *El Departamento de Caro: Filosofía política para el sur del Cesar, sur de Bolívar y la provincia de Ocaña*, Bogotá: Ediciones Mapache, 1993.

de la parte frontal. Posee dos patas torneadas. Extensión de cinco octavas y media desde Fa 1-Do 6 (tomando el Do 4 como Do central). Medidas: 175 cm. de largo x 109 cm. de ancho x 56 cm. de profundidad. Teclas blancas 12,8 cm de largo x 2,2 cm. de ancho. Teclas negras 8 cm. de largo x 0,7cm. de ancho. El paño no es original. El piano se encuentra en considerable estado de deterioro considerable al comején⁶⁴ y no pudo ser examinado para obtener sus números seriales y establecer los detalles del mecanismo⁶⁵.

⁶⁴ A este respecto, la guía más completa y práctica para reconocer y datar los números seriales de esta marca de pianos es Leif Salfqvist, *Clementi & Co 1798-1830: Piano manufacture in London*, Ed. del autor, 2014 en <http://www.friendsofsquarepianos.co.uk/the-clementi-page/> consultado el 14 de mayo de 2023.

⁶⁵ Probablemente éste contenga cuatro números de serie que informen del tipo de piano, el número de ejemplares de ese tipo de pianos fabricados ese año, el número total de instrumentos fabricados por la Compañía desde 1798 y el número de trabajadores de la fábrica en ese momento. No es posible datar el piano sin poder examinar las etiquetas interiores.

Miriam Lisa Ljubijankic

miriamlisa.ljubijankic@sbg.ac.at

Ens.hist.teor.arte

Miriam Lisa Ljubijankic, "Plot Twist: Unexpected twists in the sexist narrative of reggaetón", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVI, No. 42 (enero-junio 2022), pp. 97-119.

<https://doi.org/10.15446/ensayos.v26n42.114129>

ABSTRACT

Building on ideas of feminism and post-feminism, this paper looks at the development and reception of reggaetón, which has been associated with buzzwords such as machismo and sexism, especially at the beginning of its emergence around the turn of the millennium. Its aim is to show what roles these two concepts have played in this Latin American pop music genre since its emergence. It discusses and illuminates ambivalences within the genre on an artistic level as well as impulses and turning points in its reception using examples from artistic projects and post-feminist voices of women who experience reggaetón as positive for themselves and have been able to establish new perspectives in the context of sexism, feminism and the freedom of female sexuality through it.

KEY WORDS

Reggaeton, Latin American pop, feminism, post-feminism

TÍTULO

Cambio de última hora en la trama: Giros inesperados en la narrativa sexista del reggaetón

RESUMEN

Partiendo de las ideas del feminismo y post-feminismo, este trabajo examina el desarrollo y la recepción del reggaetón, género que desde que emergió a comienzos del milenio ha estado asociado a términos que como machismo y sexismo, que adquirieron rápida vigencia en su descripción y su objetivo principal es examinar que papel han tenido estos dos conceptos en el desarrollo de este género musical latinoamericano. Además, discute e ilustra los impulsos y puntos de inflexión en su recepción y las ambivalencias dentro de este género a nivel artístico, tomando como ejemplos voces y proyectos artísticos post-feministas que consideran el reggaetón como positivo y han establecido a través de él, nuevas perspectivas en el contexto del sexismo, feminismo y la libertad de la sexualidad femenina.

PALABRAS CLAVE

Reggaeton, pop latinoamericano, feminismo, post-feminismo.

Miriam Ljubijankic is currently completing her MA thesis at the University of Salzburg on proxemics in picture and sound as a method for analysing film musicals. In previous works she has explored feminist, postfeminist and queer theoretical aspects of music and dance in the reception of the popular music genres. Since 2018 she has been working as a teaching assistant for dance studies and the doctoral programme at Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst, in addition to tutoring dance and movement analysis at the University of Salzburg and Ludwig-Maximilian University in Munich.

Miriam Ljubijankic finaliza sus estudios de Maestría en el Programa de Música y Danza en la Universidad de Salzburgo con un trabajo sobre proxémica en el análisis de imagen y sonido para el análisis de películas musicales. En trabajos anteriores ha explorado las perspectivas y teorías feminista, postfeminista y de queer studies para el estudio de la recepción de géneros de música popular. Desde 2018 trabaja como asistente del Programa doctoral de Cooperación Ciencias-Artes de la Universidad Paris Lodron y el Mozarteum de Salzburgo, adicionalmente a tutorías en el análisis de danza y movimiento en la Universidad de Salzburgo y la Ludwig-Maximilian University de Munich.

Recibido 1 de septiembre de 2021

Aceptado 10 de octubre de 2021

Plot Twist: Unexpected twists in the sexist narrative of reggaetón

Miriam Lisa Ljubijankić

Introduction

When someone explains to those around them that they want to work on reggaetón as a final thesis of their studies, the likelihood is that the reactions will be unanimously characterised by a blank face, followed with the question: “What is that?”. At least that was the case with the author of this paper. After some explanation and musical examples, the reactions differed. “Oh! The one with the half-naked girls on the beach or in the streets? Quite awful!” - this came from some female acquaintances whose opinion is much appreciated by the author of this work. Especially in regard to challenging discussions on gender normatives and narratives. The reaction of the male circle of friends can essentially be boiled down to an unimpressed “Oh!”, accompanied here and there by a dramatic shrug of the shoulders. But then they were all united again in naming the first example that came to mind: “So... *Despacito!*”.

‘Despacito’ (slowly) the author of the present work also wants to deal with the subject of sexism, the oppression of women and the tabooing of female sexuality in the pop music genre centered here. At first glance, these three aspects seem to go hand in hand. But in small, comprehensible steps - pasito, pasito - this paper is showing that depending on the perspective, they should not only be differentiated, but can even lead to a mutual blockade.

In recent years – it is even be a valid argument to pinpoint the phenomenon back to the appearance of *Despacito* - there has been a growing interest in questioning critical, established attitudes towards the genre of reggaetón in the context of discrimination,

especially in the field of gender studies. This growing interest can be traced both in freelance journalism and in academic contributions. Publications of master's theses, articles in academic journals, podcasts, contributions and blog entries on internet platforms bear witness to this. There have also been artistic attempts to redefine the genre, to make it more political, critical and open and to shape it, make the trend towards new perspectives within and outside the subculture evident. The formulation inside the subculture includes artists and consumers who are active in the scene. Outside the subculture, on the other hand, describes the reception of the genre and its environment from an outside perspective. The new perspectives address different levels. It is about the content of texts as well as representations of artists associated with reggaetón. In addition, new approaches to ways of looking at things always open up possibilities for recognising and paying attention to potential that previously seemed unthinkable. The same has happened in reggaetón with regard to sexism, feminism and the freedom of female sexuality and will be demonstrated in this thesis.

Reggaetón has probably been one of the most controversially discussed and condemned music genres of our time since the Turn of the millennium. This is not only true for the Latin American pop music scene or the Latin American region, on the contrary. Particularly on the level of cultural studies, the debate has been intense and critical, especially on an international level. Numerous articles deal with violence and sexism as the main themes in the context of reggaetón. These debates are especially essential when looking at the first years of reggaetón. In this context, song lyrics glorifying domestic as well as openly practised violence against homosexuality and women are the main focus of the contributions. It should be noted that the roots of the critical content of these texts in the established gender constructions in Latin America and their transfer into the everyday role models of the subculture are only excerpts from the topics that were dealt with several times in the multilingual space.

This paper looks at the development within the genre and its reception, drawing on the ideas of feminism and post-feminism. The aim is to show what role these two movements have played in reggaetón since its emergence.

At the beginning of the paper, the terms feminism and post-feminism will be explained. Since a much larger paper than this one could be written on this topic, the explanation is limited to those aspects of the two movements that are important for the further course of the argumentation. The first chapter lays the foundation for defining the terms feminism, post-feminism, objectification and subjectification in the following and for ensuring a conscious use of these terms.

Subsequently, the problems of chauvinism, sexism and violence in early reggaetón are discussed, as well as the criticism of them from different circles and their respective methods. On the one hand, academic discussions in the form of scientific publications and studies are cited. On the other hand, an activist project by a group of Colombian students is presented,

which aims to raise awareness of the content of criticised songs in reggaetón through visual representations. The transition to the next chapter is formed by protest movements within the genre by female artists who introduced feminist impulses by reversing the role images or satirical texts, and artists of the genre are presented who use various methods to work for the inclusion of the LGBTQIA+ community in reggaetón.

Finally, various publications are cited in which female sexuality in reggaetón is addressed. These consist of journalistic articles and a study by the Universitat Rovira i Virgili and serve as examples of the perception and reception of the genre in terms of post-feminism.

About Post-Feminism

The concept of post-feminism in this work will be based on Angela McRobbie. She understands post-feminism as a movement, a view that occurs at a point in time when feminism is no longer necessary in its social form. In order to understand post-feminism, it is first necessary to become aware of the basic idea of feminism.

The first evidence of the term feminism can be found in the 18th century in the course of the French Revolution. In the course of the 19th century, the term was consolidated for the first time and subsequently women's movements have increasingly been appearing in the form of activist women's associations.¹

This is therefore a time in which gender segregation had already shaped society for centuries. Women are not entitled to vote in political decisions, nor do they have unrestricted access to education, training and career choices. The woman's main task is to bear children and to support the man who provides for the family. The fact that this continues to be the case decades after the turn of the 20th century is particularly clear from advertisements for household appliances, kitchen utensils and the like, as well as various women's guidebooks, although there have already been successes of emancipatory movements. The number of working women increases in the first half of the 20th century, women gain greater access to education and training, and in the course of the century more and more countries have decided to include women in the political decision-making process and also give them the right to vote. In regions where these developments are not yet observable and at, least to a large extent, consolidated in society, the situation of moving from feminism to the subsequent post-feminism is therefore not yet given.

One could even say, feminism can be seen as a non-violent battle for equality and equal rights for men and women. Once the goals of the battle have been achieved, there is no longer a need for fighting, although a critical approach to the issue should by no

¹ Barbara Thiessen, "Feminismus: Differenzen und Kontroversen", in *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, (Eds. Ruth Becker), Beate Kortendiek, Wiesbaden: Springer, 2010, pp. 37-44 (p. 37).

means be lost. The metaphor of battle is also used by Angela McRobbie, who refers to Giddens and Beck.² The fact that only in a few cases one can speak of complete equality should also be critically noted at this point. However, a detailed elaboration of this topic would go beyond the scope of this thesis. In this chapter, the basic ideas essential for the written treatment of the feminist and post-feminist movements in reggaetón will be deciphered and explained.

In order to achieve the goal of feminism, i.e. emancipation, it is obvious to think that it was necessary to level the playing field between women and men. Phrases like ‘the woman is the weaker sex’ are unthinkable in feminism. However, hidden in all the necessary processes of emancipation is also the danger that female attributes are relegated to the background. While women’s self-determination over their bodies comes to the fore, the issue of female sexuality, for example, seems to be a sensitive area. Perhaps a radical cut is necessary to put the focus on the priority of social equality between men and women. After all, in the broadest sense of sexuality, there is an undeniable difference between men and women. Namely, that of anatomy, biological processes within the body, as well as genetics and hormonal prerequisites. Although physical differences between the sexes are independent of equality, the role of women, which from today’s point of view is suppressed, has been legitimised for centuries with these differences. It is very likely that for this very reason, feminism diverted the gaze away from sexuality and towards the emancipation of women outside of it and within society. The approach to female sexuality will become essential in the course of this work, and in reggaetón it stands in a particularly ambivalent relation within the discussion of the genre.

Since the aspects of feminism relevant to this thesis have been elaborated, post-feminism will now be discussed in more detail. Angela McRobbie’s understanding of post-feminism follows on from the explained problem of female sexuality. One aspect of her definition of post-feminism is the self-evidence of the fact that a woman is able to live out and enjoy her sexuality freely, even if she is not in the situation of a married woman with a husband.³ A fundamental idea on women’s sexual freedom in post-feminism was outlined by Rosalinde Gill in 2009. In her article “From Sexual Objectification to Subjectification: The Resexualisation of Women’s Bodies in the Media”, she addresses the fact, which at first glance seems contradictory, of sexualising representations of the female body in the media at a time when feminism has been fighting for women’s equality for decades. In her contribution, she explains that the serious difference lies in the step from objectification, in its meaning synonymous with dehumanisation, to the subjectification of women:

² Angela McRobbie, “Post-Feminism and popular culture”, in *Female Media Studies*, 4, 3 (2004), pp. 255-64 (p. 260).

³ *Ibid.*

“Indeed, what is novel and striking about contemporary sexualised representations of women in popular culture is that they do not (as in the past) depict women as passive objects but as knowing, active and desiring sexual subjects.”⁴

This observation can be decisive for a consideration of reggaetón, the dance of the perreo typical of the music and semantic contents of song lyrics of the genre in recent years from a post-feminist perspective for new perspectives. It offers an alternative to the often critical viewpoints on the hypersexualisation of women. The inversion of the woman as a passive object to a consciously acting and active subject relieves her of dependency and paves the way for even more liberality in the female lifestyle. This is particularly evident in views on the perreo, as well as in the contents and attitudes of female representatives of the genre. First, however, we will take a closer look at the critical discourse on that part of reggaetón that has long been decisive for the attribution of the genre as a misogynist and sexist music movement.

Critical examination of reggaetón in the context of sexism

When Reggaetón is spoken and especially written about, it has for a long time been predominantly associated with the problematic messages regarding the value of women. Texts that deal with women as sex objects are already excluded from Angela McRobbie’s idea of post-feminism. This is because one of its foundations, as explained earlier, is the shift from objectification of women to subjectification, which she relates to Rosalind Gill. So as long as women are treated as sex objects, a post-feminist approach is almost impossible and a critical treatment is legitimate. It is not only violence against women that corresponds to a representation of the genre that contradicts post-feminism. In this chapter, two things will be pointed out on the basis of various critical debates in academia. On the one hand, the presence of the sexual objectification of women in the semantics and symbolism of song lyrics of reggaetón, and on the other hand, that aggressive and violence-glorifying sexism in the genre cannot be seen as universally valid, but they rather manifest themselves much more as a temporary phenomenon of early reggaetón.

From a perspective in which feminism is necessary for society and emancipation has not yet been sufficiently achieved, there are also plenty of occasions in reggaetón, viewed from a reflective distance, to critically examine the messages. The beginnings of reggaetón in particular are marked by machismo, chauvinism and the degradation of women. This is expressed in the song lyrics, in which the artists sing about sexual and also domestic

⁴ Rosalind McGill, “From Sexual Objectification to Subjectification: The Resexualisation of Women’s Bodies”, in MROnline, 2009, <https://mronline.org/2009/05/23/from-sexual-objectification-to-sexual-subjectification-the-resexualisation-of-womens-bodies-in-the-media/> [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020].

violence against women, among other things, in addition to the obvious view of women as objects. In a study of 179 lyrics from 2008, Zaire Zinet Dinzey-Flores looked at the themes in them and analysed them statistically. Her work shows that the most widespread theme in Reggaetón at that time is sex, with a share of 43%. Violence plays a role in 18% of the texts. Dinzey-Flores also mentions other themes in her study, such as lovesickness, poverty or social and political positioning. However, these topics account for a maximum of 11%. The remaining 27% are divided into several minor groups. Later developments of the genre seem to have changed the content, but a more detailed investigation of this would require an equivalent study, which would go beyond the scope of this work.⁵

Building on this study, in 2012 Kristina Bedijs examined the image of women constructed in Reggaetón in close connection with the concept of machismo. She used this term in her publication as follows:

“[...] die männliche Promiskuität und Potenz, die sexuelle Repression der Frau, die körperliche Betonung der Männlichkeit und der derbe Sprachgebrauch.”⁶

In her article, Bedijs analyses the lyrics of six hits from reggaetón from the period between 2003 and 2005, highlighting the sexual objectification of women. In the further course of her paper, she also cites reversing examples, which will be addressed in the following chapter. In the six titles examined in which an objectification of women can be observed, there is a recurring motif of the man as a predatory cat and the woman as a playful but inferior kitten to the man. Bedijs also points out that in some texts, the woman's unbridled sexuality is tamed by the man, and in some cases, this is done with the help of violence.⁷

In PopScriptum, published by the Research Centre for Popular Music at the Humboldt University in Berlin, the article “Power Relations, Gender Asymmetries and Body Configurations in Reggaetón” was published in 2016. In it, José Miguel Gálvez goes into more detail about the violence and the unbalanced relationship between men and women in reggaetón, which he calls gender asymmetry. In a critical examination of the genre, Gálvez invokes a methodological pluralism that goes beyond the semantic analysis of texts and seeks to understand and examine reggaetón as a cultural phenomenon. To this end, he cites musicological subdivisions into two sound aesthetics and links them to the semantic meaning of the texts. He distinguishes between tropical and synthetic sound aesthetics and

⁵ Zaire Zinet Dinzey-Flores, “De la Disco al Caserío: Urban Spatial Aesthetics and Policy to the Beat of Reggaetón”, *Centro Journal*, (2008), pp. 35-69 (p. 47).

⁶ Kristina Bedijs, “Entonces mami, tú quieres más duro. Traditionalistische und sexistische Frauenbilder im Reggaeton”, *Let's Talk About. (Texts About) Sex*. Eds. Marietta Calderón; Georg Marko, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012, pp. 1-9 (p. 1).

⁷ *Ibid.*, pp. 3 – 6.

observes that the frequency of sexist content in songs that can be assigned to the synthetic sound aesthetics is significantly higher than in those that correspond to the characteristics of the tropical sound aesthetics. In this context, Gálvez also cites texts for argumentation, although in his paper these are clearly more aggressive text excerpts.⁸

Furthermore, Gálvez also deals with the perreo as a typical dance style of reggaetón and reflects on the bipolar approach in its critical reception. What the term perreo refers to, is a little dog and is an allusion to the sexual position. In perception, it usually polarises into two interpretations. On the one hand, there is the one in which the woman is subjected to the man and serves him as an object to satisfy his needs; on the other hand, there is the view that the woman takes a leading role through her active part in the dance. She sets the tempo, intensity and more through her body movement. This theme is also taken up in the last chapter, where it is examined from a post-feminist perspective.

All of the written discussions and studies cited have a common denominator. It emerges from each study, not always equally clearly, but nevertheless, that sexism and machismo are a defining subject of the genre, but do not apply to the entirety of reggaetón. This is the case in Dinzey-Flores' study, which tabulates which themes are still represented in the song lyrics, or in Bedij's treatise, which finally alludes to a reversal of objectification and subjectification in McGills' sense. Ultimately, it is Gálvez who classifies Reggaetón into different aesthetics and, with the help of this method, clearly shows that especially the aggressive reggaetón characterised by fantasies of violence constitutes a part of the genre, possibly even limited to a certain period.

Activist critique of reggaetón from a feminist motivation

Criticism of sexist attitudes within the first wave of reggaetón is exercised on different levels. On an academic one, in the form of numerous critical academic papers, articles and works from various disciplines and perspectives. Furthermore, on a political and journalistic level, which will not be dealt with in detail in the context of this work.

This chapter will focus on activist projects through artistic means. In 2014, for example, a group of Colombian students decided to raise awareness of problematic lyrical content in the genre with an online project. The basic idea was to raise awareness of language with regard to gender-specific violence. For this purpose, text excerpts were incorporated into photographs in which the scenes formulated by the artist are depicted

⁸ José Miguel Gálvez, "Machtverhältnisse, Genderasymmetrien und Körperkonfiguration in Reggaeton", in: *PopScriptum 12 – Sound, Sex und Sexismus*. Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, 2016, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/21072> [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020].

photographically, unembellished. The photographs show scenes of domestic violence or the emphasis on the subordinate view of the woman and the superiority of the man.⁹

In that case, far removed from academic treatises and research papers, the problematic nature of the content conveyed is presented in a text-analytical way and demonstrated visually. It is therefore possible to speak of a critical examination on a scientific level with the help of contemporary artistic media.

Another form of criticism of the sexism that was strongly represented at the beginning of Reggaetón can be located within the music genre itself. This form of purely artistic protest and a counter-movement will now be shown in more detail. The boundaries of artistic headwind in the form of projects are partly blurred with feminism in reggaetón, which is mainly represented by the female members of reggaetón, the so-called reggaetóneras, and by definition also shows tendencies towards post-feminist attitudes. Nevertheless, this paper will attempt to distinguish between targeted criticism of the genre and the mediation of (post-)feminist attitudes by female artists. In the context of this paper, the focus is on productions with activist motivations.

As a first example of such a project, the collaboration of Chicos y Mendez with Flavia Coelho will be presented. In their joint production *Reggaetón feminista*, the multilingual text speaks out against gender asymmetries and also works with targeted allusions to violence, which has been repeatedly addressed in this work. With lines like “Les ovaires ne les condamnent pas à vivre à genoux”¹⁰, translated “The ovaries do not condemn her to live on her knees” the artists clearly speak out against the oppression of women. Another example is found in the line “respeito começa em casa prática do direito das mulheres”¹¹. “Respect begins at home, the practice of women’s rights”, in this can be read a summary of the problem around the issue of domestic violence. “Aquí no hay juguete, Aquí se comparte, aquí no se maltrata”¹², this lyric passage can be translated as: “Here there are no toys, here there is sharing, here there is no abuse”. In the context of the song’s title, the allusions to the problematic content of the reggaetón genre are clear. In the music video for the song *Reggaetón Feminista*, the singer has sat down between ladies at the table and can be recognised as Frida Kahlo. There is a complete absence of provocative clothing on women’s bodies throughout the video and apart from the singer, who presents himself as

⁹ See: <https://usalarazon.wixsite.com/usalarazon> [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020].

¹⁰ Chicos y Mendez feat. Flavia Coelho, “Reggaetón Feminista”, in: *Genius*. 2019, <https://genius.com/Chicos-y-mendez-reggaeton-feminista-lyrics> [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020].

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

Frida Kahlo, no other men appear. Likewise, all the women are busy with active tasks at the table for themselves, reading, pouring drinks and toasting each other.¹³

The focus of the representation of a woman here is thus not on the dancing, lightly clad body, as is largely customary for the genre. Chicos y Mendez's collaboration with Flavia Coelho alludes in the text to the conveyed image of gender imbalance and seeks reconciliation and equality. In the video, this message seems to be underpinned by refraining from gender asymmetrical representations. The asymmetry between men and women, but also the individuality of sexual identities, will now be the subject of the following section of this paper.

Reggaetón and LGBTQIA+

This subchapter deals with artist personalities who take an activist stance in regards to the LGBTQIA+ community with their Reggaetón songs. Firstly, Romina Bernardo and her art are introduced, showing how a satirical protest action can turn an activist artist into a reggaetónera. Then, the internationally successful artist Bad Bunny is presented, who publicly shows his support for nonbinary and transgender gender identity through activist performances in his live performance as well as his music videos.

Argentinian Romina Bernardo is a musician who admits to homosexuality and is open about it.¹⁴ In this way, she confronts the prevailing machismo in Reggaetón in 2017 on two levels that find a place in many discussions about the genre. In addition to the gender asymmetry in the messages, the treatment of LGBTQIA+ movements is often criticised and depicted as problematic. Romina Bernardo's initially satirically motivated music began in 2013 under the project name Chocolate Remix.

"In reggaeton, a lot of songs talk about sex. I thought it would be great to use it to talk about other kinds of sex."¹⁵

The artist had the idea to address the sex in female homosexuality in her lyrics and thus ironically react to the hypersexualisation of women from an exclusively heterosexual perspective. The satirical and provocative approach of her idea is also reflected in her stage name Choco, which is an allusion to the slang term torta or tortillera, used to refer to homosexual women. Her initially as satire intended project developed into a continuing

¹³ Chicos y Mendez feat. Flavia Coelho, "Reggaetón feminista", in: *You Tube*. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=bvmEEIMsbKY> [zuletzt aufgerufen am 11.08.2019].

¹⁴ Ella Jessel, Ella, "Chocolate Remix: the lesbian reggaeton artist taking on the supermachos", in: *The guardian*. 2017, <https://www.theguardian.com/music/2017/may/07/chocolate-remix-lesbian-reggaeton-taking-on-supermacho> [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020].

¹⁵ *Ibid.*

career as a musician, whose critical spirit is still reflected in the lyrics of her songs. In 2019, for example, Chocolate Remix released the song *Ni una menos* as a single, criticising the perpetrator-victim reversal and singing about how a woman's clothing or behaviour is no excuse for violence of any kind perpetrated on her.¹⁶ She has also become successful through international and transcontinental live performances at reggaetón events, especially in the LGBTQIA+ scene. Other artists, who have established themselves in the genre through parody, are Tremenda Jauría and Ms Nina, whose projects were also examined in the previously announced study by the Universitat Rovira i Virgili. Although, or possibly because of, the examples of parodic activism listed initially speak out against the established attitudes associated with reggaetón, it stands to reason that these same projects have opened doors within the genre for both women and LGBTQIA+ movements. This represents a turning point in the history of the genre's development.

The observation that the proportion of female reggaetón artists is steadily growing also emerges from the university's study. In their 2019 publication "Feminist Reggaetón in Spain: Young Women Subverting Machismo Through 'Perreo'", the projects and productions of Brisa Fenoy, Tremenda Jauría and Ms Nina are examined for their parodic and feminist messages. In doing so, the researching individuals refer to a movement that is taking place primarily in Spain.¹⁷

Regardless of whether Romina Bernardo and her triggered changes in dealing with LGBTQIA+ issues in Reggaetón have influenced Bad Bunny, this artist seems to be unavoidable when it comes to current developments within the genre in relation to gender-fluid currents.

Already in his music video for the song *Caro*, which was released on Youtube.com in January 2019, Bad Bunny plays with boundary dissolutions between men and women. This is expressed on several levels: Firstly, the video begins in a bedroom that strongly recalls the stereotype of a teenage girl's room in her parents' house, as seen in almost every teenage film of the 1990s. Sitting in it are two people who are initially unrecognisable. However, it is clear that they are two people sitting at a table and one person is painting the fingernails of the other, who is wearing a white bathrobe, while fine gold rings adorn the fingers of the same hand. As the camera zooms out it turns out to be Bad Bunny receiving the meticulous manicure. After another change of camera angle, instead of Bad Bunny, a young woman with the same hairstyle as the author of the song sits on the chair, rises and begins to perform the song. The performer takes on the role of the artist in the main part of the video, also standing in front of a car together with other men in

¹⁶ Chocolate Remix, "Ni una menos" in: *Musixmatch*. 2019, <https://www.musixmatch.com/de/songtext/Chocolate-Remix/Ni-una-menos> [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020].

¹⁷ Nuria Araña; Monica Figueraz-Maz; Iolanda Tortajada, "Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Subverting Machismo Through Perreo", *YOUNG*, 28, 1 (2020), pp. 1 – 18.

a housing estate. There she does not wear a dress that emphasises her feminine charms, but wears the same outfit and sunglasses that Bad Bunny puts on at the End of the video.¹⁸

Remarkable things happen here on two different levels, which will be discussed in more detail here. On the one hand, it is noticeable that the female performer does not elicit any other reaction from the men by the car, as Bad Bunny does herself. She seems to stand in the foreground as a performer, while the men behind her converse without objectifying her in any way with sexual connotations. It is also in this sequence that, in another change of camera angle, Bad Bunny takes over the performance instead of the performer. The two are only seen together in one frame in the last sequence of the video. Bad Bunny sits cross-legged on the floor opposite the performer, who gives the impression of a biological female mirror image, and vice versa. The two look into each other's eyes, slowly approach each other through careful touches until they end up kissing. Through this kiss, an intimate gesture, Bad Bunny already breaks at first sight with the stereotype of female attractiveness that has become established in many pop genres. Long, full hair, figure-hugging clothes, the presentation of the female body and jewelry that emphasises all these charms. None of this is found in the actress kissing Bad Bunny with the loose Bermuda trousers and jacket like oversized T-shirt with short cropped hair. The kiss also proceeds as if mirrored from both sides, approaching at the same and cautious pace, whereby clichés about dominance and submission between men and women are also left out of this video. This video is not only a visual representation of the tolerance of women as equal members of a community, it is much more about their acceptance and acceptance.

If the idea of the acceptance of the woman in this concrete example is linked to the fact that she takes on the role of Bad Bunny in most of the video, the next step can be taken. One that goes in the direction of the aspect of LGBTQIA+ in Reggaetón discussed in this chapter. It seems very likely that the inclusion of the woman is less about an actual, physically individual woman. Instead, it suggests that the artist's non-binarity and acceptance of it is itself represented in this video. In particular, in the kiss at the end of the video, there seems to be a reconciliation through mutual acceptance. On the one hand, the kiss can represent a unification of inner conflict, on the other hand, a depicted definition of self-love in the truest sense of the word.

Bad Bunny's siding with the LGBTQIA+ community was also demonstrated during a television appearance on The Jimmy Fallon Show in February 2020, attracting widespread media attention. This appearance took place just a short time after a fatal attack on transgender woman Alexa Negrón Luciano, who was described in the media as a man in a skirt. Bad Bunny insisted on accepting the sexual identity of the victim and showed this

¹⁸ Bad Bunny, "Caro", in: *YouTube*. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=bg64AFnRnkc> [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020].

by wearing a skirt during his performance and a T-shirt with the words “Mataron a Alexa, no a un hombre con falda”, which translates as “They killed Alexa, not a man in a skirt”.¹⁹

On 27 March 2020, Bad Bunny released the video for his song *Yo perreo sola*, in which he himself appears as a transgender woman. The song features a female voice that belongs to a young woman named Nesi, who sings the chorus, and Bad Bunny, who raps the verses. However, the performance of the vocals in this video is done by the rapper himself, including the female vocals. When the female voice is heard, the artist appears as a transgender woman, at other points as a man. The scenes in which he dances as a woman literally take over the text of the protagonist dancing alone, because Bad Bunny, in his drag-influenced performances in this video, is either alone in the frame, with other women moving independently of each other and also for themselves, or dancing while isolated men are out of any reach. The dance is thusly characterised by an isolation in its visual representation, which, however, does not have a negative connotation, but is marked by a self-confident appearance. When Bad Bunny appears as a man, it is noticeable that although he wears the clothing that corresponds to the stereotype of the rapper, namely loose baggy trousers, a wide coat, sunglasses and a hat, at the same time shades of pink dominate the sequence in terms of colour and the pink-painted car on which he stands and performs is surrounded by flowers. Bad Bunny thus once again removes boundaries between male and female clichés and the attributes that go with them and presents itself as genderfluid.²⁰

However, a look at the lyrics of this single is also essential, because Bad Bunny sings about the situation of a woman and takes post-feminist positions. It is about a twenty-something woman who wants to dance for herself, celebrates her life as a single woman in a club and repeats over and over that she dances alone. “(Yo) perreo sola”, i.e. “I dance the perreo on my own” is the line that is sung twelve times in the 3:20 that the video lasts, the modified version of this text passage “Ella perrea sola”, “She dances the perreo on her own” another eight times.²¹

¹⁹ Stephen Daw, “Bad Bunny Paid Tribute to Murdered Transgender Woman on The Tonight Show”, in *Billboard*. 2020, <https://www.billboard.com/articles/news/pride/9325371/bad-bunny-tonight-show-trans-woman-tribute> [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020]; Harmeet Kaur, Rafy Rivera, “A transgender woman’s brutal murder has shocked Puerto Rico and renewed a conversation about transphobia”, in *CNN*. 2020, <https://edition.cnn.com/2020/02/29/us/alexa-puerto-rico-transgender-killing/index.html> [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020]; Canela López, “Bad Bunny paid tribute to a murdered transgender woman on the Jimmy Fallon Show”, in: *Insider*. 2020, <https://www.insider.com/jimmy-fallon-bad-bunny-paid-tribute-to-murdered-transgender-woman-2020-2> [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020].

²⁰ Bad Bunny, “Yo perreo sola”, in: *YouTube*. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=GtSRKwDCaZM>, 00:24 – 03:12, [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020].

²¹ Bad Bunny, “Yo perreo sola”, in: *Letras*. 2020, <https://www.letras.mus.br/bad-bunny/yo-perreo-sola-part-nesi/> [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020].

In its lyrics, the song insists on the protagonist's free, unrestricted and single dancing, without negatively tainting this circumstance with impressions of loneliness or the rejection of potential dance partners. It is clear that it is the protagonist's decision based on a previous ignorance by an unknown counterpart. "Antes tú me pichaba'. Ahora yo picheo. Antes tú no querías. Ahora yo no quiero."²² The translation to these lines of the song can be as follows: "First you disregarded me. Now I disregard. Before you didn't want to. Now I don't want (you)". This text passage functions as a prechorus to the actual chorus of the repetitive "Yo/Ella perreo/perrea sola", suggesting that this disregard described at the beginning is related to the emancipation of dance with itself. The post-feminist thought with regard to the emancipation of female sexuality in turn emerges from the lines "Fuma y se pone bellaquita. Te llama si te necesita. Pero por ahora está solita".²³ Translated, these passages mean "She smokes and becomes pretty. She calls you when she needs you. But for now she is alone". In this context, the being needed of the undefined person here does not refer to a neediness that transports the protagonist into a relationship of dependency, but almost stands for a use to satisfy her (sexual) needs. In this way, Bad Bunny overturns the established relationship and behaviour between man and woman as it has long been portrayed in Reggaetón and its reception.

Last but not least, Laura Alvaréz Trigo was able to discover that the rapper also references slogans in his video that were associated with movements in which women's interests were demanded and supported. These are the statements "Ni una menos" and "Las mujeres mandan".²⁴

"Ni una menos" is also the title of a song by the homosexual artist Romina Bernardos, as explained at the beginning of this sub-chapter, in which she addresses the issue of sexual assault against women.

The slogans and the phrase that serves as the video credits, so to speak, in combination with the song lyrics, underpin Bad Bunny's supportive stance regarding the LGB-TQIA+ community, as well as the emancipation of women. "Si no quiere bailar contigo, respeta, ella perrea sola", the statement with which this artist visually ends his music video, means something like "If she doesn't want to dance with you, respect that she dances the perreo alone" and hovers almost admonishingly as a reverberation over this Reggaetón song released a few months ago.

The examples given are from the last six years and are based on the critical reception of the early history of reggaetón. In contrast, reggaetóneras have been recorded early in

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Laura Alvaréz Trigo, "Bad Bunny *Perrea Solo*: The Gender Issue in Reggaetón", in: *PopMec*. 2020, <https://popmec.hypotheses.org/2297> [zuletzt aufgerufen am 13.09.2020].

the genre and have thus accompanied it since its formative years. Names like Lady Ann, Ivy Queen, K-Narias and Mara are only a small selection of the female artists who are considered as such.²⁵ Other names would be Lisa M and Tomasa del Real. As already mentioned, reggaetóneras often carry tendencies towards post-feminist messages, for example in their self-awareness regarding their own sexuality. Recent examples of this include *Sin pijama* by Becky G and Natti Natasha, and *Tusa* by Karol G and Nicky Minaj. Both songs were released in 2019.

The increasing proportion of LGBTQIA+ artists who use the musical aesthetics of reggaetón goes so far that it has developed into a subgenre called Neo-perreo. Ms Nina, La Delfy and SailorFag should be mentioned here as representative artists of this sub-genre, as they are also described by Valentina Mariebelle in her article “‘Ich mache das worauf ich Lust habe.’ Eine neue Generation von Künstler*innen wie Bad Bunny geben dem Reggaeton eine politischere Richtung” from July 28th 2020.²⁶

In the activist projects, on the other hand, the priority seems to be the dissolution of gender asymmetries. Possibly this is precisely where the difference lies between reception-based activism and female artists who are called reggaetóneras. Exploring this, however, would take a larger scope than the present work allows.

Post-feminist views on reggaetón

In this last chapter, perspectives from post-feminist movements, in the sense of women’s self-confident and self-evident handling of their sexuality, their bodies and their appreciation outside of music productions in the genre, will be presented. The following sub-chapters present examples in which young women talk about their passion for Reggaetón, each with different approaches, in the form of public blog entries statements in a video available on Youtube.com. The citation of these entries in no way lays claim to scientific evidence that aims to generalise the statements and thoughts contained therein. Rather, it is intended to show the diversity of possible alternatives of processes triggered by reggaetón.

²⁵ Anna Kopecka, *Feminism within Reggaeton. How do Female Artists appropriate Reggaeton Scene as Space for Feminist Agency?*, Faculty of Social Sciences Master of Science Thesis, Leuven: Katholieke Universiteit, 2015, pp. 45 – 62.

²⁶ Valentina Mariebelle, “‘Ich mache das worauf ich Lust habe.’ Eine neue Generation von Künstler*innen wie Bad Bunny geben dem Reggaeton eine politischere Richtung.”, in: *Neues Deutschland*. 2020, <https://www.neues-deutschland.de/artikel/1139676.ich-mache-das-worauf-ich-lust-habe.html> [zuletzt aufgerufen am 13.09.2020].

“Our version of reggaeton was girl power”.²⁷ This sentence by Aliénor Salmon, whose contribution from which this statement originates will be examined in more detail later in this chapter, is remarkable because on the one hand it clearly speaks of “girl power”, but at the same time of a version of reggaetón. Here, despite all the positively connoted processes she describes, Salmon seems to be aware that there are different “versions” of reggaetón. These versions can allude to differences in artistic, aesthetic design as well as receptions. In each of these possible facets, it is undeniable that different approaches are very likely and depend on too many factors to list within the framework of this work. Without claiming to be exhaustive, some of these aspects will nevertheless be addressed. The artistic motivation, the aesthetic influences and developments from personal experience of the artist person, but also of the production and PR mechanism behind it, which often creates an artist figure out of an artist person. In reception, personal experiences and the resulting preferences, but also dislikes, sensitisations, i.e. one’s own prioritisation of contrary perceptions can also be decisive.

As an example of such a perception, which stands in contrast to widespread criticism of reggaetón, Luna Morado and her views on it will be cited below.

Criticism of Criticism

Luna Morado is a Croatian psychologist, DJane and self-proclaimed “Liberty Lover”. She runs a blog where she captures her critical spirit in publicly accessible entries - including a confronting text on the subject of Reggaetón, feminism and freedom. In “Reggaeton, feminism, sex and liberty” she calls herself a “reggaetonera de Corazon” right at the beginning.²⁸ She then opens the topic and criticises in her entry the moral stigmatisation of Reggaetón, which in her eyes also includes the stigmatisation of personal and private preferences of reggaetóneras. She states that campaigns that act against Reggaetón also affect the personal preferences of reggaetóneras. Since, in Morado’s eyes, they do not address actual problems or offer effective solutions, Morado concludes that the ultimate goal is to limit a woman’s right to self-determination. She describes it as a paradox that the attempt of these campaigns to limit the degradation of women degrades them to a completely different level. Namely, by questioning their personal and intimate life choices, or their ability to deal with the consequences of those choices, thus questioning the decision-making capacity of women themselves. In doing so, she alludes to *Usa la razon*, among

²⁷ Aliénor Salmon, “How to be a Feminist and love Reggaeton”, 2020, <https://bailandojourney.com/2017/10/05/how-to-be-a-feminist-and-love-reggaeton/> [zuletzt aufgerufen am 31.08.2021].

²⁸ Luna Morado, “Reggaeton, feminism, sex and liberty”, 2019, <https://lunamorado.com/objektivizam/reggaeton-feminism-sex-and-liberty/> [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020].

others, as comes out later in her text, by describing the figurative representation of brutal, possibly metaphorical passages from song lyrics.²⁹

“Surely that is a far more degrading message than any that could be sent by (depersonalized) lyrics of any (reggaetón) song.”³⁰

From Morado’s critical stance towards campaigns against reggaetón emerges an idea that is often neglected in gender-critical discussions and discourses. Namely, that post-feminist idea of a woman’s free decision without having to fear being criticised and condemned for it in return - regardless of the gender or attitude of the person making the judgement. The paradox Morado describes here opens a door for reflection and shows an alternative perspective to look at reggaetón and the sexist reception of this genre. It seems all the more valuable here to take a step back and, from a distance, consider and reconsider the reception in this new light in which it is placed by Morado’s statement. The problem of subjective perception and seemingly objective criticism arising from it is also addressed by Morado:

“Without an objective criterion, one person’s subjective interpretation of what is harmful is no more valid than the subjective interpretation of a second person who disagrees with the first. If emotions are the criteria, everyone is right; and that is a very slippery slope.”³¹

Furthermore, the author emphasises the danger that the perceived threat to one’s own ego leads to the independence of the other person and their individual value system being ignored. This happens, among other things, when aspects of a music genre and the associated subculture that are individually classified as morally critical, are generalised as such and a shift from subjectivity to objectivity occurs. Fittingly, Morado describes, as an example, the fallacy of the general insult of women based on the perception of individual women.

“If some women find themselves offended by a set of lyrics, and others don’t – how justified is the claim that the lyrics were offensive to women in general?”³²

Taking a generalising judgement from a subjective perception that springs from personal values runs the risk of restricting artistic freedom. However, a critical stance should in no way be ignored in the process and critical voices should not be silenced. Nevertheless, Morado goes back to the *Usa la razon* campaign and brings up an aspect that seems essential in the consideration of this campaign. Namely, the role of metaphor taken in the lyrics

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

of the songs. This is about metaphorical idioms that are woven into reggaetón songs. She criticises the literal figuration of the scenarios described, a process that undoubtedly leaves no room for context or metaphorical interpretation.³³

“In the case of the anti-reggaetón campaign, the people behind it made a conscious choice to put certain songs under the limelight and to visually interpret them in a malicious way, purposefully removing any and all figurativeness from the text proper. The lyric “I’d like to nail you” was printed alongside a picture of a woman being nailed to a wall, “she likes it rough, she likes to be eaten out” was depicted as cannibalism.”³⁴

The author’s arguments aim is to loosen the strict view of reggaetón and tries to trigger a thought process with questions she addresses to the reading person, taking a step away from established and, in the first impression, irrefutable points of criticism.

Luna Morado is not alone in her quest to use alternative spotlights to illuminate the shadows of reggaetón and thus cast negatively connoted aspects of the genre in a different light by looking at the criticism of it from a different angle.

Disinhibition of female sexuality through reggaetón

In her article “Reguetón y tradición”, historian and literary scholar Carolina Sanín shows that explicit sexual content, as it has been and still is observed in reggaetón from many sides under a critical eye, that this language is not a phenomenon of our time. In her reference to the lyrics of medieval minne and troubadour texts, she makes it clear that love songs have been directly linked to sexual content for centuries. She sees something positive in the gender asymmetry, which is condemned in many quarters, in the man’s task of awakening an irresistible desire in the woman. It is the woman’s longing for the man from which she derives the man’s vanity, which is interpreted by other recipients as machismo. In contrast to romanticised lyrics in ballads, which are characterised by heartbreak, for Sanín the sexuality of women takes centre stage; semantically as well as in dance. Above all, she emphasises the link between sexual desire and pleasure by singing about the sexual act itself. This is done at the moment of happening, rather than yearning or nostalgic recollection of the experience.³⁵

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Carolina Sanín, “Reguetón y tradición”, *Vice*. 2019, https://www.vice.com/es_latam/article/vbw4b9/regueton-y-tradicion [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020].

It seems obvious that the author refers exclusively to reggaetón lyrics that are far removed from productions with violence-laced content, but rather to those songs that stand out through explicitly sexualised language.

In addition, as already mentioned, Sanín also talks about the perreo. Instead of accentuating it as a dance that manifests the subjugation of the woman, she describes it as a transference of a real sexual encounter in which the woman is the centre. She takes this further and sees in the movements performed by the woman also an allusion to those physical actions that bring her to symbolic climax in unison with the music.³⁶

The perreo is also the main focus of the next author. Catalina Ruiz-Navarro is a feminist activist and journalist from Mexico. She already emphasises the problem of the objectification of women at the beginning of her article. She attributes the view that the perreo is a discriminatory and degrading dance form towards women to the sexualisation of the female body resulting from this very objectification. Like Carolina Sanín, she refers to a centuries-old phenomenon. However, Ruiz-Navarro does not build on medieval love literature, but criticises the established association of sexualisation with submission. She further argues that in Latin American culture, a woman can only be considered professional if she avoids being perceived as a sexual being. In other words, when her sexuality is suppressed or even completely repressed in order to avoid becoming an object.³⁷

In Ruiz-Navarro's view, the perreo is an opportunity for the dancing woman to take the lead, as she sets the pace and intensity of the dance act through her movements and also has the choice of who she shares this moment with. This is precisely where she sees the perreo as an affirming and empowering experience for the woman. Moreover, in her account, the dance of reggaetón creates space for female sexuality without having to use metaphors or euphemisms.³⁸

In summary, both authors see reggaetón and the dancing of the perreo as an opportunity for women to openly give space to their sexuality. Linguistically as well as physically, female sexuality can re-enter without inhibition through a protected framework of music and dance, provided that the woman is no longer seen as a sexual object, but that the perception of a sexual subject as defined by Rosalind McGill takes place and becomes established.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Catalina Ruiz-Navarro, "Una experiencia empoderadora: las mujeres y el perreo", in: *i-D Vice*. 2018, <https://i-d.vice.com/es/article/nezzk7/las-mujeres-y-el-perreo-catalina-ruiz-navarro> [zuletzt aufgerufen am 14.09.2020].

³⁸ *Ibid.*

Opening up one's own body (image) with reggaetón

British-French Aliénor Salmon writes about her connection and experiences with and through Reggaetón in her blog entry with the meaningful title “How to be a Feminist and love Reggaeton”. With a Master’s degree in War Studies, she has devoted herself entirely to her passion for dance after spending some time doing field research in Mongolia, Thailand and Malaysia and working for UNESCO. In her blog *Bailando Journey*, she shares her experiences that have taken her across the globe in search of new dance impressions. Among other things, she describes her time in Puerto Rico, where she learned to dance reggaetón at the Coabey Dance Academy in 2017.³⁹

This entry is primarily with regard to the inner processes of re-perspectivisation and questioning of one’s own established attitudes triggered in connection with, of all things, this music genre with its primarily negative connotations. In Salmon’s case, this refers both to body image and to a (supposedly) emancipated way of thinking in society.

“Something about Puerto Rico had changed me. I saw women of all shapes, sizes and ages wearing whatever they wanted, and carrying it so well. They don’t care what other people think. They looked great not because they had perfect bodies, but because they exuded confidence. For the first time in my life, at 30 years old, I bought clothes I had never imagined wearing, and it was strangely liberating.”⁴⁰

This description of the inner process that Salmon experienced shows that the body image and everything related to it in Puerto Rico is different from a European one. For example, the representative part, what is conveyed through clothing and one’s own body.

This becomes even more clear later on, as Salmon writes of being apprehensive when it came to filming the choreography, as it included risky, provocative movements. An inner conflict arose, as she was committed to women’s empowerment and gender equality, and doubted whether it could be justifiable in this position to perform this choreography and release a video of it. In conversations with others at Coabey Dance Academy, one particular statement led to a new direction in her thoughts, according to Salmon⁴¹:

“Did you ever think that being able to wear whatever you want, and being able to dance however you want, might make you a feminist?”⁴²

The situation Salmon is describing here, the dilemma in which she finds herself and her way out of it in a manner she did not expect, is exemplary for a shift from a feminist

³⁹ Salmon, *loc. cit.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

to a post-feminist attitude in the sense of the factors that form the basis of this paper. Feminism seems to reach its limits here at the point where, however, an essential part of the movement is at stake: women's freedom to move without restriction. Regardless of whether that is at home, in the streets, or on the internet, and regardless of who sees her doing it, not to be judged for how she chooses to live her life, as long as she does not cause harm to anyone else. At this point, a door could be opened to ethical questions regarding boundaries of togetherness. However, such a discussion would go beyond the scope of this paper and would require a separate paper. Since this discussion does not seem to be relevant to the research objectives of this paper, this option is only mentioned here.

Statements on the streets

The fact that the dance of reggaetón, the perreo, plays a leading role in new approaches to the reception of this music genre with post-feminist perspectives is not only evident in the fact that journalistic articles and blog entries on women's sexual freedom are based on it. That the liberal treatment of female sexuality in reggaetón is perceived and experienced in dance is also evident from a video produced by Red Bull Music and released in summer 2018. The name of the video is "How Reggaeton Is Empowering Women. Hasta Abajo." In this, women are given the opportunity to express their point of view on reggaetón, perreo and the importance of feminism in it without extensive articles and argumentation. It begins with the sentence:

"There can't be perreo without feminism, in my opinion, and the reason why it's been so successful is because women back it up".⁴³

This statement confirms that the dance of the perreo is not necessarily perceived as subjugation, but that the experience of dancing can have positive connotations and be empowering as is also evident from the following quote:

"Perreo to me is a way to express my sexuality through movement. I get to choose who I dance with. I get to choose who I grind up on. And I have control over the situation."⁴⁴

This wording of the merits of the perreo confirms Catalina Ruiz-Navarro's position in the context of the perreo. Another statement that emerges from the video criticises the demonisation of female sexuality and does not relate it to the musical productions of Reggaetón but to social attitudes:

⁴³ Red Bull Music, "How Reggaeton Is Empowering Women. Hasta Abajo", in: *YouTube*. 2018, https://www.youtube.com/watch?v=KMOpc9xQr_I, 00:00 – 00:07 [zuletzt aufgerufen am 11.08.2019].

⁴⁴ *Ibid.* 01:42 – 01:52.

“The biggest stereotype is saying that (reggaeton) is marginalizing women, it’s bringing women down. Demonizing women’s sexuality is really the problem.”⁴⁵

In the eyes of the women who are given space to express their opinions in the video, the problem lies not in the music, not in the genre, but in the attitude of society. This is also expressed in another statement by the DJane Rosa Pistola:

“I don’t think music is misogynist, people are misogynistic. People choose to offend others. Music has nothing to do with that. I can’t comprehend how a human being can be offended by music.”⁴⁶

This statement indirectly reflects a theme that has already been addressed in the subchapter about Luna Morado. As has already been described, it is up to the person consuming the music to interpret it. The fact that a song or a genre cannot be simply boiled down to being offensive or degrading, as such a perception depends on numerous individual factors, underpins the statement quoted here that it is not the piece of music that attacks the listener.

The mindset that music itself cannot be problematic seems obvious. However, this position should be treated with a cautious eye, because the messages conveyed in its lyrics or by the artists can and should certainly be viewed critically. Labelling music as unproblematic thus works only if sonic and instrumental aspects are considered. In any case, the core message of the video clip seems to be that music should not be unreflectively prejudiced. From this it can be concluded that even seemingly obviously sexist genres should constantly be examined in a new and open-minded way. The present work shows, using reggaetón as an example, that its contents and reception can change considerably. Furthermore, it is fair to say that aspects that are perceived negatively at first glance, like the explicit sexualisation of women in semantic and physical terms, can be opened up anew by looking at them from other perspectives.

The examples presented in this chapter clearly show that the accusations of sexism against reggaetón are not always universally agreed upon. It is remarkable that especially women’s voices counter and contradict these charges.

On the one hand, by pointing to and representing alternative views and trains of thought that attribute enriching aspects for women to reggaetón. In particular, this applies to the emancipation and “de-tabooisation” of female sexuality. On the other hand, with the perception of degradation, different positions of women express themselves by openly and vehemently contradicting established points of criticism. If the different positions are considered objectively, this results in an ambivalence within the reception of the genre to a challenging extent for research.

⁴⁵ *Ibid.*, 01:26 – 01:34.

⁴⁶ *Ibid.* 02:14 – 02:28.

Conclusion

If the genre is considered in its entire development and that of its reception, a shift in the consideration and role of women from objects to subjects can be observed. Very similar processes to those in feminism seem to have taken place within a music genre. The initial situation is characterised by a chauvinistic attitude that declares the man to be the decision-maker over the woman. The woman is considered an object of the man, in the sense of objectification as dehumanisation and also as being far more inferior in value to the man. Her clear role is to obey him and satisfy his needs. Whether feminist movements in reggaetón have led to a development away from this attitude or not cannot be determined within the framework of this paper. However, it is quite conceivable that feminist protest movements, especially with their satirical content or the radical exclusion of male presence as emphasised in *reggaetón feminista*, have laid the necessary foundation for distancing themselves from messages characterised by discrimination and machismo. In any case, however, the reception and current examples of the genre under discussion bear features of the shift of women from object to subject in the sense of Rosalind Gill's thesis. This points to a current post-feminist attitude in the genre and its reception, which is also supported by the examples given in the previous chapter.

As already mentioned in the first chapter, it is important in post-feminism to maintain a critical view of the social differentiations between men and women. This is necessary in order to maintain a regression of the successes achieved by feminism. This includes not forgetting the misogynist roots of a genre like reggaetón in its beginnings and not completely excluding a critical approach.

The examples contained in this paper, both from the artistic side and the post-feminist-influenced statements, do not claim in any way to redefine reggaetón. Rather, it is clear from the content cited how treacherous the attempt at such a supposedly objective definition can be and shows one danger of it. To be more specific, that it can lead to a subjective reduction of a musical genre such as reggaetón.

The narrative of the degradation of women and members of the LGBTQIA+ scene in the reggaetón environment was widespread for a long time. For a time, it even seemed to be considered proven when looking at the numerous criticisms from different corners. But if the perspectives are realigned and a step is taken back to look at the genre from a neutral distance, including voices of reggaetóneras and current developments within the (artist) scene, it quickly becomes visible that Reggaetón can no longer be reduced, if it ever had been, to a representative manifestation of Latin American machismo. The genre has increasingly expanded in recent years to include female artists, as well as recipients who have raised their voices to advocate for a post-feminist aspect that offers a space for female sexuality in favour of women. In addition, there are feminist music projects that openly critique this narrative, but equally introduce and present an unexpected twist by writing a reggaetón song with feminist content. In the LGBTQIA+ community, despite its reputa-

tion as being homophobic for a long time, reggaetón is embraced, consumed and produced by its members themselves, and at least one male artist who has established himself commercially and internationally as a Latin artist breaks stereotypes of machismo in his music videos. Considering all of this, there are some plot twists that disrupt a common narrative of this genre in many circles and minds and continue to open up new perspectives.

As already noted previously, it would be interesting to carry out an analysis of the lyrics of reggaetón songs from 2009 onwards with regard to the thematic focuses in the development of the genre and to evaluate them. This could lead from a possibly subjective impression to well-founded, clear, and objective insights into the change in thematic and content-related emphases within the genre.

Another research potential lies in the deeper investigation of the reception of reggaetón within the fan culture. One possibility here is to create surveys regarding the perception of lyrics, impressions at events, as well as aesthetic experiences when consuming the music in general. The evaluation of such a comprehensive survey could provide an insight into the current state of reggaetón from a sociological perspective and lead to a wider perspective, for example, on the level of (pop) cultural studies.

Furthermore, the motion of reggaetón in the context of LGBTQIA+ movements also seem to contain a scholarly potential for research of significant dimension. Questions about further artists from this scene as well as reception in this context in the form of statements, presence of the genre through events and the like could on the one hand, as already explained, signify a paradigm shift of reggaetón and on the other hand prove prejudices against precisely this even more widely. In any case, impulses for changes in this direction are to be noted and a further development of the points mentioned could enable essential insights for the future handling in scholarship in the context of reggaetón.

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 documentoreproducido, 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

Artículos de revistas o periódicos.

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

Libros.

Nombre y apellido del autor; título de la obra en bastardilla 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 diferenciarán 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 números 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., íd., ibid., loc. cit., cf., vid., passim, sic., etc.

Corchetes o paréntesis angulares [...]. Se emplean cuando, al hacer una cita o transcripción, se omiten letras palabras o cuando se introduce cualquier elemento extraño al mismo texto o se desea aclarar 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.

IMAGEN DE PORTADA:
Contraportada del sencillo
La canción-ficción,
de Manolo Díaz. Sonoplay, 1967.