



Otoño 2019

## ETNOMUSICOLOGÍA

Jornadas SIBE 2019. Tradiciones musicales.  
Experiencia social y creación musical

**Julia Escribano Blanco 2**

“Punto de inflexión y futuro ilusionante para el análisis  
musical en España”. Congreso El Análisis Musical Actual:  
Marco teórico e Interdisciplinariedad

**Sergio Lasuén 8**

La mediterrànea: sons migrants.  
II congreso AVAMUS/XV Jornada AVAMUS

**Noelia Bojó Molina, Gracia Llorca Llinares,  
Paula Molina González y Òscar Navarré Medina 13**

## ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Rosalía y el discurso visual de *El mal querer*. Arte y  
folclore para un empoderamiento femenino

**Raquel Baixauli y Esther González Gea 18**

Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género?  
La escena transnacional online del “reggaeton del  
futuro”

**Marina Arias Salvado 44**

Héroes del Silencio: una aproximación desde la  
perspectiva de género

**Sara Arenillas Meléndez y Pablo Vegas Fernández 66**

Aportes para un estudio etnográfico del punk en  
Guayaquil

**Luis Pérez Valero 89**

## Equipo

**Dirección:** Teresa Fraile Prieto y Eduardo Viñuela Suárez

**Equipo editorial:** Fernán del Val, Gonzalo Fernández Monte, Llorián García Flórez,  
Rubén Gómez Muns, Isabel Llano Camacho, Susana Moreno Fernández, Mariló  
Navarro, Sara Revilla Gútiérrez, María Salicrú-Maltas

**Edita:** SIBE Sociedad de Etnomusicología [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com)

**Contacto:** [etno.cuadernos@sibetrans.com](mailto:etno.cuadernos@sibetrans.com)

## Jornadas SIBE 2019

### *Tradiciones musicales. Experiencia social y creación musical*

Universidad de Huelva, 16 y 17 de octubre de 2019

Julia Escribano Blanco

Los días 16 y 17 de octubre de 2019, la capital onubense acogió las Jornadas Internacionales de Investigación Musical SIBE, organizadas por el Grupo de Tradiciones Musicales SIBE, ICTM España y Portugal y el Centro de Investigación en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural de Universidad de Huelva. Bajo la coordinación de Francisco J. García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez, las jornadas ofrecieron un conjunto de conferencias, comunicaciones, mesas redondas y talleres prácticos a los que acudieron diferentes musicólogos y etnomusicólogos de renombre, así como otros investigadores independientes y estudiantes interesados en las tradiciones musicales.

Con título *Tradiciones musicales: experiencia social y creación musical / Tradições musicais: experiência social e criação musical*, la temática del evento tuvo como línea vertebradora la dimensión social de la música. Concebir esta como experiencia social, en términos de intersubjetividad de la acción tanto en la fase creativa como en la performativa, evidencia la necesidad de incorporar en los nuevos discursos interpretativos el plano de lo corporal, lo sensitivo, personal, comunitario, interactivo o contextual.



Salwa El Shawan Castelo-Branco y  
Enrique Cámara de Landa

La sesión del miércoles 16 de octubre dio comienzo a las 10:00 en el Aula de Grados de la Facultad de Derecho. Una vez tuvo lugar el acto de apertura, realizado por la Vicerrectora de Ordenación Académica, Grado y Posgrado de la Universidad de Huelva, Beatriz Aranda Louvier, Heliodoro M. Pérez Moreno, Vicedecano de la Facultad de Educación, Psicología y Ciencias del Deporte y por el coordinador de las jornadas Francisco J. García Gallardo, dieron comienzo las exposiciones.

En la conferencia inaugural, con título “¿Popular Music Studies en la investigación sobre flamenco? Algunos (des)encuentros metodológicos a través de otras músicas andaluzas”, Diego García Peinazo<sup>1</sup>, de la

<sup>1</sup> Diego García Peinazo trabaja en el Área de Música del Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba. Sus líneas de investigación se mueven entre las músicas populares urbanas, la etnomusicología, músicas andaluzas y flamenco, y música y política. Autor del

Universidad de Córdoba, abordó la problemática de las consideraciones categóricas y el uso de etiquetas como práctica conflictiva en la determinación de inclusiones o exclusiones de grupos musicales surgidos precisamente desde la ambigüedad, la mezcla o la indeterminación intencionada para auto(in)definirse. Con transiciones de la intro de *Juego de Tronos* y muy buen humor, su presentación abarcó temas relevantes en relación a nuestros discursos sobre las categorías musicales. Subrayó, entre otros, el caso de grupos como Heavy Mellow y su versión de “Toxicity” de System of a Down por bulerías<sup>2</sup>, o la agrupación británico-estadounidense Carmen<sup>3</sup>, una banda de flamenco rock afamada a nivel mundial durante la década de los setenta; fama que, sin embargo, le fue negada en España. De modos distintos, pero en la misma dirección, estos ejemplos contribuyen a desestabilizar ideas prefijadas sobre “lo flamenco” y ciertos imaginarios esencialistas que aún hoy lo persiguen.

En la primera sesión de comunicaciones, moderada por Herminia Arredondo Pérez, se presentaron temas como las mezclas de tradición y vanguardia, los nacionalismos musicales o la oficialización del estudio de la música tradicional. Aarón Pérez Borrajo,

---

libro *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideologías en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (Colección Estudios-30), publicado tras ser galardonado con el premio de la SEdeM en la categoría de tesis doctorales.

<sup>2</sup> Toxicity (System of a Down). Heavy Mellow. Flamenco Bulerías.

[https://www.youtube.com/watch?v=gfR\\_fagLgbc](https://www.youtube.com/watch?v=gfR_fagLgbc)

<sup>3</sup> Carmen. Bulerías. The Marquee Club- 1973 (HQ)  
<https://www.youtube.com/watch?v=XJ1-hyRJSY>

de la Universidad de Salamanca y Universidade de Coimbra, tituló su comunicación “Procesos de experimentación musical a partir del empleo de la simbología nacional. Baiuca: electrónica y música tradicional gallega”. A través del análisis del videoclip “Muíño”, del grupo musical Baiuca, el autor se adentró en los debates sobre construcción identitaria por medio del uso vanguardista de la música tradicional gallega. También en Galicia se sitúa Adrián Fernández Cao, del Conservatorio Superior de Vigo. Su exposición “La música del programa infantil *Xabarín Club* como aglutinador generacional de los millennial en Galicia” exhibía y cuestionaba las narrativas identitarias del conocido programa de televisión, cuya fuerza de cohesión consigue aún hoy vincular a la generación millennial a través de sus canciones. Desde la Universidade de Aveiro, Patrícia Costa con su comunicación “O ensino oficial da música tradicional em Portugal” denunció la falta de reconocimiento académico de la práctica musical tradicional en el país. Para finalizar esta primera sesión de comunicaciones, José Francisco Sánchez Salsamendi, de la Universidad de Valladolid, presentó “Aportaciones del Padre Hilario Olazarán (1894–1973) a la pedagogía del txistu”, una revisión de la vida y obra de este discípulo del Padre Donostia, cuyas labores de composición, recopilación y divulgación de obras para txistu en el País Vasco y Navarra, marcaron considerablemente el devenir interpretativo y pedagógico del instrumento.

La segunda sesión de comunicaciones, en ausencia de Luis Carlos Martín Rodríguez,

fue moderada por Llorián García Flórez. Abrió la tarde Julio García Ruda, de la Universidad de Granada, con su intervención titulada “Prácticas musicales comunitarias. La tradición musical sefardí en Melilla”, centrada en las músicas de tradición oral de la zona y el manejo del software para investigación cualitativa NVivo. Adrián Besada Filgueiras, doctorando de la Universidad de Valladolid centró su intervención en la “Tradición y vanguardia en el jazz gallego”. Este, sin cerrarse en un género o axioma totalizador, ha participado en procesos de hibridación y sincretismo constantes con la música popular gallega, cuyas narrativas han generado una escena genuina de elementos identitarios y transformaciones que van más allá de lo musical. A través de la comunicación “Templos, retratos y cruces. La materialidad como medio de memoria del pasado músico-ritual religioso soriano”, Julia Escribano proponía reivindicar el papel de la materialidad de lugares y objetos en las reconstrucciones mnemónicas de las prácticas musicales tradicionales en la provincia de Soria, lo que conceptualizó como una “democratización de la reminiscencia”.

En la sesión moderada por Susana Moreno Fernández cobró protagonismo la tradición musical portuguesa. Rui Marques, de la Universidade de Aveiro y el INET-md, propuso una revitalización de la *viola toeira* en su comunicación “Queremos desextinguir este instrumento: Um estudo de caso sobre o processo de revitalização da viola toeira”. Centrado en la religiosidad popular, Antonio Ventura, también de la Universidade de Aveiro y el INET-md, investiga sobre los grupos de mujeres que

en época cuaresmal encomiendan sus almas a ritmo de polifonías, al estilo del canto alentejano, lo cual expuso en una comunicación que llevó por título “Dinâmicas Bottom-up na performance musical: Encomendação das Almas em Proença-a-Velha”. Destacada fue la intervención de Maria do Rosário Pestana, igualmente de la Universidade de Aveiro, con título “A `Bridge Over Troubled Water´: wind bands in S. Jorge Azores island”. Centrada en las bandas de música de las mencionadas islas y las ideas de comunidad y asociacionismo que de ellas se desprenden, la exposición ofreció interesantes reflexiones sobre la persistencia de paradigmas esencialistas de la cultura en los propios estudios musicológicos, que comúnmente oponen las prácticas entre la élite y el pueblo o el centro y la periferia y ejercen una violencia simbólica de polaridades que acaba por descalificar otro tipo de prácticas intermedias. En reivindicación de un instrumento tradicional del país lusófono, Lucas Wink, último ponente de la Universidade de Aveiro, INET-md, expuso la comunicación titulada “Um estudo etnomusicológico sobre os bombos portugueses”. El contrapunto temático vino de la mano de Francisco Javier del Toro, de la Universidad de Huelva: “Coplas al Santo para las Fiestas de San Antonio Abad en Trigueros (Huelva)”, centrada en el estudio de esta celebración en el marco la religiosidad popular onubense. Esta primera jornada se cerró con el magnífico concierto de flauta y tamboril realizado por los tamborileros de Huelva José Antonio Raya y José Manuel Clemente.

Realmente interesantes fueron los paneles presentados el jueves 17 centrados en proyectos de investigación en curso en el ámbito del Instituto de Etnomusicología-Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md). El primer panel titulado “Investigação em Etnomusicologia em Portugal. Projetos competitivos em curso no INET-md (1)”, estuvo coordinado por Salwa El Shawan Castelo-Branco en representación del INET-md y la Universidade Nova de Lisboa-Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Abrió la presentación la propia Castelo-Branco, con una visión panorámica sobre el INET, su historia y las líneas de trabajo de los proyectos de investigación en curso: “O Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md): Trajectória, Estrutura e Investigação”<sup>4</sup>.

Filippo Bonini Baraldi, de la Universidade Nova de Lisboa, excusó su asistencia presencial, pero fue proyectado un video de su autoría sobre el proyecto “HELPMO O poder emocional e curativo da música e da dança”. En este, a través de ejemplos como la conocida tarantela, desplegaba las virtudes del impacto emocional y el poder curativo que ciertos tipos de músicas y danzas ejercen sobre el cuerpo humano. Ciertamente interesante fue, así mismo, la exposición del proyecto “SONDANDO LISBOA como cidade turística: Som, turismo e a sustentabilidade das atmosferas urbanas na cidade pós-

industrial”, defendido por Íñigo Sánchez de la Universidade Nova de Lisboa en línea a los *acoustic studies*. Por último, Pedro de Moura Aragão, de la Universidade de Aveiro, expuso “Sons e Memórias de Aveiro (SOMA) - Construção de um arquivo colaborativo de som e de memória para a região de Aveiro”, un proyecto centrado en la consideración del archivo no como un conjunto acumulativo de materiales estancos, sino como un proceso dinámico de nuevos conocimientos y potencialidades. El segundo panel, con título “Investigação em Etnomusicologia em Portugal. Projetos competitivos em curso no INET-md (2)” estuvo coordinado por Susana Sardo, de la Universidade de Aveiro. La primera comunicación fue realizada por Marco Roque de Freitas, de la Universidade Nova de Lisboa, con relación a un proyecto centrado en la música popular y tradicional de Mozambique: “Timbila, Makwayela e Marrabenta: um século de representação musical de Moçambique”. Jorge Castro Ribeiro, de la Universidade de Aveiro, desplegó objetivos, metodología y virtudes del proyecto internacional “Atlântico Sensível (AtlaS) - Memória e mediação das práticas e dos instrumentos musicais na circulação entre comunidades interligadas”, en relación con las prácticas y procesos musicales de vinculación entre Brasil y Portugal. Leonor Losa, de la Universidade Nova de Lisboa, ofreció parte de los resultados del proyecto “ORFEU (1956- 1983): Políticas e estéticas da produção e consumo de popular music no Portugal moderno”, centrado en la actividad de la industria discográfica portuguesa condicionada por los profundos cambios socio-políticos que

<sup>4</sup> Los proyectos del INET-md (I+D financiados por la Fundação para a Ciência e a Tecnologia del gobierno de Portugal) y sus objetivos, metodología y resultados parciales, se encuentran disponibles en la página web <http://www.inetmd.pt/index.php/en/investigacao/projects>.

atravesó el país durante las décadas centrales del siglo XX. Maria do Rosário Pestana, de la Universidade de Aveiro, es coordinadora de EcoMusic, un proyecto que persigue la reivindicación de las prácticas sonoras sostenibles y reflexiona sobre el folklore en nuestro siglo en base al aún incipiente uso del concepto posfolklorismo acuñado por Jorge Freitas Branco (“EcoMusic - Práticas sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI”). Esta sesión finalizó en el Aula de Música de la Facultad de Educación, Psicología y Ciencias del Deporte, con el taller de Flamenco impartido por el percusionista Agustín Diassera y la bailaora Rocío Fernández vinculados al Máster de Flamenco-Universidad de Huelva.



Taller de flamenco. Agustín Diassera y Rocío Fernández.

En la sesión de la tarde, Enrique Cámara presentó dos proyectos recientes: el libro *Para conocerte mejor. Recursos institucionales y bibliográficos para la investigación en música tradicional y popular*<sup>5</sup>, escrito junto a Leo Díaz Collao, un

<sup>5</sup>Disponible en <https://www.sibetrans.com/manuales/manual/32/pa-ra-conocerte-mejor-recursos-institucionales-y->

manual con una considerable cantidad de información para emprender las búsquedas de recursos musicales e institucionales (principales diccionarios y enciclopedias de ámbito etnomusicológico, antologías de textos, compendios bibliográficos y casi un centenar de publicaciones periódicas); y la página web “Música de India. Web del Aula de Música de la Universidad de Valladolid”<sup>6</sup>, diseñada junto a José Francisco Sánchez, un recurso didáctico de libre acceso que, como afirma en su página de presentación, “contiene una introducción general a la música y las artes escénicas de la India a través de la exposición analítica de algunos de sus instrumentos, sistemas y géneros más representativos”. Por su parte, Francisco J. García Gallardo dio a conocer el dossier “Andalucía y sus músicas populares”, de la revista *Andalucía en la Historia*, número en el que han publicado, entre otros, el mismo García Gallardo, Herminia Arredondo Pérez y Diego García Peinazo.

En general, estas jornadas conformaron un paso adelante en la dirección del fortalecimiento de los lazos de la Etnomusicología de España y de Portugal. La efectiva internacionalización de las jornadas constituyó uno de los puntos fuertes de este encuentro, una excelente oportunidad para mostrar y conocer proyectos en desarrollo de muy distintas instituciones, con el consecuente trasvase de iniciativas e ideas que solo puede contribuir al enriquecimiento conjunto. En un clima acogedor, destacó la buena

[bibliograficos-para-la-investigacion-en-musica-tradicional-y-popular](https://www.sibetrans.com/manuales/manual/32/pa-ra-conocerte-mejor-recursos-institucionales-y-bibliograficos-para-la-investigacion-en-musica-tradicional-y-popular)

<sup>6</sup> Enlace web: <http://albergueweb1.uva.es/musicadelaindia/>

organización del evento, aunque fue llamativa la falta de representación de algunas instituciones españolas de peso en el ámbito etnomusicológico.

Para concluir, deseo felicitar a Francisco J. García Gallardo y a Herminia Arredondo Pérez, coordinadores del Grupo en Tradiciones Musicales de la SIBE y organizadores de estas jornadas, por su excelente desempeño.

Sin duda, el encuentro superó con creces el objetivo que se proponía en su convocatoria, consistente en “estimular la reflexión, el debate de los investigadores, artistas y estudiantes en torno a cómo los músicos y las comunidades imaginan y expresan tradiciones musicales populares contemporáneas y del pasado”.



Asistentes a las Jornadas SIBE 2019.  
Universidad de Huelva

## “Punto de inflexión y futuro ilusionante para el análisis musical en España”.

### Congreso *El análisis musical actual: Marco teórico e Interdisciplinarietà*

Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla,  
20-22 de noviembre de 2019

Sergio Lasuén

No se recordaba, entre los asistentes al congreso de análisis que tuvo lugar en Sevilla el pasado mes de noviembre, un antecedente equiparable en España dedicado al análisis musical. Es cierto que en algunos congresos de musicología se han constituido mesas dedicadas al análisis musical, ya sea en un contexto musicológico más general o en algún ámbito más concreto, como por ejemplo la música cinematográfica. Incluso ha habido algún intento de evento específico dedicado al análisis, como el I Encuentro Nacional de Análisis Musical, que se celebró en Las Palmas de Gran Canaria en 2009. No obstante, es ciertamente difícil conseguir que en un único foro se puedan conocer, de primera mano, las principales líneas de investigación que se están desarrollando en nuestro país, desde múltiples perspectivas y de la mano de algunas de las figuras más representativas.



La organización apostó por ello desde el principio<sup>1</sup>. Los tres ponentes principales, de talla internacional, no dejaban lugar a dudas: Hermann Danuser, Yvan Nommick y Juan Luis Pérez. Fue el profesor suizo el encargado de dictar la ponencia inaugural, en la que partiendo de su experiencia personal y profesional expuso las ventajas de utilizar un análisis parcial frente a un análisis total a la hora de afrontar un determinado fragmento u obra. Habló también sobre “metamúsica”, un concepto que ha aplicado en distintos análisis, como por ejemplo en la ponencia “Horizons of Metamusic: The Case of Richard Strauss”, presentada en el EUROMAC 2014.

Desde un punto de vista distinto, Juan Luis Pérez incidió en la relación entre análisis e interpretación. Haciendo gala de un extenso conocimiento de la música en general y de la problemática de su enseñanza en particular, expuso distintas ideas de carácter práctico que, a su vez, entroncaban con algunas citas de referentes en diversos ámbitos que las sustentaban, nombrando a figuras tan aparentemente distintas como Mozart, Platón o San Agustín.

Yvan Nommick, por su parte, expuso una perfecta síntesis de lo que es el análisis en el siglo XXI. De forma muy gráfica, identifica las cinco preguntas que hay que plantearse: ¿cómo está hecha la obra?, ¿cómo se ha hecho la obra?, ¿en qué contexto se ha hecho la obra?, ¿cómo se ha de percibir la obra? y ¿cómo se percibe la

obra? No es tarea fácil, ciertamente, y probablemente sea muy complicado que una única persona pueda llegar a responder a todas estas preguntas. En todo caso, el catedrático de musicología de la Universidad Paul-Valéry Montpellier 3 estableció también otras dos ideas interesantes: por un lado, que un análisis no se agota en sí mismo; y, por otro, que el análisis debe transmitir elementos que el intérprete pueda utilizar.

Siempre es un placer escuchar a Yvan Nommick, algo de lo que hemos podido disfrutar en España en muchas ocasiones por la especial vinculación que ha tenido con nuestro país, entre otras cosas por su dedicación al estudio sobre la figura y la obra de Manuel de Falla. Pero cuando, además, hace fácil lo complejo e indica un camino aparentemente sencillo para investigadores de cualquier ámbito y perfil, siempre desde el rigor y el respeto por el trabajo de los demás, no queda más que agradecer su perspectiva.

Hasta aquí, no hubo sorpresas. Las tres ponencias cumplieron las expectativas y ya tan solo por eso merecía la pena asistir. No obstante, del congreso emanaron tres consecuencias adicionales: se evidenció la diversidad y el buen nivel del análisis musical en España; se constataron algunas de las problemáticas que sufre el sector en nuestro país y, por último, y en relación con las dos anteriores, se establecieron los primeros cimientos para la creación de una Sociedad de Teoría y Análisis Musical.

En lo referente a la primera consecuencia, destacaron la diversidad de enfoques, objetos de estudio y metodologías

<sup>1</sup> Se puede consultar el programa definitivo del congreso en <https://drive.google.com/drive/folders/1hz2WSuje5HAYEtk4a5uZBtm9fNG-KNa> [consulta: 14 de diciembre de 2019].

presentadas en las distintas comunicaciones. Desde las propuestas de corte epistemológico planteadas por Pedro Purroy o Josep Margarit hasta la *Topic Theory* representada por los profesores de la Universidad de Valladolid Carlos Villar Taboada e Íñigo de Peque Leoz; desde el interés por la música académica actual —a partir de perspectivas tan específicas y útiles como la establecida en el análisis textural concebido por Francisco Martín Quintero— hasta el análisis musical en contextos tan dispares como el flamenco, el ragtime clásico o el heavy metal. Sin olvidar tampoco las relaciones interdisciplinarias con otras artes o el análisis estadístico asistido por ordenador, ejemplificado este último en la utilización del software *jSymbolic* en el análisis de misas ibéricas renacentistas mediante un proceso explicado muy detalladamente por Elena Cuenca.



Una de las sesiones del congreso

Por otra parte, además de las referencias transversales al análisis pedagógico y a la situación de la enseñanza del análisis, recurrentes a lo largo de todo el congreso, algunas comunicaciones versaron explícitamente sobre metodologías enfocadas a la enseñanza, como la

exposición práctica que Daniel Roca llevó a cabo sobre la metodología IEM aplicada a la armonía; en otras se profundizó desde diversos puntos de vista en el trabajo de compositores concretos, entre los que se podrían citar a Debussy —Irene de Juan Bernabeu—, Francisco Guerrero —Israel Sánchez López—, o José Manuel López López —Maricarmen Asenjo—; e incluso se dio la circunstancia de que algunos ponentes intentaron generar cierta controversia conscientemente como punto de partida para que los asistentes se replantearan aspectos que normalmente se suelen considerar axiomas. Fue el caso de la comunicación “Hacia una interpretación cognitiva de la formulación teórica de los sistemas musicales: ¿Por qué no existe do mayor?”, inteligentemente estructurada y defendida por Julia Esther García Manzano.

Las músicas populares urbanas tuvieron un espacio destacado en la tarde del viernes. Sergio Lasuén sintetizó el estado de la cuestión del análisis de músicas urbanas en el contexto internacional, reseñando distinta bibliografía y repasando el análisis de conceptos como la armonía, el ritmo o el *ear training* en este ámbito. Posteriormente respaldó la utilización de las músicas urbanas en las clases de análisis musical, basándose en las ventajas del enfoque sincrónico. A continuación, Miguel Palou y Ricardo Jiménez defendieron las posibilidades analíticas desde un punto de vista musical que ofrece el metal extremo. La originalidad del tema no solo viene determinada por el objeto de estudio —que si bien no es inédito, es muy

infrecuente en España<sup>2</sup>— sino por el perfil de Ricardo Jiménez, guitarrista de Orthodox y Pylar. En muchas ocasiones las visiones aportadas por músicos profesionales suelen complementar de forma muy positiva las propuestas de perfil más académico<sup>3</sup>. Esta comunicación fue un claro ejemplo de ello. Tras el debate sobre las comunicaciones de la sesión, moderado por el profesor de la Universidad de Córdoba Diego García Peinazo, el propio moderador y Julio Ogas presentaron el dossier temático “Análisis musical y prácticas hiper/intertextuales en la música iberoamericana” (*Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 32).

Al margen de cuestiones individuales inherentes a cada comunicación, quizás la nota característica más inusual en este tipo de congresos fue la aportada por Alicia Díaz de la Fuente en una comunicación sobre John Cage. Independientemente del dedicatario de la misma —al que por cierto, se acercó de forma muy atractiva y con gran destreza—, lo realmente asombroso fue que la catedrática del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid revisó su intervención la noche anterior de tal manera que citó casi textualmente alguna idea fundamental de más de tres cuartas partes de las comunicaciones que ya se habían defendido en el congreso en los días

anteriores. Más allá de la anécdota —y tal vez sin pretenderlo— Alicia Díaz de la Fuente evidenció las complementariedades de los distintos enfoques y demostró que es fundamental aprovechar las sinergias derivadas de las diferentes perspectivas aportadas por los investigadores. Y esto enlaza directamente con las dos últimas consecuencias del congreso anteriormente mencionadas.

Cristóbal García Gallardo, catedrático de composición del Conservatorio Superior de Málaga, ya había enumerado explícitamente en su comunicación algunos de los principales problemas del análisis musical en España, entre ellos, la ausencia de espacios de encuentro, la falta de publicaciones en español, los problemas específicos —muchos de ellos administrativos— a los que se enfrentan los profesores de conservatorio cuando quieren investigar y la falta de una titulación específica de teoría y análisis musical —lo que en muchos países se denomina *Music Theory*— tanto para los profesores<sup>4</sup> que imparten asignaturas de esta área como para los alumnos que

<sup>2</sup> Sobre esta cuestión es una referencia internacional de consulta ineludible *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony* (Lilja, 2009).

<sup>3</sup> En algunas áreas de estudio, la complementariedad entre ambos perfiles comienza a ser habitual, como en todo lo relacionado con la producción musical. Un claro ejemplo de ello son los artículos firmados por los profesores de Leeds Beckett University Robert Davis y Steven Parker.

<sup>4</sup> En España, asignaturas como análisis o armonía son impartidas en los conservatorios superiores por profesores de la especialidad de Composición. En la mayoría de los países no suele ser así, dado que un compositor no tiene por qué estar permanente actualizado, por ejemplo, en la metodología analítica tonal ni en las nuevas líneas de investigación que se abren continuamente, algo que es consustancial a cualquier profesor de *Music Theory*. Pero, además, se puede llegar a una especialización en análisis musical desde perfiles diferentes al de composición. ¿Por qué no puede un director de orquesta especializarse en análisis musical? ¿Tendría alguna desventaja por su perfil respecto al de un compositor? Evidentemente no. Por no mencionar figuras internacionales de teoría y análisis musical procedentes de la interpretación, como Charles Rosen o Joel Lester.

quieren especializarse en la materia. En el debate posterior a su comunicación y tras la presentación de la *Associació de Teoria i Anàlisi Musicals*<sup>5</sup>, se propuso la creación de una sociedad de teoría y análisis musical de ámbito nacional, al objeto de intentar paliar alguno de los problemas señalados por Cristóbal García Gallardo y también para aprovechar las complementariedades de los distintos enfoques y análisis evidenciados en el congreso. Se propuso crear una lista de interesados en esta idea, que posteriormente se convirtió en un formulario online<sup>6</sup> para que pudieran preinscribirse profesores, investigadores, compositores, directores e intérpretes interesados en la teoría y el análisis musical y en la creación de una sociedad. Tres semanas más tarde, en esa lista había ya más de cien personas.

Pocas veces se tiene la oportunidad de asistir a un congreso que pueda tener una repercusión tan importante. Han de confluír una serie de circunstancias, debe notarse en el ambiente. Da la sensación —y

<sup>5</sup> Tal y como se indica en su página web oficial, <https://www.atam.cat/> [consulta: 15 de diciembre de 2019], ATAM es una asociación de análisis musical de ámbito catalán, vinculada a l'Esmuc, creada en 2018 para promover un tipo de análisis muy concreto, excluyendo expresamente “toda aproximación puramente descriptiva de los elementos musicales destinada a su reconocimiento, ordenación y etiquetaje”, así como rehuyendo “toda aproximación a la obra musical que persiga imprimirle un ‘significado’ de tipo narrativo, poético, connotativo, referencial, autobiográfico o programático, que no emane de las mismas propiedades estructurales de los componentes musicales”. Tienen previsto celebrar un taller sobre Análisis e Interpretación los días 28 y 29 de febrero de 2020 en la ESMUC.

<sup>6</sup> Enlace al formulario:

[https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSeu4kzIX\\_y7DtN\\_gIVMIsE4JDkcqGE3gKYiy3Kdm5XFCjP1Kw/viewform](https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSeu4kzIX_y7DtN_gIVMIsE4JDkcqGE3gKYiy3Kdm5XFCjP1Kw/viewform)

en el momento de redactar este artículo, ya es más que una sensación— de que dentro de unos años se hablará de este congreso como el embrión de la Sociedad de Teoría y Análisis Musical —una asignatura pendiente en España<sup>7</sup>—, cuya constitución puede suponer una homologación de lo que ya existe, desde un punto de vista formal, con el resto de los países de nuestro entorno. Y es justo señalar que nada de esto hubiera sido posible sin la excelente organización del congreso, coordinada eficazmente por el reconocido compositor Francisco Martín Quintero, que fue correspondida con una asistencia media de casi setenta personas. Y todo ello con el soporte institucional y organizativo del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, con su director Israel Sánchez López al frente y con las dificultades técnicas, administrativas y espaciales añadidas que conlleva promover este tipo de eventos desde un conservatorio superior —aunque no debería ser así— en comparación con hacerlo desde cualquier institución universitaria. Pueden estar satisfechos: han demostrado lo que con mucho esfuerzo se puede hacer ya hoy, anticipando así un ilusionante futuro.

## Referencias

Lilja, E. 2009. *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Helsinki: IAML Finland.

<sup>7</sup> A principios de los años noventa del siglo pasado se constituyó la Sociedad Española de Análisis Musical, pero no tuvo continuidad.

## ***La mediterrànea: sons migrants.***

### **II congreso AVAMUS / XV Jornada AVAMUS**

**Valencia, 23-26 de julio de 2019**

**Noelia Bojó Molina, Gracia Llorca Llinares,  
Paula Molina González y Òscar Navarré Medina**

El pasado mes de julio Valencia acogió el II Congreso de la Asociación Valenciana de Musicología (AVAMUS), titulado *La Mediterrànea: sons migrants*. El evento se realizó del 23 al 26 y tuvo como sedes el Centre Cultural La Nau y el Museu Valencià de Etnologia. El congreso reunió a expertos musicólogos internacionales no solo del área mediterránea, sino también de países como Estados Unidos o Inglaterra, entre otros. El encuentro estuvo motivado por la actualidad de los movimientos migratorios a través del Mediterráneo, en especial la llegada el verano de 2018 del buque Aquarius a Valencia. Por ello, el tema del congreso nos remite inevitablemente a las músicas que acompañan a los protagonistas de estos movimientos migratorios.

Representantes de gran parte de dicha área mediterránea se reunieron en este congreso para exponer las conclusiones de sus trabajos más recientes en torno a la mencionada temática, los cuales se dividieron en los siguientes ejes de trabajo: paisajes sonoros, soportes, relatos y diásporas. Alrededor de ellos se aunaron propuestas tanto de cariz musicológico como otras más cercanas a la antropología, la sociología o la historia, en un encuentro que tuvo lugar durante tres intensos días.

El congreso comenzó de la mano de Miguel Ángel de Bunes Ibarra, Profesor de Investigación en el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), que en la ponencia inaugural remarcó la importancia de un congreso sobre el Mediterráneo musical que constata las relaciones existentes entre las diferentes culturas que lo habitan.



Ponencia inaugural

A continuación, se presentó el panel: “Algun misteri amagat: la Festa o Misteri d’Elx en el context mediterrani”. Dicho panel contó con las intervenciones de Hèctor Càmara i Sempere, quien trató el Misterio como referente identitario; Manuel Rodríguez Maciá, que hizo referencia al Misterio como legado de los cristianos de oriente; Rubén Pacheco Mozas, quien trató la música de la Fiesta de Elche como síntesis de las tradiciones

mediterráneas y, finalmente, Joan Castaño García exploró el origen tradicional de la Fiesta de Elche. Además, la temática relacionada con el Misteri d'Elx también se presentó a través de la exposición dedicada a este misterio asuncionista, cedida por la Acadèmia Valenciana de la Llengua.

Durante la jornada vespertina de este primer día, el congreso se dividió en dos espacios. En el primero la temática se centró en el fenómeno bandístico y coral valenciano durante la primera mitad del siglo XX. Las comunicaciones se desarrollaron a partir de diferentes perspectivas. Por una parte, Frederic Oriola Velló explicó las relaciones del músico mayor Félix Soler Villalva (1862-1934) con las sociedades musicales valencianas. Por otra parte, Amparo Tomás Franco se centró en el repertorio coral en Valencia durante la Segunda República (1931-1936). Dentro de la perspectiva de la crítica musical, Jorge García se centró en López-Chavarri y las objeciones de este hacia la música de banda. Por último, Belén Sánchez, desde una óptica bibliográfica, presentó el contenido de las cartas de Carlos Palacios destapando de este modo la recepción que su música tuvo en Europa.

En el segundo espacio se trataron temáticas relacionadas con la World Music y la música popular. Rubén Gómez Muns habló sobre las etiquetas global, identidad e inmigración. Teresa Izquierdo y Francisco Bueno aportaron información sobre la cultura Fang en España, mientras que Jorge Tovar se centró en las aportaciones musicales de la etnia Bubi asentada en España. Tras ellos, Celeste Cantor-Stephens

dedicó su intervención a la música de los campamentos fronterizos de Calais y, finalmente, Gianni Ginesi junto a Ilaria Sartori abordaron la música de los Gnawa de Barcelona a partir del sonido, el internet y los rituales.

De la segunda jornada del congreso hay que destacar el panel dedicado a las relaciones entre el Magreb y Europa: “Musical Encounters between the Maghreb and Europe: Questions, Approaches and Methodologies”. Las propuestas de este panel se iniciaron con la intervención de Samuel Llano, el cual explicó parte de su nueva investigación (*work in progress*) sobre la música arábigo-andaluza en España, Francia y Marruecos entre 1912 y 1956. Seguidamente Matthew Machin-Autenrieth se centró en la función de la música española como herramienta diplomática en las colonias españolas. Tras él Stephen Wilford habló sobre la música en los encuentros coloniales franco-argelinos.

Por la tarde, tuvo lugar la asamblea de la International Musicological Society (IMS) con la presencia de Dinko Fabris, en representación de la presidencia, Christina Urchueguía (secretaria general) y Andrea Bombi (representante en España). En la asamblea se compartieron las distintas situaciones y preocupaciones de la comunidad investigadora musicológica internacional, siendo un punto de especial interés la situación de la investigación sobre este tema en España. A raíz de los intercambios y contactos establecidos en el congreso, se pusieron en común algunos de los puntos de estudio de la IMS sobre la música en el Mediterráneo. El grupo de

estudio pretende facilitar la comunicación entre los investigadores, habilitar un cauce para compartir información y fomentar el enriquecimiento intelectual mutuo que conlleva el intercambio de documentación en torno a la música del Mediterráneo.

Para finalizar esta jornada, la Fondazione Marco Fodella organizó el concierto “Domenico Scarlatti y el flamenco”, que tuvo lugar en la Capella de la Sapiència de La Nau. La clavecinista Amaya Fernández Pozuelo interpretó varias sonatas para clave de Domenico Scarlatti, dedicando unos minutos, antes de la ejecución de cada pieza, a explicar la relación directa entre el lenguaje scarlattiano y el flamenco. Relación que explicó a partir del análisis de elementos retóricos, las funciones del *tempo*, las variaciones rítmicas, las notas no escritas y otros elementos armónicos, melódicos y técnicos que contribuyeron a que el auditorio comprendiera la faceta flamenca de la música de Scarlatti.

La tercera y última jornada del congreso se desarrolló en dos espacios diferentes, la sesión matinal tuvo lugar en el Centre Cultural La Nau y la sesión vespertina se desplazó al Museu Valencià d’Etnologia. La mañana se inició con una ponencia plenaria a cargo de David Bryant, con respuesta de Andrea Bombi. La aportación de Bryant se centró en los estudios históricos que emprendió en los años noventa del siglo pasado en la región italiana del Véneto. Dicha investigación pone como objeto principal de estudio la práctica musical (producción y reproducción de eventos musicales) antes de la composición. De este modo trata de observar la regularidad con la que dichos eventos musicales se desarrollan teniendo en cuenta las fechas de las ceremonias religiosas o de las temporadas de ópera y de las festividades civiles en la modernidad. Así se perfila la base social de la profesión musical vinculada principalmente a las instituciones eclesiásticas y laicas que controlan los



Concierto “Domenico Scarlatti y el flamenco”

calendarios festivos. Por su parte, Andrea Bombi subrayó las similitudes que, de la intervención de Bryant, pueden extrapolarse a la València moderna, ya que las prácticas religiosas y también las civiles están unidas a tradiciones compartidas en toda la Europa católica. Finalmente, Bombi se centró en la importancia de la función estética de la “música funcional” y la necesidad de su estudio.

Seguidamente, se abrieron dos sesiones de comunicaciones paralelas. En una de ellas se abordaron temas en torno a las migraciones en la Edad Moderna y las consecuencias de las mismas en diferentes espacios. Francesc Orts-Ruiz se centró en Italia, concretamente en las repercusiones artísticas y sonoras que se produjeron en Nápoles y Valencia como consecuencia de la entrada de Fernando II y Germana de Foix en dichas ciudades. Por su parte, Cory Gavito habló de la música y el antiespañolismo en la Italia del siglo XVII. Abel Puig Gisbert plasmó las capellanías como modelo de cofinanciación, poniendo como ejemplo la capilla musical de Sta. María la Mayor en Roma en el ‘700. Seguidamente, María Isabel Arias presentó el catálogo de los libros de facistol del monasterio de San Miguel de los Reyes. Finalmente, Alicia López comentó la influencia de la impresión musical italiana en los incunables musicales españoles de la Corona de Aragón.

En la otra sesión de comunicaciones paralelas, las ponencias se basaron en la aproximación al paisaje sonoro y procesos de identidad cultural, a través de diferentes casos de estudio en las Islas Baleares, Cataluña y Grecia. De este modo, Bàrbara

Durán Bordoy se centró en la sonoridad de las basílicas paleocristianas de las Islas Baleares. Por una parte, Pau Llambies Bal·le abordó *el cant de la glosa* y su relación con la construcción de la identidad mallorquina en la actualidad. Por otra parte, Amadeu Corber y Eulàlia Febrer trataron el mundo sonoro industrial en el contexto fabril a finales del siglo XIX. Posteriormente, Sergi González planteó la evolución que ha sufrido *el ball de turcs i cavallets* de Tarragona, esto es, de un fenómeno de evangelización en sus inicios a un fenómeno de identidad en la actualidad. Más adelante, Maria Athanasiou presentó de qué forma la música griega basada en el lamento (*Greek dirge*) se ha difundido dentro y fuera de las fronteras griegas. Finalmente, Athanasios Polyzoidis expuso la diáspora (principalmente en EE.UU.) de una forma de la música popular griega (*Rebetiko*).

Por la tarde, en el Museu Valencià d’Etnologia, Britta Sweers ofreció la última ponencia del congreso en la que presentó la música de la diáspora albanesa en Suiza. Durante la ponencia reflexionó sobre el papel de la música en la integración de las diásporas, señalando la lengua en la que se canta como signo de integración, y puso de relieve la necesidad de un equipo de trabajo que supere fronteras y disciplinas para abordar el tema de la diáspora con toda su complejidad. La última sesión de comunicaciones se centró en la música otomana y su relación con Occidente, gracias a las intervenciones de Jeffrey Levenberg, Salvatore Morra, Youssef Tannous y Oumayma Aoun.

La jornada terminó con el concierto de clausura del congreso, organizado por el Museu Valencià d’Etnologia, que corrió a cargo de La Colla Brians. Se interpretaron varias canciones del repertorio tradicional valenciano, introducidas contextualmente de la mano de Toni Guzman. Por tanto, cabe destacar que tanto la Colla de Brians como Amaya Fernández ofrecieron dos conciertos teórico-prácticos que, pudiéndose considerar dos ponencias más del congreso, aportaron información nueva y de calidad sobre los sonidos del Mediterráneo.

Este II Congreso AVAMUS *La Mediterrànea sons migrants*, ha supuesto una oportunidad para conocer nuevas líneas de investigación en torno a los paisajes sonoros creados en los espacios que forman el Mediterráneo; los nuevos soportes (personas, objetos y tecnologías) que deben tenerse en cuenta en la investigación de los sonidos que se desarrollan en los tránsitos por la ribera del

Mediterráneo; los relatos de los habitantes del Mediterráneo y la diáspora que protagonizan las comunidades migrantes. Todo estas estas perspectivas se han tratado a partir de las aportaciones de investigadores expertos, la participación de doctorandos que trabajan temas relacionados con los sonidos del Mediterráneo y, sobre todo, desde el sometimiento a debate de diferentes temas por parte de la comunidad científica asistente, consiguiendo de este modo que el Congreso adquiera un cariz más participativo.

Esperamos pues, que las actividades propuestas no sólo hayan servido para poner en conocimiento de los asistentes las aportaciones recientes sobre los sonidos del Mediterráneo de la mano de expertos reconocidos, sino que también hayan servido de motivación y punto de partida para nuevas investigaciones en este campo.



Concierto de clausura

## Rosalía y el discurso visual de *El mal querer*. Arte y folclore para un empoderamiento femenino

RAQUEL BAIXAULI Y ESTHER GONZÁLEZ GEA

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°14

Palabras claves: Rosalía, *El mal querer*, empoderamiento femenino, visualidad, apropiación.

Keywords: *Rosalía, El mal querer, women's empowerment, visuality, appropriation.*

Cita recomendada:

Baixauli, Raquel y González, Esther. 2019. "Rosalía y el discurso visual de *El mal querer*. Arte y folclore para un empoderamiento femenino". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°14. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## ROSALÍA Y EL DISCURSO VISUAL DE *EL MAL QUERER*.

### ARTE Y FOLCLORE PARA UN EMPODERAMIENTO FEMENINO

Raquel Baixauli y Esther González Gea

#### Resumen

Estos últimos años hemos asistido al alumbramiento de Rosalía, una joven música catalana que ha desafiado los cánones establecidos para mezclar sin pudor diferentes estilos, hasta consolidarse como un auténtico fenómeno de masas. *El mal querer* –segundo disco de la autora–, se ha convertido en uno de los acontecimientos artísticos más relevantes e internacionales de los últimos tiempos.

El presente artículo pretende acercarse al discurso visual de este álbum a través de las imágenes y de alguno de los videoclips que lo acompañan. Rosalía y su trabajo han activado pasiones y polémicas casi a partes iguales, por ello trataremos de ir más allá del concepto estético para sumergirnos en las tradiciones de las que bebe. Determinados tópicos consagrados en la línea de los nacionalismos, la identidad, el machismo o el folclore, entre otros, más que ser apropiados por la cantante, han sido desacralizados para pasar a formar parte del contexto contemporáneo bajo distintos matices y significados.

**Palabras clave:** Rosalía, *El mal querer*, empoderamiento femenino, visualidad, apropiación.

#### Abstract

In recent years we have witnessed the birth of Rosalía, a young Catalan musician who has challenged the established canons mixing different styles without modesty, until consolidating itself as a true mass phenomenon. *El mal querer* –the artist's second album– has become one of the most relevant and international artistic events of recent times.

This article aims to approach the visual discourse of this album through the images and some of the videoclips that accompany it. Rosalía and her work have activated passions and polemics in almost equal parts, so we will try to go beyond the aesthetic concept to immerse ourselves in the traditions she drinks

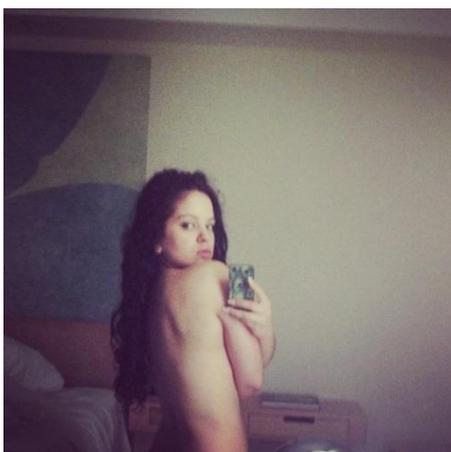
from. Certain topics consecrated in the line of nationalisms, identity, machismo or folklore, among others, rather than being appropriated by the singer, have been deconsecrated to become part of the contemporary context under different nuances and meanings

**Keywords:** Rosalía, *El mal querer*, women's empowerment, visuality, appropriation.

### Rosalía en el punto de partida

Entre las dos imágenes que se muestran a continuación han pasado cinco años [figs. 1 y 2]. La primera corresponde al primer autorretrato que Rosalía ofrece de sí misma en su perfil de *Instagram*. El escenario es aséptico, una habitación sin más. Ella, libre del artificio al que nos tiene acostumbrados, posa casi de espaldas y gira su rostro para, primero, observarse y, luego, capturar ese instante íntimo ante el espejo.

En la fotografía tomada por Camila Falquez, que forma parte de un amplio reportaje para *Vogue España*, la cantante se presenta, sin embargo, de una forma muy distinta, pues en su persona ya aparecen todos los agregados estéticos que conformarán su marca: chándales, volantes rojos y amarillos, peinetas, abanicos, oros, y un largo etcétera.



**Fig. 1.** Instagram @rosalia.vt, 12 de diciembre de 2013



**Fig. 2.** Camila Falquez, Rosalía para *Vogue España*, 2018

El careo entre ambas instantáneas nos recuerda que los productos visuales que consumimos diariamente están sometidos a un proceso de construcción pensado. En su primer autorretrato público, Rosalía se muestra todavía sin el envoltorio al que poco a poco va a ir dando forma, hasta crear un producto cercado por algunos de los tópicos de la marca España. A ello se suma una estética particular basada en la tendencia que hace convivir la alta costura con el espíritu “poligonero”<sup>1</sup>.

En paralelo al halo estético, en el ámbito musical muestra también la fusión de distintos géneros, que a menudo son atravesados por variadas influencias de lo popular. En su álbum más reciente, *El mal querer* (2018), y en el primer disco con el que se dio a conocer en 2017, *Los Ángeles*, la cantante mezcla sin pudor diferentes estilos, aproximándose de forma minimalista a los cantes tradicionales del flamenco, fusionándolos con música urbana, bases electrónicas con sonidos e instrumentos populares, generando una mezcla alrededor de la cual se alzan voces a favor y en contra.

Las siguientes líneas pretenden acercarse al discurso visual de *El mal querer*, un disco conceptual que cuenta con la colaboración de distintos artistas, directores y productores y que, aunque atravesado por un *leitmotiv*, puede resultar tan esperanzador como contradictorio, siendo reflejo, en última instancia, de los tiempos en que vivimos.

### **Introducción a *El mal querer***

La génesis de la obra *El mal querer* se encuentra, como la misma autora ha ratificado en numerosas entrevistas, en su Trabajo Fin de Grado para la Escola Superior de Música de Catalunya. A grandes rasgos, el álbum responde a un

---

<sup>1</sup> Coloquialmente, este término hace referencia a un estereotipo aplicable a cierto sector de la juventud, cuya cotidianeidad se desarrolla en zonas suburbanas o periféricas en relación a los centros urbanos, y que se caracteriza por pertenecer socialmente a clases obreras con recursos económicos limitados, lo que consecuentemente afecta a su espectro estético. Entre los ítems que ostentan, especialmente la esfera femenina, encontramos un gusto por la mezcla entre elementos asociados a las clases altas como el oro o las uñas de gel –símbolo de dejar de trabajar con las manos–, con aspectos propios de la cultura popular como la música urbana y folclórica, los vehículos a motor tuneados en base al alarde de poder adquirido o indumentarias vinculadas al proletariado como el chándal. Todo ello aderezado por excesos visuales en todos sus aspectos.

relato que habla de la libertad alcanzada por una mujer encerrada en la idea del amor romántico.

El germen de esta noción general que rige el trabajo más reciente de Rosalía se vincula con una novela anónima occitana del siglo XIII, conocida como *Flamenca*<sup>2</sup>. El artista y comisario Pedro G. Romero fue quien puso a la artista tras la pista de este curioso romance que desarrolla el concepto literario del amor cortés<sup>3</sup>.

Los paralelismos con el texto medieval, más allá de la parte conceptual, ahondarían en temáticas de completa actualidad que comienzan a cuestionarse a partir de la época en la que aparece y se difunde el texto. La misma Rosalía define el disco como una historia de amor con aristas, oscura, una exploración de las pasiones (Gallardo 2018), y a lo largo del álbum y su discurso visual interpreta a un personaje femenino que va tomando poder al desprenderse del ideal del amor romántico.

---

<sup>2</sup> El eje narrativo de esta novela, compuesta por más de ocho mil versos, gira alrededor de los celos. Si bien es cierto que la temática no es novedosa para la época en que fue escrita, pues existen antecedentes que abordan el mismo argumento, es destacable la alta calidad del relato que, aunque de autoría desconocida, presenta novedades importantes y, evidentemente, la persona encargada de escribir el romance debió tener una importante formación humanística y ser conocedora de la tradición literaria trovadoresca. La historia, que a menudo entrelaza diálogos entre los personajes, inicia con el desposorio de Flamenca de Namur, una joven de origen flamenco de exagerada belleza, y el señor Archimbaud de Borbón, un matrimonio convenido para beneficiar a la familia de la dama. En este caso, es el marido, Archimbaud, quien personifica los celos desmedidos, alimentados en muchas ocasiones por terceras personas, como la misma reina de Francia. Precisamente por ellos, recluye a su esposa en una torre, a modo de clausura. La situación de Flamenca se difundió en forma de poemas hasta llegar a lugares como Borgoña, ciudad del caballero Guillermo de Nevers, quien, tras saber de la belleza y la suerte de la dama, se propuso liberarla. Al presentarse inconclusa, no se conoce a ciencia cierta el desenlace de esta historia de celos, pasiones y engaños, pero sí es destacable la actitud de Flamenca, que se presenta como una mujer libre, decidida y que estima su opinión, si se tiene en cuenta la profunda misoginia existente en el momento en que se escribió el relato (Espadaler 2015).

<sup>3</sup> El amor cortés fue un tópico literario en auge durante los siglos XII, XIII y parte del XIV en algunas cortes de Europa. El germen del amor cortés se sitúa en el Mediodía francés, región geográfica integrada por varios territorios con una lengua en común, el occitano. Los trovadores fueron los encargados de difundir este género por ciertos lugares de la Europa del momento. Para el medievalista C. S. Lewis, la cultura del amor cortés se define, fundamentalmente, por cuatro características básicas: la humildad, la cortesía, el adulterio y la religión del amor (Lewis 1953: 2). Así pues, las pautas que designan el amor cortés son la nobleza y el sentido de servidumbre, sustentado en muchas ocasiones por la idea de vasallaje, el amor utópico que rendía culto a la mujer, así como el adulterio, motivo de numerosas tragedias acontecidas en las historias noveladas, ofreciendo así un caldo de cultivo apto para la conformación del mito del amor romántico.

Así pues, *El mal querer* es un disco-concepto cuya trama nos viene dada por su autora a través del propio título del álbum y de la historia que encierra detrás. Sin embargo, y aunque tras el nombre de cada canción aparezca otra denominación que haría referencia a las fases emocionales por las que pasa la sufrida protagonista, la distribución del disco no sigue estrictamente el orden de los capítulos del romance occitano, que como se ha visto está inconcluso.

La forma en que se ilustra esta historia, en paralelo a las letras de las canciones, es a través de las imágenes que habitan el interior del álbum y que hacen referencia al proceso de transformación del personaje principal. Filip Cusic, un artista que se siente heredero del universo surrealista, fue el encargado de la creación y disposición visual de las imágenes insertas en el disco. Cusic centra su trabajo en interrogar la relación que el ser humano establece con los objetos y el significado que se esconde tras ellos, mientras lo envuelve todo en un halo cientificista proclive a la imaginación, en donde trata de enfrentar los opuestos en un juego de excepciones. Sobre estas leyes compone once imágenes que corresponden a cada uno de los cortes del disco, siempre arropado por la supervisión y la seguridad que la artista pone en sus ideales estéticos.



**Fig. 3.** Filip Cusic, Portada de *El mal querer*, 2018.



**Fig. 4.** Filip Cusic, Contraportada de *El mal querer*, 2018.

Sin embargo, antes de analizar las citadas imágenes, creemos importante reparar en la portada [fig. 3] y la contraportada [fig. 4], imágenes que también llevan la firma de Cusic y que, de alguna manera, anuncian el discurso de la

obra. En la portada, Rosalía aparece envuelta de elementos iconográficos propios de la tradición mariana, mezclados con otros elementos que presentan reminiscencias sagradas.

El color blanco, asociado a la pureza de María, predomina en la escena. En el centro, con los brazos en cruz y mirando directamente al espectador, se alza la cantante sobre una nube y envuelta en un fondo celestial. Su pierna izquierda es rodeada por una serpiente, símbolo del pecado, mientras de su sexo emana una luz en forma de estrella. Su cabeza es coronada por un nimbo estrellado y sobre éste aparece una paloma blanca, que en la religión cristiana simboliza el Espíritu Santo, pero que hace referencia también a la idea de libertad. Todo ello aparece, a su vez, enmarcado en una especie de corona que, en lugar de espinas, está formada por cadenas doradas, pareciendo así que la protagonista de la imagen se halla en una especie de prisión sagrada.

Para la realización de la portada el artista visual recoge, quizá inconscientemente, fuentes visuales clásicas ampliamente repetidas en la tradición judeocristiana, aunque sus atributos iconográficos y cualidades expresivas aparecen aglutinadas y descontextualizadas de su contexto sagrado. Así, no es extraño encontrar elementos que remiten a la representación de la Inmaculada Concepción<sup>4</sup> [figs. 5 y 6], aunque fusionados con otros propios de la representación de Cristo, como los brazos en cruz o sus manos, que parecen aludir a las letras Alfa y Omega.

En la misma línea, el álbum cierra con la imagen de una paloma en libertad en la contraportada [fig. 4], augurando el mejor desenlace posible para *El mal querer*.

---

<sup>4</sup> Tradicionalmente, en la iconografía cristiana la figura de la Inmaculada Concepción se presenta ataviada de blanco y portando un manto azul, posada sobre una esfera y una media luna y pisando una serpiente como símbolo del pecado original. Usualmente aparece rodeada de ángeles, coronada por un nimbo luminoso, y sobre ella se posa la paloma blanca, encarnando al Espíritu Santo. El dogma de la Inmaculada Concepción se proclamó el 8 de diciembre de 1854 por el Papa Pío IX, aunque existen en territorio peninsular representaciones de esta advocación desde el siglo XV, dada la fuerte tradición contrarreformista que existía. La proclamación del dogma recogía, en cierta manera, los debates eclesiásticos que cuestionaban si la Virgen María estaba o no exenta del pecado original, resolviéndose finalmente, según el dogma, que sí está exenta, ya que fue concebida por su propio hijo como inmaculada mucho antes de que naciese, convirtiéndose en la más perfecta creación después de Jesucristo (Warner, 1985: 236-254).



**Fig. 5.** Giambattista Tiepolo, *La Inmaculada Concepción*, 1767-1769



**Fig. 6.** Juan de Valdés Leal, *La Inmaculada concepción*, 1682.

### En busca de la feminidad sagrada

Como se ha comentado en líneas anteriores, las imágenes presentes en el interior del álbum sirven para ilustrar los diferentes estadios o capítulos de la historia presentada por Rosalía en *El mal querer*, vinculándose de alguna manera a las letras de las canciones que acompañan. Si analizamos *grosso modo* las once imágenes de forma conjunta, claramente se avistan las distintas fases que la protagonista atraviesa, desde el encierro que supone la prisión de un amor enfermizo hasta el empoderamiento para alcanzar la libertad [fig. 7]. En general, y como ocurría también con la portada, Rosalía es presentada más como una Diosa que como una Virgen, tal como apunta el artífice de las mismas (Llanos Martínez 2018).

En todas ellas, además, fácilmente se perciben símbolos que aluden al concepto clásico de feminidad: circunferencias que remiten al tiempo cíclico; contraposición de lo masculino frente a lo femenino; espejos rotos, lágrimas y perlas; astros y rejas; rosas que inundan su espacio íntimo. Todo ello hasta llegar a ver a la propia Rosalía pendiente de un hilo mientras sostiene una balanza para, posteriormente, aparecer mirando al espectador mientras empuña un arco y una flor por flecha, al fin, liberada.

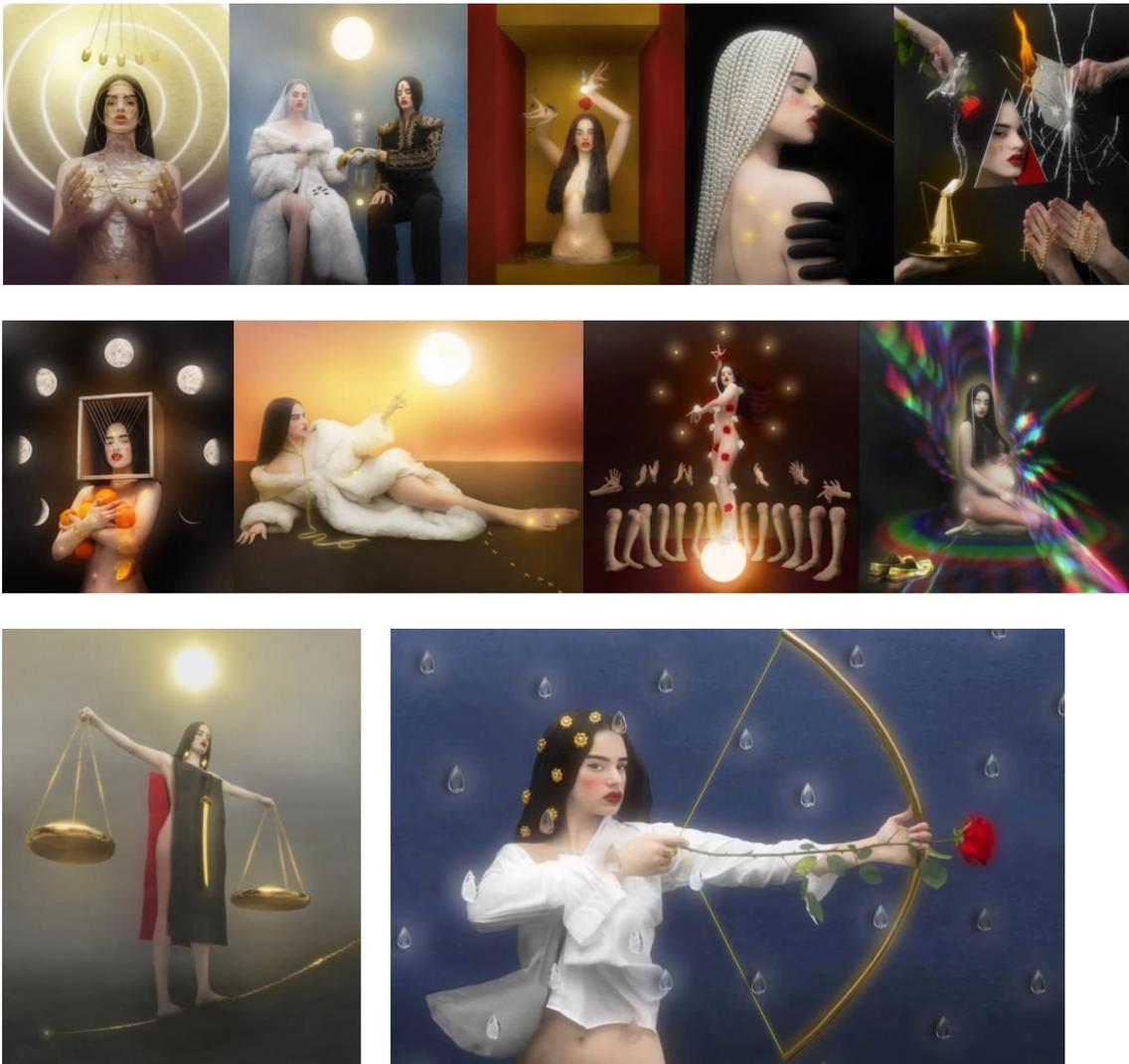


Fig. 7. Filip Cusic, Imágenes de *El mal querer*, 2018

Para tratar de interpretar estas imágenes, además de atender a otros materiales como pueden ser los compendios de iconografía o los diccionarios de símbolos, es necesario acudir a una fuente de primera mano, que en este caso nos es proporcionada por el propio artista, Filip Cusic, en sus historias destacadas de su perfil de Instagram. Como él mismo deja entrever, en numerosas ocasiones las asociaciones que realiza entre sus creaciones y las tradiciones con las que cuenta son intuitivas y, aunque perdure el sentido simbólico de algunos elementos, éstos se impregnan con nuevos significados para responder al fin último del álbum.

Como se ha apuntado en líneas anteriores, el hilo narrativo presenta distintos episodios visuales protagonizados por la misma Rosalía, quien parece gravitar

en un universo mixto donde se confunde lo terrenal y lo onírico. En la primera imagen que habita el interior del disco, perteneciente al "Cap. 1: Augurio", el torso de la artista aparece en contrapicado, enfatizando su aparente condición divina, y rodeada por una serie de circunferencias en alusión a lo femenino y al tiempo cíclico. Esta idea vinculada a lo temporal, en suma, se enfatiza con el péndulo en movimiento que oscila sobre su cabeza, mientras ella sostiene entre sus manos una maraña de hilos dorados que se asemejan a una galaxia con sus respectivos planetas. Con esta creación, Custic vaticina lo que va a suceder, el principio de la lucha por la libertad.

En el "Cap. 2: Boda", en clara alusión a la obra de Frida Kahlo *Las dos Fridas* (1939), Rosalía aparece desdoblada en femenino y en masculino, ambas entrelazadas con un gesto de unión e iluminadas por un gran astro que parece alumbrar una especie de jeroglífico conformado por elementos como un reloj de arena y unas llaves.

Tras este episodio que recrea el matrimonio, en el "Cap. 3: Celos", Rosalía es presentada en una actitud muy distinta. La escena se enmarca en una especie de prisión minúscula en la que priman el amarillo y el rojo, y en la que tan sólo hay espacio para ella, que está desnuda y saliendo del agua cual Venus. Su gesto es significativo, pues aparece entonando una pose flamenca que nos recuerda las astas de un toro. Con sus uñas afiladas, como los cuernos del animal, rompe un espejo negro en alusión a cómo los celos pueden enturbiar cualquier situación. De su cuerpo emanan diferentes puntos de luz emulando los chacras, y sobre su cabeza, de nuevo a modo de jeroglífico, se posan cuatro distintivos que simbolizarían los elementos.

La luz de este capítulo desaparece en el siguiente para imitar los claroscuros y las tensiones de los retratos barrocos. En el "Cap. 4: Disputa", ella, de perfil y sobre fondo neutro, con el cabello cubierto de perlas, lanza una mirada fuera de plano, mientras una mano vestida con un guante negro la agarra por un costado.

En el "Cap. 5: Lamento", vemos su imagen fragmentada por medio de un juego de espejos, en los que conviven su rostro reflejado y superpuesto en una forma piramidal al lado de un espejo roto y en llamas, fruto de una agresión. La

lágrima que cae de su mejilla junto con la aparición de nuevo de elementos próximos a las *vanitas* –el reloj y la rosa en posición descendente–, completan la escena de lamento que da título al capítulo.

Como una de las mujeres de Julio Romero de Torres, en el "Cap. 6: Clausura", aparece Rosalía, de nuevo con el torso desnudo, sosteniendo unas naranjas que se le van desprendiendo de las manos, mientras que su cabeza es arropada por una caja con rejillas en forma de V, invirtiendo la forma en la que es presentada en la imagen anterior. Además, a su alrededor se representa el ciclo lunar, asociado al "principio femenino y pasivo, opuesto y complementario al sol" (Battistini 2003: 194).

En el "Cap. 7: Liturgia", Rosalía, vestida de blanco, parece situarse a un nivel más allá de lo terrenal, y es presentada, siguiendo la estela de la portada del disco, como un ser divinizado que, en este caso, posee capacidad creadora [fig. 8]. En este sentido, ya no es únicamente un ser feminizado, envuelto de símbolos propios de este género, sino que a partir de este momento es evidente que ha alcanzado un estrato superior tras su clausura y el despertar de los mitos del amor romántico. Como la representación del mismo Dios creador de los astros y del ser humano [figs. 9 y 10], la cantante se muestra sosegada pero poderosa. En suma, es capaz de dominar la serpiente que cuelga de su cuello y, también en alusión a Cristo, de sus pies irradia una luz como último vestigio del dolor. De nuevo, se apuesta por la fusión de atributos propios de la religión cristiana en beneficio de un mensaje popular.



**Fig. 8.** Filip Cusic, Cap. 7: *Liturgia* (Bagdad), 2018.



**Fig. 9.** Mosaico de la Catedral de Monreale, La creación de los astros, 1172-1176.



**Fig. 10.** Miguel Ángel, La creación de Adán (detalle), 1511

En el "Cap. 8: Éxtasis", Rosalía aparece en contrapicado sobre una esfera iluminada, siendo adorada en una especie de tablao flamenco. El título del capítulo asociaría el baile y el cante flamenco a un estado casi catártico que enlazaría con el "Cap. 9: Concepción", donde se muestra encinta. Aquí, adquiriendo una posición similar a algunas de las diosas de la fertilidad clásicas, emerge de una estela de luces de colores que forman una circunferencia y, fuera del círculo, unos zapatos masculinos y dorados completan el relato tradicional de la maternidad, con el padre excluido y ausente.

Finalmente, en los últimos dos títulos, "Cap. 10: Cordura" y "Cap. 11: Poder", la vemos, primero, caminado sobre un fino hilo mientras sostiene una balanza, símbolo común de la justicia, para, posteriormente, aparecer mirando al espectador mientras empuña un arco con una flor. Por fin, la mujer se libera del calvario y de su pelo brotan flores como metáfora del renacimiento.

Como se ha podido observar, las imágenes que acompañan las letras de las canciones del álbum no dejan nada al azar, componiendo un relato conocido desde antiguo, en donde la mujer, después de pasar por las fases típicas de cualquier relación amorosa al uso, acaba tomando el poder en busca de su

bienestar. En este caso, el relato visual es resuelto de una manera magistral al actualizar, por medio de una estética contemporánea que reactiva símbolos clásicos, multitud de guiños relativos al mundo de lo femenino.

### **"Malamente". Manifiesto estético en movimiento**

"Malamente" es la canción que encabeza *El mal querer* y, por tanto, corresponde al primer capítulo del disco ("Cap. 1: Augurio"). Dirigido por la productora CANADA, en él adivinamos el inicio de una narración en donde la protagonista transitará por una serie de capítulos vitales hasta alcanzar la ansiada liberación. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que, en el momento del lanzamiento de esta canción, *El mal querer* todavía no había sido presentado en sociedad y, por lo tanto, no se conocía la idea conceptual del álbum. Con todo ello, "Malamente" se convierte no sólo en la carta de presentación del disco, sino también en un compendio de las cuestiones estéticas y formales que granjearon el éxito de Rosalía más allá de nuestras fronteras. En este sentido, cuando hablamos de compendio estético nos referimos a toda una serie de elementos castizos fácilmente reconocibles: toros, flamenco, símbolos religiosos como cruces y nazarenos mezclados con iconos urbanos y populares como el *skate*, el *tuning*, los vehículos pesados e industriales o el chándal, entre otros; todo ello, reactualizado desde el prisma de la postmodernidad<sup>5</sup>.

A grandes rasgos, el video puede entenderse como un ideario estético que reúne algunas de las características tanto musicales como estilísticas que acompañarán el desarrollo de una personalidad espectacular, en el sentido que le dio Guy Debord cuando dijo que "el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes" (Debord 2003: 38).

---

<sup>5</sup> Entendemos la postmodernidad, siguiendo a Jean-François Lyotard, como un proceso que sucede a la modernidad y que lleva consigo una profunda transformación del saber. Para este autor, las epistemologías propias de la modernidad, estrictamente jerarquizadas al basarse en la idea de la razón ilustrada, dejaban incompletas las identidades culturales que se construyeron al obviar u apartar determinadas realidades históricas (Lyotard, 1984). En la práctica artística, la postmodernidad implica, en términos de Juan Martín Prada, heterogeneidades, préstamos, migraciones y transferencias (Martín Prada, 2001: 7-12). Así, el arte pasa a entenderse como un continuo juego que reacciona a nociones como la autenticidad o la originalidad, y apuesta por prácticas como la atribución, la revisión o la relectura.

En la pieza audiovisual, en general, el rojo y el amarillo dominan la escena en ambientes callejeros, deshabitados y fríos [fig. 11]. El vídeo comienza mostrando a los personajes masculinos diseminados en un entorno de aprendizaje, en una escuela de toreo, lugar de adiestramiento estrechamente relacionado con cuestiones próximas a una tradición patria de valentía y, por ende, de virilidad; las mujeres, por el contrario, se presentan en grupo, apiñadas, poniendo de relieve la sororidad. La primera vez que aparece Rosalía en solitario lo hace huyendo de un hombre y, paralelamente, la encontramos secando el sudor de uno de los aprendices que, para más inri, porta un tatuaje de la Dolorosa. La escena se tuerce con su atropello y, acto seguido, su cuerpo es alzado por un vehículo manejado por un hombre que la deposita en el interior de un camión. A partir de este momento se suceden escenas que combinan elementos materiales a modo de símiles, entre los que destaca la figura retórica del toro en forma de unión de la mujer con la máquina, en este caso una moto. Y ella, en esa simbiosis, sale del camión para ser literalmente toreada, alternando en el montaje planos de exterior e interior.

Avanzando en el clip, hacia el final se introduce la figura del nazareno ataviado con una túnica morada y montado sobre un patinete con pinchos, reafirmando la idea de penitencia. Según Nicolás Méndez, de CANADA, la figura del nazareno y su relación con Dios se asemejaría a la relación tóxica establecida entre una pareja en nombre del amor, esto es, amarse hasta que duela (Corazón Rural 2018). En la misma línea, el plano final del videoclip está dedicado, de nuevo, a un símbolo religioso archiconocido, una cruz que preside un parque donde se practica *skateboarding*.

Como consecuencia, la utilización de atributos, léxico y símbolos religiosos, algunos de ellos asumidos como propios por la cultura andaluza y calé, hizo que sobre Rosalía llovieran numerosas críticas desde dentro y fuera del colectivo gitano, al considerar que se había apropiado de ellos culturalmente y los había empleado como quien usa unas pestañas postizas (Maldonado 2018).

La cuestión del apropiacionismo en Rosalía saltó a la luz a raíz de un mensaje que lanzó la activista Noelia Cortés en Twitter. En el hilo, la usuaria explicó los supuestos errores e insultos en los que incurría la artista al tratar de emular una

identidad gitana, y el dilema se coló rápidamente en el hervidero cultural. Más acertadamente, el historiador Rafael Buhigas empleó el término "expropiación" para matizar que lo que Rosalía verdaderamente realiza, más que apropiación cultural, es invisibilizar al sujeto gitano desde el poder dominante (Maldonado 2018). Así pues, desde el ámbito gitano se manifiesta la utilización de rasgos distintivos de su identidad, su música y su estética por parte de la cantante, que se mantiene en una posición privilegiada frente a la opresión sufrida por el colectivo.

En cualquier caso, lo que esta polémica revela es la penetración del debate sobre identidades raciales y discriminaciones históricas en la España del pasado y del presente, y también lo complejo y sutil de muchas lecturas sobre los productos culturales que llegarán en el futuro. Sin embargo, la industria cultural siempre se ha caracterizado por ser devoradora, fagocitadora de las distintas culturas más silenciadas o de lo marginal, de los límites. Pero más que apropiacionista, e incluso expropiacionista, en cuanto a la utilización de esa simbología sagrada, la cantante forma parte de un sistema capitalista caníbal, que todo lo absorbe y, como el mismo Walter Benjamin nos hizo saber, no estaría tan distante de los procesos religiosos (Benjamin 2014).



Fig. 11. CANADA, "Malamente" ("Cap. 1: Augurio"), 2018.

### De los Celos al Éxtasis

Tras el éxito cosechado por las novedades musicales y estéticas que trajo consigo "Malamente", otros clips fueron saliendo a escena durante los meses

siguientes. De las once canciones, además de "Malamente", son "Pienso en tu mirá" ("Cap. 3: Celos"), "De aquí no sales" ("Cap. 4: Disputa"), "Bagdad" ("Cap. 7: Liturgia") y "Di mi nombre" ("Cap. 8: Éxtasis") las que disponen del material audiovisual que las completan. El presente epígrafe tiene como objetivo tratar de realizar un recorrido por aquellas puntualizaciones más significativas en cuanto al discurso, para acabar analizando en profundidad el videoclip que corresponde al nivel del Éxtasis.

El clip de "Pienso en tu mirá" ("Cap. 3: Celos") es, quizá, el que presenta más similitudes estéticas con "Malamente", pues ambos fueron rodados durante el mismo período de tiempo y comparten ubicación geográfica. No obstante, mientras "Malamente" tan sólo augura lo que presagiamos, el mensaje de "Pienso en tu mirá" es claro, remitiendo directamente a la idea de celos que subtitula el capítulo. Ello se consigue gracias al empleo de frecuentes recursos utilizados por la retórica visual, amalgamándose distintas metáforas en una idea común que remite al dolor y a la desconfianza.

Mientras suena una de las estrofas que se repetirá a lo largo de la canción – «Me da miedo cuando sales sonriendo pa' la calle porque todos pueden ver los hoyuelitos que te salen»–, en este videoclip, dirigido de nuevo por CANADA, se proyecta la figurilla de una flamenca colgada del retrovisor de un camión que acabará estampándose contra un muro. Aunque pueda parecer el inicio de una historia, en realidad esta imagen presagia lo que sucederá a lo largo del audiovisual. De forma magistral, en este video se intercalan historias diferenciadas, de manera que hay distintos relatos que acontecen en paralelo y que, en última instancia, reflejan la evolución del personaje femenino y sus respuestas frente a una situación hostil y opresora.

En paralelo al desarrollo de la letra de la canción, el personaje femenino sufre una transformación. En un primer momento, Rosalía aparece en espacios cerrados, dentro de la esfera de la domesticidad, el lugar tradicionalmente asociado a lo femenino, aunque no en solitario. El empleo del color negro en las ropas de las personas que acompañan durante todo el video a la cantante sirve a los artífices del clip para personificar los síntomas y consecuencias que los celos provocan en quien los sufre, Rosalía, que a lo largo de toda la cinta parece querer huir de ellos. Igualmente, a medida que avanza la proyección, la

artista aparece en otros lugares un tanto claustrofóbicos y oscuros como un aparcamiento, en este caso rodeada de hombres que la apuntan con armas de distinta naturaleza.

Lejos de conformarse, Rosalía parece querer reaccionar ante tal situación. Para ello, en el videoclip aparecen dos momentos de transformación claros. Por un lado, al inicio del clip una vampiresa muerde su cuello, ilustrando la letra de la canción, como metáfora de cambio. Por otro, de forma más evidente, la cantante, engalanada con oros, entre los que destaca una esclava grabada con las palabras "Varón Dandy", empuña y carga una escopeta adquiriendo una pose masculinizada, hecho que se refuerza con el plano en contrapicado de la cámara. En este punto, la recurrente figura del toro vuelve a aparecer en escena, en este caso figurando también los celos, que hacen sangrar el corazón de la cantaora.

Esto enlaza directamente con los versos que componen el estribillo de la canción: "Pienso en tu mirá, tu mirá, clavá, es una bala en el pecho". Aparte de Rosalía, cuando suenan estas palabras es frecuente la aparición de personajes masculinos, montados en camiones, de cuyos corazones brota la sangre. El sentimiento general que pretende el video se refuerza con la aparición, en determinados momentos, del bailar Polito taconeando sobre unas brasas chisporroteantes.

Tras el sufrimiento, avistamiento y empoderamiento frente a los celos, Rosalía aparece, al fin, en un espacio al aire libre, acompañada por aquellas personas vestidas de negro, ahora despojadas de su atuendo y huyendo de su derredor. La protagonista, finalmente, resta sola ante un panorama desolador pero recompuesta, como la muñeca de porcelana que aparece casi al final del audiovisual. Rota, pero viva y libre, ha vencido a los celos, y su misión tras este capítulo será recomponerse ante tal vuelco.

En "De aquí no sales", posiblemente la canción más experimental del disco, y tránsito en el relato audiovisual conjunto, la artista se aleja visualmente de la iconografía calé para abrazar una suerte de fusión entre naturaleza y mecánica, cargada de artificialidad, aunque situando la acción en un paraje mítico de la cultura nacional: los molinos de La Mancha. La pieza, dirigida esta

vez por Diana Kunst y Mau Morgó, aunque cargada de referencias clásicas, contiene una narración a la que no nos tiene acostumbrados, pues todo se envuelve en un ambiente más oscuro y, a diferencia de las obras anteriores, Rosalía acapara exclusivamente el protagonismo.

En el caso de "Bagdad", cantada por Rosalía, que en este caso aparece acompañada por el Cor de l'Orfeo y el músico Joan Albert Amargós, se refleja el lado más espiritual del álbum, precisamente en alusión al subtítulo que contiene el capítulo: Liturgia. Musicalmente, la canción inicia con un ritmo sintetizado de "Cry me a river" (2002) de Justin Timberlake, y continúa con estrofas diferenciadas y un estribillo que se repite, muy cercano a la sonoridad de la música sacra medieval. De nuevo, la artista no tiene pudor en mezclar estilos antagónicos para componer un tema entre lo lírico y la música urbana.

El título de la misma alude a un club de ocio nocturno de Barcelona conocido por sus espectáculos eróticos, espacio donde se grabaron las imágenes del videoclip. En este caso, a diferencia de los ejemplos anteriores, la narración sucede de manera sencilla, y todo ocurre en esta sala, donde Rosalía da vida a una de las bailarinas de *poledance* que trabajan allí. Tras recibir un mensaje por parte de, se supone, su pareja, la bailarina se hunde y se encierra en el servicio público del club. Es entonces cuando, a partir de la primera lágrima derramada, la artista, visual y metafóricamente, se ahoga en sus propias penas. En este sentido, debemos retraernos a la Edad Moderna, momento en que estaba muy extendida la idea de que los ojos tenían una especial conexión con el corazón, actuando como una vía de escape del interior hacia el exterior. En relación a la liturgia, los fieles lograban entender a través de las imágenes que las lágrimas eran la expresión gráfica del sufrimiento del corazón, tornándose el llanto signo ineludible de padecimiento (Christian 2009: 157).

Así, el final del video resulta muy significativo, pues cuando Rosalía está a punto de ahogarse en sus propias lágrimas parece rogar a Dios su salvación – además, no debe olvidarse que a lo largo de los estribillos se repite la frase "Junta las palmas y las separa"– [fig. 12]. Y, en su juicio para lograr la ascensión, visualmente la dirección de la pieza opta por fusionar iconografías marianas como la Asunción de la Virgen o la representación conceptual de la Dolorosa [figs. 13 y 14].



**Fig. 12.** Helmi (DIVISION), "Bagdad" ("Cap. 7: Liturgia"), 2018.



**Fig. 13.** Guido Reni, *Asunción de la Virgen*, 1642.



**Fig. 14.** Pedro de Mena, *Mater Dolorosa*, c. 1670.

En "Di mi nombre", tercer videoclip del álbum que lanzó la artista, dirigido por Henry Scholfield de la productora CAVIAR, abandona el ambiente suburbial al que nos había acostumbrado para localizar la acción en un espacio íntimo, privado y estéticamente feminizado. El eje sobre el que gira toda la narración es la cama, lugar de reposo y pasiones, de ensueño y necesidad. Así, el cartel promocional del sencillo se centra en ese objeto, y la postura por la que opta la protagonista toma como referente "La maja vestida" de Goya (1800-1807), conocida pintura que retrata a una amante para el deleite privado de la mirada masculina [fig. 15]. En este caso, Rosalía no sólo emula la pose del cuadro, sino que refuerza la referencia a través de la indumentaria, que parece emular la de la cortesana: un vestido blanco de tejido ligero acompañado de un fajín rosa palo.



Fig. 15. CAVIAR, Cartel promocional de *Di mi nombre* (Cap. 8: Éxtasis), 2018.

Al hecho visual debemos sumar la letra de la canción, que interpela, casi a modo de súplica, a un supuesto amante cuando dice, entre otras cosas, "átame con tu cabello a la esquina de tu cama" o "pon tu cuerpo contra el mío", descubriendo entresijos de pasión carnal, sintetizados en la idea de nombrarla: "Di mi nombre". De esta forma, el hecho de nombrar se convierte en metáfora del clímax sexual. Nombrar, asimismo, es dotar de identidad y existencia,

materializar la cosa en el plano real. Como apuntaba Benjamin, "con el nombre propio se le anuncia a cada hombre su creación divina, y en ese sentido él mismo es creador" (Benjamin 1998: 68). De este modo, el nombre que no se pronuncia pasa a convertirse en misterio, casi en revelación.

El videoclip, dividido en una especie de celda en dos espacios más uno de tránsito, parece imbuirnos en una especie de vía crucis de autoconocimiento y deseo, bañado todo él de un tono tenue feminizado –en toda la pieza predomina el rosa y los colores pálidos–. El primero de estos espacios, de ambiente especialmente intimista y recogido, iluminado con varios puntos de luz de lámparas de dormitorio, gira en torno a la citada cama. Entre los múltiples elementos que arrojan la escena podemos destacar de forma muy visible un círculo de neón rosa que preside una especie de hornacina, un retrato de quien podría ser el fundador de la orden dominica, Santo Domingo de Gúzman, un ventilador encendido y un rosario rosa colgado de una esquina de la cama.

Para acceder al segundo espacio es necesario que la protagonista atraviese una zona intermedia en penumbra en donde le espera un tocador con un gran espejo a modo de confrontación identitaria. El segundo espacio, en contraposición al primero, únicamente está iluminado por una especie de vidriera gótica al fondo que remite a los ambientes eclesiásticos. En este caso, se presenta desordenado y deshabitado al mismo tiempo, convirtiéndose en un espacio frío, aséptico, posiblemente actuando como metáfora de un interior tradicionalmente alterado y errante, el útero.

La cámara, de la misma forma que los espacios, va adecuándose a la narración de ritmo cíclico, diferenciando las tres zonas del discurso. La protagonista parte de la cama en donde la cámara ejerce de mirada subjetiva, a modo de *voyeur*, mientras ésta le corresponde con su mirada. El momento clave de esta técnica se evidencia con el gesto en el que la vemos al borde del lecho, inclinándose en movimiento descendente y ascendente. Después, en su deambular en busca de la reafirmación de su deseo en el espacio de tránsito, la cámara se transforma, se vuelve más neutra, hasta el instante en el que Rosalía es consciente de nuevo de la presencia de la misma y a diferencia de la complicidad que muestra con anterioridad ante ella, huye despavorida al

refugio en el que el deseo se materializa para experimentar un estado de exaltación, la susodicha cama. La artista, por fin, es consciente de su deseo carnal y da rienda suelta al mismo.

El desarrollo de todo el videoclip en un interior es, sin duda, determinante y escogido. La mujer, originariamente asociada a lo privado, al espacio doméstico, permanece en el interior tanto física como metafóricamente, pues, en suma, el mensaje final habla de la historia de un deseo, de una pasión visceral que queda para la intimidad. Perrot afirma que, para la sociedad burguesa del siglo XIX, la habitación era el lugar por excelencia de las mujeres, y que la religión, moral y orden doméstico contribuían a recluirlas en ellas, deviniendo en casi una forma de clausura que se identificaba con lo femenino (Perrot 2011: 173-175).

Aquí, el encierro se convierte en un tema curioso y paradójico, pues la cuestión del deseo femenino, fervientemente tratada y ocultada en el mismo discurso, es el hilo conductor de la pieza. Por un lado, el deseo femenino ha sido considerado el responsable de muchos de los males que acechaban (y acechan) a la humanidad –sólo debemos pensar que el deseo le hizo a Eva morder la famosa manzana–; por otro, dentro del discurso médico, también ha sido el causante de famosos desórdenes asociados a las mujeres como la histeria.

Especialmente durante el XIX, la biología, la medicina y el psicoanálisis se encargaron de desarrollar a través de su literatura esta patología que, etimológicamente, alude a la matriz. A partir de este momento, gran parte de los avances científicos colocaron el objetivo en el útero y los ovarios femeninos. "Sólo por el ovario es la mujer lo que es", escribió en 1844 el médico francés Achille Chéreau, y esto justificó la extirpación quirúrgica de los mismos para radicar males como la histeria, el deseo sexual excesivo y otros dolores o trastornos cuyo origen no era fácil distinguir (Laqueur 1994: 299-300).

De este modo, al final del video, cuando la cantante regresa al elemento central de la narración, la cama, la vemos ejecutar una serie de movimientos asociados desde el siglo XIX a las fases del ataque histérico, gracias al desarrollo de todo un supuesto estudio científico apoyado en las imágenes

desarrolladas por el famoso doctor Charcot en La Salpêtrière [fig. 16]. El arte, junto con la ciencia, se encargó de representarlas para confrontar a la sociedad con un mal que, en teoría, se podía erradicar, y así reconducir a las mujeres por el camino correcto, que no era más que el camino de la abstinencia, la decencia y el decoro sexual.



**Fig. 16.** A. Delahaye y E. Lecrosnier, *Phase de contorsions (Arc de cercle)*, 1887.

### ***El mal querer. Un disco global en la era de la ruptura de los límites artísticos***

Como puede intuirse, *El mal querer* no es sólo un disco que incorpora flamenco, pero tampoco es únicamente un álbum pop. Exactamente igual sucede con la estética que rodea todos los artefactos visuales del universo Rosalía. Los límites artísticos, que en otras épocas estaban delimitados, se han disuelto en la era de la postmodernidad, deviniendo en un mestizaje radical que puede resultar molesto para según qué sectores del arte, la sociedad o la cultura. De todos modos, y recogiendo algunos datos ya subrayados, el malestar por esta mezcolanza, por el citado apropiacionismo cultural, no ha hecho más que resaltar algunas fallas históricas dentro del ambiente artístico, generando, como indicábamos, tantos odios como afectos. La crítica cultural de este país ha vuelto a poner el acento en el purismo o, por el contrario, en la utilización libre del arte para confeccionar nuevos productos híbridos, algo que, por otra parte, no supone ninguna novedad.

En general, la cantante –su estética, su música y su discurso visual– pueden resultar contradictorios pues, como afirma el propio Custic, "Rosalía es una mujer llena de dulzura y pureza, pero a la vez empoderada e inspiradora, que ha sabido replantear la cultura española combinando tradición y futuro" (Llanos Martínez 2018).

En conclusión, las piezas analizadas reúnen la fusión de distintos elementos, tradiciones culturales y musicales, así como iconográficas, que sirven a la artista para lanzar un mensaje de empoderamiento personal que viene a reflejar el concepto que prima en *El mal querer*. De esta forma, por un lado, ofrece un producto fácilmente reconocible, lleno de referencias visuales que remiten a lo patrio; pero, por otro lado, aporta frescura musical y una estética actual, cuestionando los grandes relatos e incluso ironizando con los mismos, presentándonos un producto que posee a partes iguales contemporaneidad y clasicismo. A esto se suma la capacidad de fusionar diferentes parcelas de lo artístico en pro de un objetivo global, de un producto completo en el que cualquiera puede sentirse identificado y atraído, y que, posiblemente, sea la clave final por la que *El mal querer* se coloca como una de las obras cumbre de los últimos tiempos dentro y fuera de nuestras fronteras. Un producto nacional de calidad que recoge la herencia pasada, nos define, y también muestra capacidades de futuro.

## Referencias bibliográficas

Battistini, Matilde. 2003. *Símbolos y alegorías*. Barcelona: Electa.

Benjamin, Walter. 1998. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_. 2014. *El capitalismo como religión*. Madrid: La Llama.

Christian, William A. Jr. 2009. "Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna". En *Accidente del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, coords. María Tausiet Carlés y James S. Amelang, 143-166. Madrid: Abada.

Corazón Rural, Álvaro. 20 de agosto de 2018. "CANADA: 'Rosalía ha desacralizado los símbolos, que es lo contrario de apropiárselos'". *Jot Down. Contemporary Culture*

Mag. <https://www.iotdown.es/2018/08/canada-rosalia-ha-desacralizado-los-simbolos-que-es-lo-contrario-de-apropiarselos/> [Consulta: 12 de diciembre de 2018].

Debord, Guy. 2003. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Espadaler, Anton M. 2015. En *Flamenca*, ed. Anton M. Espadaler, 9-31. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Gallardo, David. 30 de octubre de 2018. "Rosálía: 'Siempre voy a reivindicar a la mujer poderosa'". *Europa Press*. <https://www.europapress.es/cultura/musica-00129/noticia-rosalia-siempre-voy-reivindicar-mujer-poderosa-20181030181750.html> [Consulta: 9 de julio de 2019].

Laqueur, Thomas. 1994. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.

Lewis, Clive Staples. 1953. *The Allegory of Love. A study in Medieval Tradition*. Londres: Oxford University Press.

Llanos Martínez, Héctor. 2 de noviembre de 2018. "El universo visual de Filip Cusic, autor de las imágenes del disco de Rosalía". *Verne. El País*. [https://verne.elpais.com/verne/2018/10/31/articulo/1541004530\\_244530.html](https://verne.elpais.com/verne/2018/10/31/articulo/1541004530_244530.html) [Consulta: 15 de abril de 2019].

Liotard, Jean-François. 1984. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

Maldonado, Lorena G. 31 de mayo de 2018. "Los gitanos atacan a Rosalía: 'Usa nuestros símbolos como pestañas postizas'". *El Español*. [https://www.elespanol.com/cultura/musica/20180531/gitanos-atacan-rosalia-usa-simbolos-pestanas-postizas/311468865\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/musica/20180531/gitanos-atacan-rosalia-usa-simbolos-pestanas-postizas/311468865_0.html) [Consulta: 9 de julio de 2019].

Martín Prada, Juan. 2001. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.

Perrot, Michelle. 2011. *Historia de las alcobas*. Madrid: Siruela.

Warner, Marina. 1985. *Alone of all her sex. The myth and cult of the Virgin Mary*. Londres: Picador.

## Referencias audiovisuales

"Malamente" ("Cap. 1: Augurio"). 2018. Rosalía. Dir. CANADA

"Pienso en tu mirá" ("Cap. 3: Celos"). 2018. Rosalía. Dir. CANADA

"De aquí no sales" ("Cap. 4: Disputa"). 2018. Rosalía. Dir. Diana Kunst y Mau Morgó

"Bagdad" ("Cap. 7: Liturgia"). 2018. Rosalía. Dir. Helmi (DIVISION)

"Di mi nombre" ("Cap. 8: Éxtasis"). 2018. Rosalía. Dir. Henry Scholfield (CAVIAR).

.

## Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional *online* del “reggaeton del futuro”

MARINA ARIAS SALVADO

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°14

Palabras claves: Neoperreo, reggaeton, géneros musicales, estudios de género, teoría queer.

Keywords: *Neoperreo, reggaeton, music genres, gender studies, queer theory.*

Cita recomendada:

Arias, Marina. 2019. “Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional *online* del “reggaeton del futuro”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°14. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## NEOPERREO, ¿CAMBIANDO LAS REGLAS DE(L) GÉNERO? LA ESCENA TRANSNACIONAL *ONLINE* DEL “REGGAETON DEL FUTURO”

Marina Arias Salvado

### Resumen

Este artículo examina desde el marco de los géneros de música popular el fenómeno conocido como neoperreo, un subgénero derivado del reggaeton que, a diferencia de su predecesor, ha tenido una presencia muy positiva tanto por parte de la prensa generalista como por los medios especializados. Esta calurosa acogida se debe a que, por un lado, el neoperreo toma del reggaeton tradicional elementos musicales y performativos y que, por otro, se conforma de propuestas desarrolladas en una escena transnacional a través de internet que rompen algunos estereotipos de género muy presentes en el reggaeton. Basándonos en los estudios de género y la teoría queer, a través de la consulta de artículos online que traten sobre el neoperreo y el análisis musical, lírico y performativo del videoclip de un ejemplo paradigmático, propondremos una posible definición de este fenómeno, que a priori se presenta como una alternativa al reggaeton tradicional.

**Palabras clave:** Neoperreo, reggaeton, géneros musicales, estudios de género, teoría queer.

### Abstract

This paper examines, from the theoretical framework popular music genres, the phenomenon known as neoperreo, a subgenre derived from reggaeton which, unlike its predecessor, has had a very positive presence in newspapers and music magazines. This warm welcome is due, on the one hand, to the musical and performatic aspects of reggaeton adopted by neoperreo and, on the other hand, to neoperreo's development in a transnational scene through internet breaking some gender stereotypes associated to reggaeton. From gender studies and queer theory, through the revision of online articles about neoperreo and the musical, lyrical and performative analysis of the music video of a paradigmatic given example, we will offer a definition of this phenomenon, which beforehand is presented as an alternative to traditional reggaeton.

**Keywords:** *Neoperreo, reggaeton, music genres, gender studies, queer theory.*

## Introducción

Este artículo estudia el fenómeno conocido como neoperreo, subgénero derivado del reggaeton cuya etimología se basa en la inclusión del prefijo “neo” al término “perreo”. El perreo es uno de los nombres más habituales para denominar al baile asociado al reggaeton, cuyo carácter sexualmente explícito ha generado gran controversia desde sus comienzos. Así, el perreo ha sido tachado de machista y moralmente reprobable por degradar a la mujer al rol de mero objeto sexual. Sin embargo, desde hace más de una década, tanto desde la academia como desde el “postfeminismo ‘prosexualidad’” (López Castilla 2018: 207) se viene defendiendo la necesidad de pensar el perreo, así como otros bailes hipersexualizados, como un fenómeno complejo y contradictorio que puede ser entendido como una forma de empoderamiento femenino. En esta nueva línea de concebir el perreo se inscribiría el neoperreo, movimiento que fue definido por la artista chilena Tomasa del Real en 2016.

Para realizar este artículo, cuyo objetivo principal es proponer una definición del fenómeno del neoperreo, presentamos en primer lugar la definición que se da del término “neoperreo” en la prensa online a través de una serie de citas recogidas de medios latinos, estadounidenses y españoles. Después, proponemos una serie de conceptos asociados al marco teórico de los géneros musicales, pues partimos de la idea de que el neoperreo se ha constituido recientemente como un subgénero del reggaeton y que, aunque deriva de este, al mismo tiempo busca establecer puntos de diferenciación. Para definir con mayor precisión estos puntos de diferenciación, incluimos un par de apuntes sobre la perspectiva queer y el uso que damos al término performativo, que se aplicarán en el análisis musical. A continuación, hacemos un repaso histórico de una de las principales características del reggaeton que el neoperreo pretende subvertir: el tratamiento del género y la sexualidad en los intérpretes. En un siguiente apartado, relacionamos el neoperreo con la globalización y analizamos la creación de una comunidad transnacional a través de internet, para lo cual nos apoyamos en el estudio de la cuenta oficial de Instagram de @neoperreo. Tras esto, pasamos al análisis de “Perra del Futuro” (2018) de Tomasa del Real, un tema perteneciente a este subgénero, en un intento de determinar sus características líricas, musicales y performativas y su relación

con el reggaeton. A partir de todo lo expuesto se intentará proponer en las conclusiones una definición del fenómeno.

### **Definición del fenómeno a través de la prensa musical**

Titulado #neoperreo, es una declaración de intenciones con la mirada fija en el futuro. Se traduce como ‘nuevo perreo’; perreo siendo el baile y, cada vez más, la cultura que rodea al reggaetón. Los experimentos sobre el reggaetón de Tomasa del Real son la última etapa evolutiva de una música viajera que se desarrolló en Puerto Rico a partir de raíces panameñas y jamaicanas con influencias del hip hop estadounidense y la soca trinitense. Su estilo de producción, aunque recuerda a las raíces DIY anteriores a la comercialización del género, está mezclado con letras que desafían el machismo tradicional del reggaeton al priorizar su propio placer, junto a una cultura del baile que aboga por la capacidad de la música para reunir a la gente. (Olivarría Gallegos 2016).

El neoperreo o #neoperreo es un fenómeno musical derivado del reggaeton cuyo nombre fue acuñado por la artista Tomasa del Real en 2016 en una entrevista en el programa Red Bull Music Academy Radio de Nueva York (Herrera 2016). El propio término, que puede o no llevar un “#” inicial –símbolo gráfico de uso habitual en el mundo de las redes sociales– remite a la novedad y a la reivindicación del baile como punto central:

Tengo una teoría. Yo creo que el reggaetón se ha convertido en el pop de Latinoamérica y hay un nuevo movimiento del reggaetón que es el neoreggaetón, y que es de nuestra generación. Entonces, ‘neoperreo’ es como la nueva manera de perrear. La nueva manera de escuchar reggaetón. (Tomasa del Real citada en Olivarría Gallegos 2016)

Tomasa del Real define el movimiento como “la síntesis de todos estos nuevos sonidos, de los nuevos consumidores que incluyen tanto a las mayorías como a las minorías, donde todos nos juntamos a través del gusto de bailar” (citada en Herrera 2016) y reivindica un modelo de fiesta inclusiva<sup>1</sup>. Otra de sus características principales es que sus máximas representantes, tanto artistas como DJs, son mujeres y personas queer, aunque también participan en el

---

<sup>1</sup> “Aparte de la música, el nuevo género está acompañado con una propuesta de fiesta. No soy yo [sola] es una movida entera” (Tomasa del Real citada en Herrera 2016). Invitamos a las lectoras y los lectores a revisar las fotos de las fiestas publicadas en la cuenta oficial de Instagram de @neoperreo, donde inciden en la diversidad racial y sexual de sus artistas y su audiencia.

neoperreo hombres heterosexuales, especialmente en el ámbito de la producción musical.

Esta nueva generación de artistas es mucho más diversa que nunca a nivel sexual y geográfico. Mientras que la primera ola de reggaetoneros de principios de los 2000 estuvo dominada por hombres, esta generación está bendecida con el Tumblr pop art deformado de mujeres como Ms Nina y el perreo atmosférico de Lara Artési, del dúo Coral Casino. (Herrera 2016)

Neoperreo también es el nombre de una comunidad de artistas de diferentes lugares del globo que han conectado gracias a internet, promoviendo una red de fiestas y conciertos que gira por América Latina, Estados Unidos y Europa. Internet se convierte en una puerta abierta a la creatividad, gracias a la cual circulan un sinnúmero de propuestas musicales, permitiendo a artistas y productores buscar inspiración en otros géneros distintos del reggaeton<sup>2</sup>. Por último, cabe señalar que a nivel estético se definen como “los Monster High del reggaeton” (Tomas del Real, citada en Queipo 2019), en un estilo que fusiona elementos futuristas y *freaks* con la estética hipersexualizada del reggaeton. Todo ello ha hecho que este fenómeno *underground*<sup>3</sup> haya logrado un impacto considerable, ejemplificado por una fuerte presencia positiva en los medios de comunicación, como *Pitchfork* (Wei 2018), *The Fader* (Olivarria Gallegos 2016) o *Jeneaispop* (Alonso 2018), entre muchos otros.

### **Géneros musicales, teoría queer y aspectos performativos**

Para caracterizar el concepto de “género musical” tomaremos como referencia el artículo de Juliana Guerrero (2012), donde la autora elabora un estado de la cuestión sobre la problemática de los géneros musicales para después aportar su propia visión. Guerrero comienza comentando distintas teorías que tratan

---

<sup>2</sup> “Ahora, el reggaeton es el lienzo de internet para la experimentación con otros géneros. Los artistas juegan con el industrial, el ambient, el R&B y más allá, ejemplificando el potencial experimental del género” (Herrera 2016).

<sup>3</sup> En este artículo empleamos el término *underground* para señalar que el neoperreo no se promueve desde las grandes compañías discográficas, sino que sus trabajos son lanzados por sellos independientes, como es el caso de Nacional Records, radicado en Los Angeles, que ha firmado los últimos trabajos de la *crew* de neoperreo, como “Los Dueños del Neoperreo” (2019) o “Braty Puti” (2019). Además, este fenómeno guarda ciertas connotaciones de carácter contracultural, especialmente en lo que a expresión sexual se refiere, además de difundirse a través de redes alternativas, como internet, lo que hace que quede un tanto al margen de los medios de consumo *mainstream*.

sobre géneros musicales y señala como punto común de todas ellas, desde Franco Fabbri a López-Cano, que un género musical no solo se determina por “convenciones sonoras” (lo que oímos), sino que, citando a Frith, también son determinantes aspectos extramusicales como las “convenciones performativas” (lo que vemos), las “convenciones de envoltorio” (cómo se vende) y los “valores que encarna” (la ideología) (Fabbri 1982, 1999 y 2006; López-Cano 2004 y 2006; y Frith 1998 citados entre otros en Guerrero 2012: 6). Esto será muy útil a la hora de determinar los diferentes elementos, musicales y extramusicales, sobre los cuales se construye el subgénero del neoperreo.

Después establece las diferentes relaciones que se han propuesto de género y estilo, tras lo cual concluye, tomando las ideas de Moore (2001) y Goodman (1990), que el estilo no se reduce simplemente a los elementos musicales dentro de un género, sino que es el conjunto de “rasgos del funcionamiento simbólico de una obra que son característicos de un autor, un período, un lugar o una escuela” (Guerrero 2012: 11). Aplicando esto en nuestro trabajo a la hora de realizar el análisis musical del ejemplo seleccionado, podremos determinar a qué estilo pertenece. Por último, uno de los puntos más importantes que destaca Guerrero en su artículo es el papel activo de los individuos a la hora de definir los géneros musicales como categorías. Como sostiene Simon Frith, esta intervención activa del sujeto depende estrechamente de las expectativas del oyente. De este modo:

En relación con la expectativa, es evidente que el concepto de género no se refiere a una característica intrínseca de la música; por el contrario, se trata de una asignación que los sujetos efectúan al hacer o escuchar música. A su vez, la expectativa supone una competencia y, en consecuencia, un dominio de las reglas establecidas por un grupo social determinado. Ésta es la que permite la identificación, el discernimiento y la negociación que llevan adelante los sujetos cuando se habla de música. El reconocimiento que se lleva a cabo en el establecimiento de un género permite, además, remarcar la posición activa y dialógica del oyente. En este sentido, es posible afirmar que la determinación de un género –aunque no sea explícita ni inmediata– es, fundamentalmente, resultado de la escucha por parte del oyente (Guerrero 2012: 8).

Al aplicar estas ideas al estudio del neoperreo, veremos que existe una audiencia concedora del reggaeton que, al enfrentarse a un producto como el neoperreo, acepta esta nueva etiqueta, pues es un objeto que presenta

suficientes novedades frente al reggaeton tradicional como para diferenciarse de él, pero no tantas como para constituirse, al menos hoy en día, como categoría independiente. Para finalizar, queremos presentar la hipótesis de que el neoperreo nace de una necesidad social que existe dentro de algunos de los diferentes grupos que consumen reggaeton. Además, el hecho de que haya tenido una acogida positiva en los medios de comunicación demuestra que ha logrado cumplir las expectativas de esta audiencia que reclama un nuevo modelo de reggaeton, más abierto e inclusivo.

En cuanto a las características de este nuevo modelo de reggaeton, uno de los puntos de diferenciación fundamentales es la inclusión de las minorías sexuales dentro de su discurso. Para entender de qué forma se produce esta inclusión, durante el análisis del ejemplo audiovisual seleccionado emplearemos la perspectiva que ofrece la teoría queer aplicada a los *popular music studies*. Siguiendo a López Castilla, podemos utilizar el término queer, de carácter polisémico, como una “teoría multidisciplinar capaz de reformular y deconstruir los discursos de la cultura heteropatriarcal dominante en relación al cuerpo, la sexualidad y el género dentro de la música popular” (López Castilla 2014-2015: 52). Además, dado que las identidades sexuales y de género se crean a través de actos performativos, aquellas prácticas culturales que parodian las convenciones impuestas socialmente guardan cierta disidencia política. Ello invita a leer cierto carácter subversivo en determinadas propuestas audiovisuales inscritas dentro del neoperreo, como la que analizaremos más adelante.

Por último, es importante aclarar el uso del término performativo, dado que será uno de los aspectos que tendremos en cuenta a la hora de realizar nuestro análisis. Diana Taylor establece la distinción entre performático y performativo, basándose para ello en los conceptos de acto performativo de J.L. Austin y performatividad de Judith Butler (San Cristóbal Opazo 2018: 214). Así, desde el marco de los *performance studies*, Taylor señala que lo performativo es aquello que “se relaciona con los aspectos discursivos de una performance, mientras que lo performático hace referencia a sus aspectos visuales y no discursivos” (Taylor 2003: 6, citada en San Cristóbal Opazo 2018: 217). San Cristóbal Opazo amplía estas ideas definiendo lo performativo como una acción a través

de la cual se superan las convenciones artísticas para, de este modo, construir nuevas realidades, mientras que lo performático queda relegado a “la representación de elementos contemplados dentro de las convenciones” (2018: 217). En este artículo observaremos cómo algunos aspectos performativos de las canciones de neoperreo tratan de sobrepasar los límites de género y sexualidad trazados alrededor del reggaeton tradicional, los cuales comentaremos en el siguiente apartado.

### **Construcciones de género y sexualidad en los intérpretes de reggaeton**

Uno de los aspectos del reggaeton que más bibliografía académica ha inspirado son las cuestiones relacionadas con el género y la sexualidad. Aquí haremos un breve repaso histórico por la evolución del reggaeton desde la perspectiva de género. Esto nos permitirá tener una base analítica para después poder comparar las similitudes y diferencias que se encuentran entre el reggaeton y el neoperreo en lo relativo a estas cuestiones. Antes de comenzar por nuestro recorrido, presentamos tres premisas a tener en cuenta en un estudio que emplea la perspectiva de género. Primero, como sostiene Susan McClary (2002), el género, la sexualidad, la subjetividad y el cuerpo son cuestiones que pueden estudiarse en cualquier tipo de música. En segundo lugar, Laura Viñuela defiende que el simple hecho de que una mujer haga música puede ser considerado como un acto subversivo, en tanto que “se revelan como sujetos activos que rechazan la narrativa masculina en la que las mujeres funcionan como símbolos y dejan oír su propia voz” (2003: 19). Por último, cabe destacar que en la música popular normalmente solo se ofrecen dos roles alternativos de identidad femenina: el de la virgen y el de la prostituta (Viñuela Suárez 2003). Veremos qué rol escogen las artistas de reggaeton y de qué manera construyen su identidad a partir del papel seleccionado.

Cuando investigamos los orígenes del reggaeton acercándonos a su pasado *underground*, primero en Panamá en los 80 y en Puerto Rico en la década siguiente, sorprende ver que este “símbolo de seducción” (Marshall 2008: 133), que a día de hoy tiene un gran impacto a nivel comercial, nació a partir de una

canción que se convirtió en himno anti-gay y anticolonial<sup>4</sup>. Como explica Marshall (2008), para entrar en el mercado *mainstream*, el reggaeton fue dejando de lado esta faceta tan criticable. Para ello, las artistas se centraron en crear letras románticas que afianzaban su condición de personas heterosexuales, promoviendo en muchos casos la objetualización de la mujer. En este punto es importante destacar las series de comienzos del 2000 de DJ Blass, *Reggaeton Sex*<sup>5</sup>. Como apunta Marshall, el trabajo de DJ Blass supuso un punto de inflexión para el reggaeton, pues

reflejando el mercantilismo y la exagerada permisividad sexual asociada a la cultura de clubs, así como continuando una antigua preocupación por el género (...), los temas de las canciones viraron de lleno hacia lo sexual –esto es, hacia las fantasías sexuales del [macho] hombre– muchas veces llegando al borde de lo pornográfico. (Marshall 2009, 49)

Esta temática sexual explícita, que resulta coherente con la idea comercial del *hot Latin lover* (Marshall 2009: 49), supone también un desafío de los valores morales de las clases medias y cristianos. Más adelante veremos cómo el neoperreo retoma en muchos casos no sólo este fuerte contenido sexual, sino también elementos estéticos futuristas que ya se veían en las portadas de las *mixtapes* de DJ Blass (ver imagen 1).



**Imagen 1:** carátula de la mixtape *Reggaeton Sex vol. II* de DJ Blass (2000).

<sup>4</sup> Wayne Marshall estudia cómo las *covers* en español de artistas panameños que se basan en la canción de dancehall conocida como “Dem Bow” de Shabba Ranks (1990/91), con una clara temática homófoba y anticolonialista, darían lugar, tras un largo proceso, a lo que hoy día conocemos como reggaeton. De hecho, el característico ritmo del reggaeton se conoce como *dembow*, manteniendo así el vínculo con este pasado. Ver Marshall 2008.

<sup>5</sup> La primera *mixtape* de esta serie es *Aliados Al Escuadron (aka Reggaeton Sex, Vol. 1)* (1999) <https://www.allmusic.com/artist/dj-blass-mn0000652562/biography> [Consulta: 12 de mayo de 2019].

Aunque no siempre de manera tan exagerada como en las series de DJ Blass, es evidente que durante la primera ola del reggaeton comercial los reggaetoneros heterosexuales dominaron la escena desde el principio, imponiendo su punto de vista. Las personas queer o con una orientación sexual diferente de la hetero fueron totalmente excluidas tanto de las letras como de la interpretación, mientras que las mujeres heterosexuales pudieron optar por escoger, dentro de lo que se denomina rol de la prostituta, entre ser acompañantes o divas.

El caso de la acompañante está perfectamente ejemplificado en los 12 primeros años de la carrera de Glory, cuya voz forma parte de grandes éxitos del reggaeton *old school* como “Gasolina” de Daddy Yankee (2004) o “Dale, Don, Dale” de Don Omar (2003), pero que siempre se situó en un relativo anonimato hasta el lanzamiento de su debut en solitario *Glou* (2005). Sus intervenciones vocales se caracterizaban por gemidos o frases de fuerte contenido sexual, en lo que Félix Jiménez describe como la típica pregunta-respuesta del reggaeton. Como sostiene este autor, “su carrera lírica transcurrió –respondiendo y cediendo ante los hombres– por los estrechos parámetros de la condescendencia patriarcal” (Jiménez 2009: 230). El modelo de la diva se manifiesta en la aclamada Ivy Queen, quien, durante toda su carrera, pero particularmente antes de entrar en el *mainstream*<sup>6</sup>, se enfrentó de formar activa a la hipermasculinidad, misoginia y falocentrismo<sup>7</sup> del reggaeton (Goldman 2017), tanto en sus letras como en entrevistas.

Ivy Queen se define a sí misma como “feminista” y “mujer de pantalones” y, al igual que hacen las raperas cuando en sus letras tratan cuestiones de género, sus líricas se mueven entre las 3 categorías definidas por Tricia Rose (citada en Báez 2006: 70):

<sup>6</sup> Jillian M. Báez (2006) explica cómo los dos primeros álbumes de esta reggaetonera, *En mi imperio* (1997) y *Diva* (2003) tienen un mayor número de canciones que tratan sobre el empoderamiento femenino, el baile y la pobreza, mientras que en *Real* (2004) hay ya mucha más presencia de letras románticas. Según la autora, esto fue debido a una estrategia de Universal para impulsar la carrera de Ivy Queen a Estados Unidos y de ahí a nivel global, lo que la llevó también a mostrar una imagen más sexualizada y ajustada a los cánones de belleza, algo que la artista defendió como un cambio a nivel personal.

<sup>7</sup> Cabe destacar que estas actitudes no son exclusivas de este género musical, pues se pueden encontrar en casi todos los géneros de música popular, pero en el caso del reggaeton se presentan muchas veces de manera marcadamente explícita. Una lectura interesante de esta hipermasculinidad es verla como una práctica contra-hegemónica, al ser el reggaeton una música que nace en las clases bajas, como señala D. Goldman (2017).

1. Raps que desafían la dominación de los hombres sobre las mujeres en el terreno sexual.
2. Raps que a través de su postura autoritaria ponen a prueba a los hombres como representantes del hip hop.
3. Raps que tratan de manera explícita sobre la identidad femenina y celebran el poder físico y sexual de las mujeres.

Un ejemplo perfecto de este último punto es la letra de “Yo Quiero Bailar”, en la que Ivy Queen “desafía la penetrante dicotomía de ‘puta/virgen’ al sugerir que las mujeres pueden expresar su sexualidad y aun así ser respetadas y consideradas individuos complejos” (Báez 2006: 71). No obstante, la reggaetoneira presenta, tanto a nivel personal como artístico, una identidad que en muchos casos muestra contradicciones, estimulando diferentes lecturas desde la óptica feminista (Báez 2006).

En la actualidad se han desarrollado varias tendencias dentro del reggaeton en las que las mujeres han alcanzado un papel relevante. En el plano más comercial han surgido reggaetoneras<sup>8</sup> con voces educadas en el pop y habilidad para rapear, que dentro de los límites del *mainstream* se posicionan como feministas, aunque sus discursos y actitudes originen debates en la prensa por su carácter contradictorio<sup>9</sup>. Como sostiene el exdirector de Universal Music Latino, John Echevarría, este elenco de artistas femeninas ha sido una de las claves de la revitalización del reggaeton, que había comenzado a resultar aburrido debido a la total centralidad masculina<sup>10</sup>. En un terreno más marginal se han situado las representantes del reggaeton feminista y el reggaeton lésbico, con una actitud más combativa y una presencia más positiva, pero menor, en los medios de comunicación. Un ejemplo sería el grupo argentino de reggaeton lésbico Chocolate Remix, que se apropia y revierte los discursos machistas del reggaeton para “visualizar sexualidades periféricas” (López Castilla 2018: 206).

---

<sup>8</sup> Becky G, Karol G, Natti Natasha, Anitta, Lali, Greicy, Leslie Grace, Ana Mena, Paloma Mami o las incursiones de Sofía Reyes, Thalía y Shakira en el reggaeton son solo algunos de los muchos nombres de reggaetoneras que nos podemos encontrar hoy en día en el *mainstream*.

<sup>9</sup> Podemos tomar como ejemplo “Mayores” de Becky G (2017), donde la cantante rompe tabúes, pero al mismo tiempo refuerza estereotipos de la pareja heterosexual.

<sup>10</sup> Entrevista realizada por la autora el 1 de febrero de 2019.

Dentro de este contexto, el neoperreo hereda las características contradictorias de la trayectoria del reggaeton en lo que a género y sexualidad se refiere, junto a su carácter transnacional, que trataremos en el siguiente apartado.

### **La escena transnacional del neoperreo y su estética**

El reggaeton es un género musical que, aunque hunde sus raíces en Panamá, se desarrolló en Puerto Rico, país donde se concentra gran parte de la producción durante los 90 y principios de los 2000. En este periodo de tiempo se acentuó mucho su puertorriqueñidad<sup>11</sup>, convirtiéndose en un género propio de esta nación. Esta asociación identitaria se complementa a su vez con la latinidad, que fue reforzada a principios de los 2000 para promover su comercialización por Latinoamérica y Estados Unidos bajo la etiqueta de producto latino (Marshall 2009).

En el caso del neoperreo, llama la atención que las figuras más destacadas de este subgénero provengan de países que hasta entonces habían quedado relativamente al margen de los circuitos tradicionales del reggaeton, como son Chile, México, Argentina y España<sup>12</sup>. De hecho, aunque en las canciones puede haber menciones a los países de las y los artistas<sup>13</sup>, esta reivindicación nacional no alcanza la misma fuerza que en el reggaeton tradicional. También destaca cómo se ha creado, gracias a internet, una red transnacional de artistas y productores que “han formado lazos gracias a la masificación de las redes sociales y que han tejido una comunidad en la que trabajan mediante una colaboración permanente y la mezcla de sus talentos” (Pino Lagos, 21/4/2019). De este modo, el neoperreo se muestra como una consecuencia más de la globalización, definida por Anthony Giddens como “la intensificación de las relaciones sociales mundiales que unen localidades distantes de tal

---

<sup>11</sup> Véase el videoclip de “Oye Mi Canto” de N.O.R.E. y otros artistas (2006), donde la bandera puertorriqueña tiene una presencia mayor frente a las otras banderas latinoamericanas. Daddy Yankee - Oye mi canto, *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=2k7Au4KQ7JU> [Consulta: 27 de junio de 2019].

<sup>12</sup> Por ejemplo, Tomasa del Real y DJ Lizz son chilenas, DJ \$ustancia de Argentina, DJ Rosa Pistola es colombiana residente en México, Ms Nina argentina residente en España y King Jedet es española.

<sup>13</sup> Tomasa del Real comienza algunas de sus canciones diciendo “desde Iquique para el mundo”, señalando su ciudad de origen.

modo que los sucesos locales son conformados por eventos que tienen lugar en lugares remotos y viceversa” (citado en Taylor 1997: 3).

Para profundizar en este aspecto y analizar su estética, estudiamos la cuenta de Instagram de @neoperreo<sup>14</sup>, que se presenta en su biografía como un “Servicio de fiestas y entretenimiento”, a lo que sigue un calendario de las fechas en las que la *crew* o alguno de sus miembros actuará<sup>15</sup>. El logo de esta empresa, que cuenta con su propia web de merchandising, combina una tipografía típica de los tatuajes con cadenas, lo que lo dota de un cierto carácter agresivo (ver imagen 2). En el apartado de *stories* destacadas encontramos espacios para cada uno de los diferentes miembros de la *crew* de neoperreo –que en mayo de 2019 han ascendido a 45– en las que promocionan sus nuevos trabajos. Por último, la sección de publicaciones combina más contenido promocional con carteles de fiestas y conciertos, además de fotos de estos eventos. Como vemos, existe una clara intención de promover las carreras de cada uno de los miembros de la comunidad, que a su vez suelen juntarse para formar el cartel de las fiestas que organizan en distintos clubes de América y Europa.



Imagen 2: Logo de Neoperreo.

<sup>14</sup> <https://www.instagram.com/neoperreo/?hl=es> [Consulta: 12 de mayo de 2019]

<sup>15</sup> Una de las más importantes de 2019 ha sido la actuación de Tomasa del Real en el festival estadounidense Coachella.

En cuanto a la estética, es un perfil muy cuidado cuyo estilo mezcla elementos futuristas, con otros de tendencia *freak*. Los elementos futuristas se perciben en videoclips que se anuncian en este perfil, como “Dale dale” (2019) de Tech Girl<sup>16</sup>, donde al principio la artista aparece programando la canción desde unos ordenadores en un ambiente oscuro con un *look* con elementos fluorescentes inspirados en la estética cybergoth<sup>17</sup>, o “Placer Artificial” (2019) de DJ Sustancia<sup>18</sup>, donde se intercalan imágenes reales con una animación 3D (ver imágenes 3 y 4). También subyace un gusto por lo sexual y lo violento, como observamos en el cartel de la fiesta de neoperreo en la sala Remeneo (ver imagen 5), donde una mujer casi desnuda porta armas de fuego en ambas manos.



Imagen 4: escena del videoclip de “Dale Dale”.



Imagen 3: escena del videoclip de “Placer artificial”.



Imagen 5: cartel de fiesta de Neoperreo en la sala Remeneo, Buenos Aires.

<sup>16</sup> TECH.GRL - DALE DALE PROD. RIP TXNY & EL LICENCIADO (OFFICIAL VIDEO)\$, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=aMppqjiVXv8> [Consulta: 25 de junio de 2019].

<sup>17</sup> Subcultura nacida en Londres en los 80 de la combinación de lo gótico con elementos de la cultura rave, el estilo que la caracteriza se encuentra, por ejemplo, en la marca Cyberdog. Jungle and Cybergoth, Vice Video, [https://video.vice.com/en\\_us/video/jungle-and-cybergoth/56bb626d6b1ace7055028328](https://video.vice.com/en_us/video/jungle-and-cybergoth/56bb626d6b1ace7055028328) [Consulta: 25 de junio de 2019].

<sup>18</sup> Placer Artificial - DJ \$ustancia Prod EL Plvybxy, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=hZdEurteRCw> [Consulta: 25 de junio de 2019].

## Analizando el neoperreo: “Perra del futuro”<sup>19</sup>

Ante a la gran variedad de ejemplos que son susceptibles de ser estudiados como parte del subgénero del neoperreo, para este artículo escogemos una canción que pensamos puede considerarse paradigmática para proponer una primera aproximación audiovisual al fenómeno. Se trata de “Perra del futuro” de Tomasa del Real, publicada por Nacional Records en 2018 dentro del álbum *Bellaca del año*<sup>20</sup>. A nivel musical podemos oír *loops* de guitarras de bachata desfiguradas, voz “autotuneada”, una sonoridad oscura y un beat rítmico de *dembow* con *snare* (caja) doblando el *kick* (bombo), lo que lo dota de un carácter más agresivo, que nos remiten directamente al dúo de productores de reggaeton Luny Tunes durante la década del 2000 (Marshall 2009). La producción musical de “Perra del Futuro”, firmada por Ricci Mottora, El Licenciado y BrunoG, añade algunos elementos más experimentales, como la percusión de congas y el *loop* de sintetizador distorsionado iniciales, que dan un carácter exótico, además de la *reverb* y el *delay* en la voz de la cantante que completan la textura otorgando un cierto misticismo. De este modo, esta canción combina elementos característicos del reggaeton de la primera ola con otros inspirados, probablemente, en el abanico de posibilidades que ofrece internet.

El videoclip resulta todavía más rompedor en los planos lírico y visual. La letra comienza con “Te invito esta noche a sentirte mío”. Aunque Tomasa del Real no se considera feminista<sup>21</sup>, esta frase muestra claramente una posición de poder a nivel sexual<sup>22</sup>. La letra repite algunos tópicos líricos del reggaeton, como invitar a las mujeres a bailar (“que bailen las nenitas más duras/que bailen y se suelten en la sala oscura”), pero se centra en el discurso de una voz

<sup>19</sup> Perra Del Futuro - Tomasa Del Real (Official Music Video), *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=zqb5uyqwSCI> [Consulta: 13 de mayo de 2019].

<sup>20</sup> Como hemos visto a lo largo del artículo, Tomasa del Real es uno de los nombres más relevantes a la hora de estudiar este fenómeno. No obstante, eso no significa que el estilo de esta artista haya determinado el estilo del neoperreo, pues hablamos de un fenómeno muy variado a nivel musical, por lo que invitamos al lector a escuchar otros ejemplos que se han ido presentando aquí.

<sup>21</sup> “¿Entonces no te consideras feminista?” – “No, no me gusta esa palabra. Me gusta la igualdad. El feminismo nació en un momento en el que las mujeres teníamos un espacio de mierda en el mundo. Pero yo no lo viví, nací en un ambiente súper diverso.” Tomasa del Real entrevistada por Victoria Misito en “Tomasa del Real: ‘Me carga que piensen que soy la reggaetonera feminista’”, *Paula*, 22 de octubre de 2018 <http://www.paula.cl/reportajes-y-entrevistas/tomasa-del-real/> [Consulta: 13 de mayo de 2019].

<sup>22</sup> Se correspondería con el tercer tipo de letras enunciadas por Tricia Rose.

poética femenina empoderada que adopta un tono imperativo en el terreno sexual “papi digo que me des”, que a su vez es heredero de los *phone sex samples* que Marshall identifica en el reggaeton puertorriqueño de finales de los 90 (2009: 54)<sup>23</sup>.

Viera Alcazar identifica en el discurso de las canciones de Tomasa del Real la actitud de “una mujer joven que concibe su ser y hacer fuera de la normatividad” (Viera Alcazar 2018: 49) y que a través del reggaeton lleva su sexualidad del plano privado al público, sin dejarse llevar por el amor romántico. También es una marca de subversión el cómo se apropia de la terminología habitual del reggaeton usada para denominar a las mujeres, en concreto de “perra”. Así, retomamos en este punto el estudio de Báez sobre Ivy Queen, quien “se llama a sí misma la gata, la perra, la potra y la abusadora en un intento de reconvertir estas connotaciones negativas de la feminidad en empoderamiento femenino” (Báez 2006: 70). Además, Tomasa no se llama a sí misma simplemente perra, sino que añade “del futuro”, lo que se puede interpretar como un intento de renovar este recurso de empoderamiento femenino, perfectamente insertado en la estética del neoperreo.

La idea de “perra del futuro” adquiere un significado más claro cuando prestamos atención al videoclip. En él aparece Shubass, un bailarín que perrea solo, mientras que la letra, cantada por del Real, aparece en unos subtítulos cuya tipografía parece inspirada en la escritura árabe (ver imagen 6). Se produce así una inversión significativa de los roles de género, pues el papel habitual de las mujeres en los videoclips de reggaeton es el perreo, mientras que los hombres, aunque bailen, siempre permanecen en un segundo plano. Además, Shubass adopta ciertas expresiones insinuantes asociadas a la identidad femenina, no sin un cierto grado de parodia. Lo mismo sucede con su atuendo, que varía entre una camiseta blanca en la que se lee “Latina” en letras rosas y un batín negro abierto que deja ver en todo momento unos calzoncillos negros. La camiseta, más que leerse como una marca de latinidad, parece un guiño irónico a la latinidad inherente (Marshall 2009) que ha caracterizado al reggaeton en las dos últimas décadas; mientras que a través

---

<sup>23</sup> Recordemos el “dame más gasolina” que Glory canta en “Gasolina” (2004) de Daddy Yankee, frase que podemos entender como una orden o un ruego, dentro de las lecturas que ofrece el modo imperativo.

de la semi-desnudez el bailarín parece ponerse en la piel de todas las modelos ligeras de ropa que copan los videoclips de reggaeton y otros géneros de música popular.



**Imagen 6:** escena del videoclip “Perra del Futuro”.

Al mismo tiempo, el baile de Shubass es agresivo: combina movimientos sensuales del perreo con otros mucho más bruscos, como lanzar puñetazos contra el espectador. Los elementos orientalizantes que identificamos en el plano musical encuentran su correspondencia en el vídeo en algunas escenas donde el bailarín, ataviado con un pasamontañas, imita gestos que nos hacen pensar quizás en un ninja. El resto de escenas tienen lugar en un garaje oscuro adornado con alguna tela, lo que da una sensación de vídeo casero. Vemos un coche y una moto, objetos bastante habituales en los videoclips de reggaeton que funcionan, siguiendo a Bourdieu (1998), como marcas de capital económico para las y los artistas, pero en este caso el perreo de Shubass parece una respuesta un tanto irónica a estas actitudes. Lo mismo sucede con los elementos *blin blin* que porta el bailarín, caso de la cadena dorada que lleva como una gargantilla, accesorio más femenino, mientras que lo habitual entre los seguidores de esta estética ligada al hip hop es portar largas cadenas de oro (ver imagen 7).



**Imagen 7:** escena del videoclip “Perra del Futuro”.

Recordamos que estas imágenes, que en muchos momentos invitan a una interpretación queer, se combinan con la voz autotuneada, pero reconocible como femenina, de Tomasa del Real, cuya letra se dirige a una segunda persona masculina, lo que da lugar a una lectura homosexual que rompe las bases heteronormativas del reggaeton tradicional. Esta mezcla de identidades a través de la voz incide en el cariz de provocación de este producto audiovisual. Es aquí cuando esta propuesta musical enmarcada en el fenómeno del neoperreo revela sus aspectos performativos, en tanto que estos ayudan a construir nuevas realidades dentro del reggaeton, género musical caracterizado por la hipermasculinidad y la marcada división hombre-mujer. La “perra del futuro”, la persona que disfruta del neoperreo, no solo es Tomasa del Real, mujer heterosexual creadora de la canción, sino que también se incluyen otras identidades que desafían las normas establecidas socialmente, como la que representa Shubass a través de su performance en la que se mezcla un cuerpo de hombre con actitudes asociadas a la identidad femenina heterosexual.

Por último, queremos señalar que esta técnica puede encontrarse, de modo mucho más moderado en algunas propuestas de la música urbana *mainstream*, como el videoclip de “Caro” (2019) de Bad Bunny<sup>24</sup>, donde una modelo

<sup>24</sup> Caro - Bad Bunny (Video Oficial), *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=bq64AFnRnkc> [Consulta: 13 de mayo de 2019].

interpreta la letra del trapero puertorriqueño, quien de este modo trata de hacer su mensaje más inclusivo. Volviendo al videoclip de del Real, la conjunción de “perra del futuro” con el perreo de Shubass nos transmite esta idea de inclusión, en la que también hay cabida para las personas y los comportamientos considerados queer.

## Conclusiones

En este artículo hemos visto cómo el neoperreo se constituye como subgénero del reggaeton, en tanto que mantiene elementos musicales y performáticos, pero que a su vez reivindica, a través de ciertos aspectos performativos, un espacio para la diversidad de género que es difícil de encontrar en producciones más *mainstream*. La identidad de género y sexual de las y los artistas de neoperreo invita a reflexionar sobre cómo este movimiento, sin excluir a la mayoría predominante del reggaeton –hombres heterosexuales–, reivindica la presencia femenina y de identidades consideradas queer. La teoría queer se presenta como una herramienta clave para estudiar este fenómeno, pues en el neoperreo encontramos gestos de “subversión, reapropiación y resignificación políticas” (López Castilla 2014-2015: 52) que chocan con ciertos elementos performáticos del reggaeton tradicional. Nuestro estudio también permite constatar la imbricación que existe entre la performance y la construcción de identidades, en tanto que estas han de ser vistas como “una práctica, un proceso, un acto” (Freya Jarman Ivens citada en López Castilla 2014-2015: 49), siendo la identidad queer una performance en sí misma, pues es “una acción continua que deconstruye los límites de género/sexo y sexualidad” (Talburt 2005: 173-174 citada en López Castilla 2014-2015: 49).

En cuanto a la intervención activa de artistas y audiencia a la hora de definirse los géneros musicales mencionada por Guerrero (2012), el caso del neoperreo puede ser visto como la respuesta a una necesidad social. Los miembros de una nueva generación que ha crecido con el reggaeton pero que no encuentran lugar para vivir sus identidades han hecho del neoperreo un espacio inclusivo, un nuevo modelo de reggaeton en el que sí tienen cabida. Esto, a su vez, ha hecho que el movimiento gane apoyo por parte de la prensa musical, que

históricamente había ignorado al reggaeton considerándolo como un producto comercial sin demasiado interés musical.

Por otro lado, el neoperreo es un producto que depende de una escena transnacional desarrollada gracias a internet, pues conecta con artistas y públicos de varias naciones. Musicalmente está íntimamente ligado al reggaeton, aunque es común encontrar propuestas de corte experimental. En cuanto a la idea de estilo, al estudiar la canción de Tomasa del Real sí que podemos hablar de un estilo musical que remite conscientemente al reggaeton de la llamada *old school*, aunque sea una de las muchas propuestas estilísticas que existen dentro del neoperreo. La estética también va más allá de los tópicos del hip hop y lo latino característicos del reggaeton, pues se abre a las posibilidades que ofrecen estilos como el freak o el cybergoth, manteniendo la hipersexualización característica del género. Finalmente, definimos el neoperreo como reggaeton transnacional apropiado por grupos tradicionalmente marginados en el discurso del género, mujeres y personas queer, y reescrito según sus propias reglas, regido por una estética *freak* y futurista donde la sexualidad sigue jugando un papel fundamental y el baile cobra mayor protagonismo.

## Referencias bibliográficas

Alonso, S. (27 de mayo de 2018). Tomasa del Real / Bellaca del Año. *Jenesaispop*. Recuperado de <https://jenesaispop.com/2018/05/27/330960/tomasa-del-real-bellaca-del-ano/>. [Consulta: 13 de mayo de 2019].

Báez, Jillian M. 2006. “En mi imperio’: Competing discourses of agency in Ivy Queen’s reggaetón”. *Centro Journal* 18(2): 63-81. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37718204> [Consulta: 27 de junio de 2019].

Bourdieu. 1998. *La distinción. Criterios y bases sociales del buen gusto*. Trad. María del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus.

Goldman, Dara E. 2017. “Walk like a woman, talk like a man: Ivy Queen’s troubling of gender”. *Latin Studies* (15): 439-457. <https://doi.org/10.1057/s41276-017-0088-5> [Consulta: 27 de junio de 2019].

Guerrero, Juliana. 2012. "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* (16): 1-22. [https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_16\\_09.pdf](https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf) [Consulta: 27 de junio de 2019].

Herrera, I. (17 de agosto de 2016). Neo-Perreo: 15 Artists Writing Reggaeton's Weird and Wonderful New Chapter. *Remezcla*. Recuperado de <http://remezcla.com/lists/music/15-neo-perreo-artists/> [Consulta: 13 de mayo de 2019].

Jiménez, Félix. 2009. "(W)rapped in foil. Glory a Twelve Words a Minute". En *Reggaeton*, eds. Wayne Marshall, Deborah Pacini Hernandez y Raquel Z. Rivera, 229-251. Durham: Duke University Press.

López Castilla, Teresa. 2014-2015. *Música electrónica y teoría de club: Un estudio postfeminista de la escena española*. Universidad de la Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46122> [Consulta: 27 de junio de 2019].

\_\_\_\_\_. 2018. "El perreo queer del lesbian reguetón". En *Músicas populares, sociedad y territorio: Sinergias entre investigación y docencia*, eds. Ana Maria Botella Nicolas y Rosa Isusi-Fagoaga. Universitat de València.

Marshall, Wayne. 2008. "Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton". *Song and Popular Culture* 53: 131-151.

\_\_\_\_\_. 2009. "From Música Negra to Reggaeton Latino. The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Marshall Wayne y Deborah Pacini Hernandez, 19-76. Durham: Duke University Press.

McClary, Susan. 2002. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. 2ª edición. University of Minnesota Press.

Olavarría Gallegos, L. (16 de agosto de 2016). Tomasa Del Real Is Dreaming Up Reggaeton's Future. *The Fader*. Recuperado de <https://www.thefader.com/2016/08/16/tomasa-del-real-interview-tamos-reddy-video> [Consulta: 13 de mayo de 2019]

Pino Lagos, V. (21 de abril de 2019). Ms Nina y el neoperreo: 'sin internet yo no hubiera existido'. *El Desconcierto*. Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/2019/04/21/ms-nina-y-el-neoperreo-sin-internet-yo-no-hubiera-existido/> [Consulta: 11 de mayo de 2019].

Queipo, A. (20 de septiembre de 2019). Tomasa del Real. La reina del neoperreo y el freakreggaeton. *Notodo*. Recuperado de <http://www.notodo.com/tomasa-del-real-entrevista> [Consulta: 24 de marzo de 2019].

Ramos, Pilar. 2003. *Feminismo y música: Introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones.

San Cristóbal Opazo, Úrsula Pilar. 2018. “¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (1): 207-231. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/16999/11> [Consulta: 27 de junio de 2019].

Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press. <https://palestinianstudies.files.wordpress.com/2017/01/taylor-the-archive-and-the-repertoire.pdf> [Consulta: 27 de noviembre de 2019].

Taylor, Timothy (ed.). 1997. “Introduction”. En *Global Pop: World Music, World Markets*. Nueva York: Routledge.

Viera Alcazar, Merarit. 2018. “Feminismo, juventud y reggaeton: cuando las mujeres cantan y perrean”. *Vitam. Revista de investigación en Humanidades* 36-57. <http://www.revistavitam.mx/index.php/vitam/article/view/26> [Consulta: 27 de junio de 2019].

Viñuela Suárez, Laura. 2003. “La construcción de las identidades de género en la música popular”. *Dossiers Femministes* (7): 11-30. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/726> [Consulta: 27 de junio de 2019].

Wei, Whitney. (29 de marzo de 2018). Mi\$\$il, ‘Ronroneo’ [ft. Jamez Manuel]. *Pitchfork*. Recuperado de <https://pitchfork.com/reviews/tracks/midollardollaril-ronroneo-ft-jamez-manuel/> [Consulta: 13 de mayo de 2019].

.

## Héroes del Silencio: una aproximación desde la perspectiva de género

SARA ARENILLAS MELÉNDEZ Y PABLO VEGAS FERNÁNDEZ

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°14

Palabras clave: *popular music; Héroes del Silencio; masculinidad; directo; estudios de género.*

Keywords: *popular music; Héroes del Silencio; masculinity; live performance; gender studies.*

Cita recomendada:

Arenillas, Sara y Vegas, Pablo. 2019. "Héroes del Silencio: una aproximación desde la perspectiva de género". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°14. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## HÉROES DEL SILENCIO: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Sara Arenillas Meléndez y Pablo Vegas Fernández

### Resumen

Héroes del Silencio ha sido una de las bandas de rock más destacadas del panorama musical español de los noventa. En el presente trabajo hemos abordado el estudio de su producción atendiendo al discurso de género subyacente en ella. Así, hemos podido observar una relación entre dicho discurso y las prácticas musicales y *performativas* llevadas a cabo por el grupo a lo largo de su carrera. Héroes del Silencio comenzaron enmarcándose dentro de un estilo cercano al pop que presentaba una masculinidad no hegemónica, cercana al concepto de *boy expuesto* por Freya Jarman-Ivens e Ian Biddle (2007). Más adelante, el grupo reorientó su propuesta hacia un rock más duro, calificado de “épico” por la crítica y parecido al de ciertas bandas anglosajonas del momento, como U2. En ese proceso, Héroes de Silencio configuraron una identidad de género cercana a lo que Connell (2005 [1995]) denomina como masculinidad hegemónica, con una performance que encajaba dentro de los patrones del *cock rock*. La inclusión dentro de las escenas del rock hizo que la banda se centrara en aspectos como el directo o la incorporación de elementos sonoros como la guitarra eléctrica con distorsión. La legitimación de Héroes del Silencio dentro del rock se vio dificultada por el empleo de artificio que comportaba el estilo de canto de Enrique Bunbury. Este artificio era un factor disruptivo de la masculinidad, ya que ésta se supone, como señala Halberstam (2008 [1998]), de carácter natural o no construida. Igualmente, hemos considerado relevante analizar cómo la feminidad era presentada por el grupo, ya que estos la articulaban según la visión normativa de ella. De este modo, el caso de Héroes del Silencio nos ha sido útil para observar cómo, como señala Connell (2000), las estrategias del patriarcado permean las escenas culturales a nivel global.

**Palabras clave:** *popular music*; Héroes del Silencio; masculinidad; directo; estudios de género.

## Abstract

Héroes del Silencio has been one of the most outstanding rock bands from the 90s Spanish popular music scene. In this research we have analyzed the work of Héroes del Silencio pointing the gender discourse beneath it in order to show a relation between their musical and performative practices. At the beginning, the band was closer to a postpunk-style displaying a non-hegemonic masculinity linked to the boy identity proposed by Freya Jarman-Ivens and Ian Biddle (2007). Later, they reoriented their discourse by making a kind of hard rock like that produced by Anglo-Saxon bands such as U2. In that process, they configured a gender identity close to what Connell (2005 [1995]) calls hegemonic masculinity, with a performance that fits within the patterns of cock rock. Inclusion within the rock scenes made the band focus on aspects such as live performance or the incorporation of sound elements like distorted electric guitar or power chords to legitimize themselves within them. This legitimation was confronted by the use of artifice that involved the vocal style of Enrique Bunbury. This artifice was a disruptive factor of his masculinity, since masculinity is supposed to be natural or not constructed, as Halberstam (2008 [1998]) pointed out. Also, we analyze how femininity was articulated by the group. The case of Héroes del Silencio is useful to observe how patriarchy strategies permeate cultural scenes, as Connell (2000) points out.

**Keywords:** popular music; Héroes del Silencio; masculinity; live performance; gender studies.

## Introducción

Héroes del Silencio ha sido uno de los grupos que más ha destacado dentro de las escenas de la música popular en España por su importante repercusión tanto a nivel nacional como internacional. La banda zaragozana logró durante sus doce años de actividad obtener un considerable número de ventas, mientras se granjeaba una legión de “fieles” que continuó ampliándose incluso después de su disolución<sup>1</sup>. Esto se debió en gran medida al estilo o “marca”

---

<sup>1</sup>Así, diez años después de su separación fueron capaces en 2007 de completar un aforo de 450.000 personas en diez conciertos que celebraron en distintos países.

que Héroes del Silencio logró articular en la línea de bandas anglosajonas como U2. El objetivo de este artículo es analizar cómo el grupo zaragozano construyó su discurso musical y performativo y qué papel jugaron las identidades de género dentro de él. Para ello, hemos utilizado una metodología interdisciplinar que emplea herramientas procedentes tanto del campo de los estudios de género como de los estudios culturales y de la musicología. Así, hemos tomado como referencia los trabajos de autores como R. W. Connell y J. Halberstam, Lawrence Grossberg o Robert Walser.

Para entender el discurso de Héroes del Silencio hemos analizado, en primer lugar, cómo el grupo transitó desde un pop-rock cercano a la *new wave* (Nueva Ola) y el postpunk articulando una identidad cercana al *boy*, hasta un rock de corte más duro, cercano a géneros como el *cock rock* o el *heavy*, en el que predomina un *display* de la masculinidad más ortodoxo. Ligada a esta transición se encontraba la necesidad de articular un discurso de autenticidad que legitimara a la banda dentro de las escenas del rock. En él entraron en juego, además de la construcción de una masculinidad en mayor sintonía con la que R. W. Connell denomina “hegemónica” (2005 [1995]), aspectos como la importancia del directo o el mayor protagonismo de la guitarra eléctrica. Igualmente, en este estudio hemos tenido en cuenta otros elementos destacados del discurso de la banda, como el particular estilo de canto de su vocalista. Por último, hemos analizado cómo se articula lo femenino en Héroes del Silencio, ya que consideramos que ello es un elemento fundamental dentro del discurso de género del grupo.

Héroes del Silencio comienzan su andadura a principios de los ochenta en Zaragoza. La banda surge como Zumo de Vidrio, una iniciativa de Juan Valdivia y su hermano. Más tarde se les une Enrique Ortiz de Landázuri (que adoptará el nombre artístico de Enrique Bunbury), conformándose poco a poco la plantilla definitiva de la banda: Enrique Bunbury (voz), Juan Valdivia (guitarra), Joaquín Cardiel (bajo) y Pedro Andreu (batería). Los cuatro tomaron el nombre “Héroes del Silencio” en 1984, y cosecharon un destacado éxito de ventas con su primer *maxi* titulado *Héroes del silencio* (EMI 1987)<sup>2</sup>. Éste

---

<sup>2</sup> La grabación salió a la venta en febrero de 1988, y logró vender 30.000 copias, lo cual resultó llamativo al tratarse de un grupo de acababa de salir al mercado (Blay Boqué 2007: 104).

contenía canciones que estuvieron también en el primer álbum de la banda, *El mar no cesa* (EMI 1989)<sup>3</sup>. La formación se mantendrá estable hasta la separación del grupo en 1996, con la excepción de la incorporación del guitarrista estadounidense-mexicano Alan Boguslavsky en 1993.

Uno de los rasgos más reseñados de Héroes del Silencio ha sido su capacidad de internacionalización. Así, uno de los mayores logros de Héroes del Silencio fue, precisamente, la eficaz absorción de un sonido procedente de bandas anglosajonas que, o bien estaban en auge en el momento de actividad de la banda (U2, The Cult, etc.), o eran iconos de referencia dentro de las escenas del rock (The Doors, Led Zeppelin, etc.) Esta emulación fue combinada de forma satisfactoria por la banda con el mantenimiento de rasgos que les permitían identificarse o enmarcarse dentro de la escena española, fundamentalmente el idioma<sup>4</sup>. Gracias a esta unión, Héroes del Silencio lograron una recepción positiva en países europeos como Alemania<sup>5</sup> al tiempo que mantenían su éxito en el ámbito español y dejaban la puerta abierta al mercado latinoamericano<sup>6</sup>. Esta proyección al exterior fue posible, a nivel de producción, gracias a su contrato con la multinacional EMI, lo que les facilitó el contacto con el productor Phil Mazanera (ex Roxy Music), primero, y Bob Ezrin<sup>7</sup>, después. Manzanera fue el encargado del segundo y tercer álbum de la banda –*Senderos de traición* (EMI 1990) y *El espíritu del vino* (EMI 1993)–,

<sup>3</sup> Aunque existe cierta confusión en torno a la fecha de lanzamiento de *El mar no cesa*, nos parece adecuado tomar como referencia el dato que aporta Matías Uribe en su monográfico sobre la banda *El sueño de un destino* (2007). Uribe explica que “el vinilo [de *El mar no cesa*] tenía que haber salido a mediados de 1988, pero la EMI lo había ido retrasando por cuestiones de estrategia promocional (...)”, y aporta la noticia publicada en el *Heraldo de Aragón* con motivo de la presentación del disco el 6 de febrero de 1989 (Uribe 2007: 72). Para más información puede consultarse el trabajo fin de máster “Héroes del Silencio y los estilos del rock de finales de siglo”, defendido por Sara Arenillas en la Universidad de Oviedo (2012: 19).

<sup>4</sup> El empeño del grupo por hacerse un hueco en el mercado anglosajón le llevó a experimentar con la adaptación al inglés de los temas “Entre dos tierras”, “Maldito duende” y “Malas Intenciones” de su segundo disco. No obstante, parece ser que el resultado no convenció a nadie y, debido a ello, estas grabaciones jamás vieron la luz (Blay Boqué 2007: 157).

<sup>5</sup> Por ejemplo, *Senderos de traición* llegó a vender medio millón de copias en Alemania, 200.000 en Italia y cerca de 20.000 en países como Suiza o Bélgica, hecho que en aquel momento tuvo gran importancia, habida cuenta de la poca cobertura que tenían en esos momentos el resto de grupos españoles a nivel europeo (Blay Boqué 2007:171).

<sup>6</sup> En este sentido, cabe destacar que resulta llamativo que siendo Héroes del Silencio un grupo que utilizaba el español no girara por Latinoamérica hasta 1994, sólo dos años antes de su separación.

<sup>7</sup> Bob Ezrin produjo discos destacados de la escena anglosajona, como *The Wall* de Pink Floyd, *Berlín* de Lou Reed o *Destroyer* de Kiss.

mientras que Ezrin se encargó del cuarto y último—*Avalancha* (EMI 1995)— en el que culmina un viraje hacia géneros “duros” como el heavy o el hard rock. Este cambio de estilo provocó tensiones en el seno de la banda que se demostraron irresolubles, por lo que ésta se disolvió al terminar la gira de su cuarto disco.

### **Primeros pasos: *El mar no cesa e identidad boy***

Héroes del Silencio comienzan su andadura a mediados de los ochenta con el ya mencionado *maxi single* y las primeras apariciones en televisión. En este período se aprecia el peso de las corrientes que estaban teniendo éxito durante la primera mitad de los ochenta (especialmente la *new wave* y el postpunk) y la influencia de bandas como The Smiths, The Cure o U2<sup>8</sup>. Estos últimos, que son un grupo con el que frecuentemente se ha comparado a Héroes del Silencio, también presentaban un acercamiento al postpunk en sus primeros discos.

En términos de género, la identidad que articulan Héroes del Silencio en esta primera etapa está más cercana al concepto de *boy* que proponen Freya Jarman-Ivens e Ian Biddle (2007) que al de la masculinidad hegemónica de tendencias como el heavy (Connell 2005 [1995]: 68). El *boy* articularía la imagen de un individuo joven, a medio camino entre el niño y el adulto: “suficientemente hombre para ser deseado y desear, pero todavía demasiado chico [*boy*] para ser una amenaza”<sup>9</sup>. El *boy* sería una identidad de género fronteriza, parecida a las masculinidades no normativas de Michael Stipe y Morrissey, que Matthew Bannister relaciona con el intento de distanciamiento del postpunk de “la asociación del rock and roll auténtico con el machismo”<sup>10</sup>.

Héroes del Silencio proyectaban una masculinidad más heterodoxa y cercana al concepto de *boy*, tanto a nivel sonoro como a través de los textos de las canciones. Si atendemos a las letras, dos de los ejemplos más claros de esta

---

<sup>8</sup> Raúl Minchinela explica que en sus inicios Héroes del Silencio aparecían en programas de radio junto a bandas como The Cure o Bauhaus, en sintonía con lo que él denomina el “siniestrismo” que se vivía en Zaragoza en aquel momento (Minchinela 2007: 20–21). Cabe señalar que Héroes del Silencio aparecen en el especial de la *Heavy Rock* nº 85 sobre el rock gótico como uno de los pocos grupos españoles que adaptaron parcialmente el estilo (Herranz 2005, 48–49).

<sup>9</sup> “...man enough to be desired and desiring, and yet boy enough to be unthreatening” (Biddle y Jarman-Ivens 2007: 6).

<sup>10</sup> “...the post-punk reaction to 1970s rockism –the association of authentic rock and roll with machismo” (Bannister 2006: 108).

articulación de identidad son “Mar adentro” y “La lluvia gris”, donde podemos ver la cercanía y la vulnerabilidad romántica del narrador a través de versos como “por fin he encontrado el camino (...)/ esta noche me espera el amor en tus labios” o “sólo por un beso no debo callar/ tan larga es la espera en mi corazón”. Por otra parte, en el primer disco de Héroes del Silencio se aprecia la sonoridad limpia de las guitarras, usando efectos como el *chorus*, *delay*, *detune*<sup>11</sup> y *reverb*, que pasarán a ser uno de los elementos más reconocibles del grupo. El énfasis en los aspectos más melódicos de la guitarra recuerda al sonido de artistas como Johnny Marr, guitarrista de The Smiths. De este modo, Héroes del Silencio se alejaban en sus inicios del “ruido” de la distorsión y los *power chords* característicos del metal, así como también del énfasis en el virtuosismo a través de los solos que demanda el rock más ortodoxo. De hecho, *El mar no cesa* ha sido criticado tanto por los seguidores como por la propia banda, por su sonido “blando”, que a menudo se achacaba a la producción de Roberto Durutti y Gustavo Montesano, y a las ansias de comercialidad de la discográfica EMI<sup>12</sup>. Este alejamiento de la sonoridad “dura” característica de géneros como el heavy, es algo que el grupo trató de paliar en sus siguientes discos y que tendrá aparejado el *display* de una masculinidad más normativa.

### Estrategias sonoras en el “rock duro épico” de Héroes del Silencio

Como señalamos, Héroes del Silencio contó con Phil Manzanera como productor para la grabación del que será probablemente su disco más recordado: *Senderos de traición*. El grupo escogió a Manzanera porque, siendo su madre de origen colombiano, hablaba español con fluidez y representaba el nexo entre el mundo anglosajón y latino que la banda pretendía conquistar

<sup>11</sup>El propio Gonzalo Valdivia, hermano de Juan Valdivia, que se encargó de la guitarra rítmica en la gira de reunión de 2007, comenta la utilización del *detune* como elemento característico del sonido de la banda. Véase: “Gonzalo Valdivia ‘el sonido de Héroes del Silencio’ 1a Parte”. Youtube (2015): [https://www.youtube.com/watch?v=-c\\_56jqrd6A](https://www.youtube.com/watch?v=-c_56jqrd6A) [Consulta: 24 de septiembre de 2018].

<sup>12</sup>Por ejemplo, el propio Bunbury comenta que la inclusión de teclados en canciones como “Mar adentro” fue realizada por la compañía sin el conocimiento de la banda (Losilla 2000: 30). El uso del sintetizador resultaba conflictivo por el amplio uso que géneros “comerciales” como el *synth* pop estaban haciendo de él.

(Blay Boqué 2007: 142–45). Asimismo, Phil Manzanera será el productor del siguiente álbum de la banda, *El Espíritu del Vino*, lanzado en 1993.

**Ilustración 1.** Transcripción, realizada por los autores, de los riffs de dos temas de *El espíritu del vino* –“Sangre hirviendo” y “Los placeres de la pobreza”— y de *Avalancha* –“Días de borrasca (Víspera de resplandores)” y “Avalancha”—, donde se puede apreciar el uso reiterado de *power chords*.

En el segundo álbum de Héroes del Silencio hay un mayor énfasis en ciertos aspectos que suelen considerarse centrales en el rock: así, la guitarra combina el sonido “limpio” y con efectos como *chorus* y *delay*, presentes en *El mar no cesa*, con la distorsión y un progresivo mayor uso de *power chords*<sup>13</sup>. Esta transición hacia un rock más “duro” se ejemplifica bien en el siguiente álbum, *El espíritu del vino*. En él hay temas como “Tesoro” o “Sirena Varada” que son deudores del sonido más pop de los inicios, mientras que otros como “Sangre hirviendo” o “Los placeres de la pobreza” contienen ya potentes *riffs* de guitarra con inclusión de *power chords* (véase ilustración 1). En estos dos últimos temas se utiliza la estrategia de aumentar la distorsión y la complejidad técnica

<sup>13</sup>Los *power chords* resultan de la distorsión de las notas de un intervalo de quinta –o cuarta– tocado en el registro grave. Robert Walser apunta que musicalmente los *power chords* son uno de los elementos clave a través de los que el heavy metal articula su discurso de poder (1993: 43, 2).

en las partes de guitarra para lograr un sonido más “heavy”, característica que se convertirá en la tónica general del siguiente y último disco<sup>14</sup> –véanse los ejemplos correspondientes a “Avalancha” y “Días de borrasca (víspera de resplandores)” en la ilustración 1.

A partir del lanzamiento de *Senderos de Traición* comienza a aparecer en la prensa la etiqueta “rock épico” a la hora de calificar la propuesta de Héroes del Silencio. Por ejemplo, en 1990 en el periódico *ABC* se dice que Héroes del Silencio eran una banda “con claras referencias al rock épico” (M.M.C 4 de mayo de 1990) mientras que en 1992 Berta Herrera señalaba en *El País* que “el rock épico” había “hecho mella en España (...) en su aspecto comercial y masivo, con el cuarteto zaragozano Héroes del Silencio” (Herrera 2 de julio de 1992). Esta categorización se ha mantenido, de tal manera que Jordi Bianciotto en la *Guía universal del rock. De 1990 hasta hoy* sigue definiendo al grupo como “rock duro épico” (2008: 259).

Si revisamos publicaciones de referencia como *Popular Music. The Key Concepts* (2005 [1998]) o *Grove Music Online*, vemos que la voz “rock épico” no aparece, lo que hace difícil su conceptualización. Sin embargo, sí hemos observado que el término “épico” se utiliza a menudo para referirse a bandas que entran dentro de la categoría del conocido como *arena rock* o “rock de estadio”, tales como Bruce Springsteen, Muse o U2<sup>15</sup>. Este último es un grupo con el que, como ya hemos indicado, a menudo comparaban a los zaragozanos: por ejemplo, Sáenz de Tejada en *El País* decía que Héroes del Silencio habían “logrado atraer a un sector del público” que estaba “entre el heavy y U2” (Sáenz de Tejada 30 de abril de 1991).

---

<sup>14</sup>Por este motivo, la banda necesitó de la incorporación de un segundo guitarra, Alan Boguslavsky, que llevara el peso de las partes rítmicas y dejara margen a Valdivia para que se centrara en la ejecución de los cada vez más elaborados solos.

<sup>15</sup>Por ejemplo, Sebastián Ramos titula su reseña de una actuación de U2 como “U2, épico y gigante: el rock de estadios aún puede emocionar” (Sebastián Ramos 12 de octubre de 2017), Andrés González-Barba con motivo del paso de Bruce Springsteen por Sevilla rotula su revisión como “El rock épico de Bruce Springsteen llega a Sevilla” (González-Barba 26 de julio de 2009) e Ignacio Serrano señala con respecto a un concierto de Muse: “su superioridad en esto del rock épico en casi dictatorial” (Serrano 21 de octubre de 2012). En el caso de U2, tal como afirma Allan Moore, su consideración –junto a REM– como una de las mayores atracciones del *arena rock* de la década de 1990, se confirma tras su aparición en el concierto Live Aid de 1985 (Moore 2001).

En efecto, Héroes del Silencio llevaron a cabo a partir de su segundo disco estrategias sonoras que eran similares a las que Allan Moore en “U2 and the myth of authenticity in rock” describe como propias de U2: por ejemplo, la generación de espacialidad (*spatiousness*) y de clímax a través del aumento de la densidad sonora o de la reverberación<sup>16</sup>. Algunas de estas estrategias son parecidas a las que David Metzger señala como propias de las *power ballads* (2012) de los ochenta: por ejemplo, la aparición de guitarras distorsionadas hacia el final de la canción, manteniéndose la distorsión en el solo, algo que el autor relaciona con las nociones de liberación y trascendencia sobre las cuales se construyen las *power ballads* (Metzger 2012: 446; 2016: 663). Estas estrategias son usadas por Héroes del Silencio en temas como “Oración” y en la versión en vivo contenida en el álbum *En directo* (EMI 1989) de “No más lágrimas”. Este tipo de fórmulas sonoras quizás puedan explicar en parte el calificativo de “épico”<sup>17</sup> con el que la prensa designaba a la banda, ya que generan una música pensada para evocar o ser interpretada en grandes espacios, lo que es una característica del *arena rock* (Ethen 2014).

### **Performance de la masculinidad hegemónica en Héroes del Silencio**

En conjunción con el endurecimiento del sonido, Héroes del Silencio realizaron un cambio de discurso en el segundo y tercer disco que les alejó de la identidad *boy* de sus inicios y les acercó a la performance de la masculinidad hegemónica presente en el rock más ortodoxo.

A nivel visual, el vestuario de la banda a partir de *Senderos de traición* nos muestra una imagen del grupo vinculada a la estética heavy de bandas anglosajonas con elementos tales como pelo largo, ropa de cuero o botas (véase ilustración 2).

---

<sup>16</sup>Allan Moore en “U2 and the myth of authenticity in rock” analiza en detalle el tema “With or without you” explicando cómo a través de la música se construye el mensaje de autenticidad (que él denomina como *centredness*) de U2 mediante cuatro factores: la estructura (*construction*) la simplicidad (*simplicity*), la espacialidad (*spatiousness*) y la vocalidad (*vocality*), siendo la espacialidad la que aborda con mayor minuciosidad (Moore 1998: 15–24).

<sup>17</sup>Por motivos de extensión y temática hemos relegado el análisis en profundidad de este aspecto del discurso de Héroes del Silencio para otra investigación que se está realizando de forma paralela a la aquí contenida.



**Ilustración 2.** Detalle de foto promocional correspondiente al lanzamiento de *El Espiritu del vino* (EMI 1993), realizada por Paco Rubio. <http://heroesdelsilencio.es/wp-content/gallery/hds/foto-promo-el-espiritu-del-vino-93> [Consulta: 15 de julio de 2019].

Cabe señalar que en *El espíritu del vino*, especialmente en el caso de Bunbury, hay una inspiración en la imagen de bandas de finales de los sesenta y primeros setenta, cambiando las botas por los botines y los pantalones de cuero por unos con campana. En línea con ello en *El Espiritu del vino* hay temas como “Flor de loto”, con tintes psicodélicos presentes en The Doors que recogían también The Cult<sup>18</sup>. Este vestuario recuerda también en cierta medida a Led Zeppelin, quienes eran una influencia reconocida del grupo y que, según Michael Ethen, fueron uno de los primeros ejemplos de *arena rock* (Ethen 2011: 91–136).

R. W. Connell en *The men and the boys* (2000) propone el concepto de globalización de género: esto es, el entendimiento del género a escala global, de forma que ciertas imágenes relacionadas con el género (en este caso, con

<sup>18</sup>Bianciotto señala que The Cult presentaron una “llamativa evolución desde un rock energético con sintonía gótica (...) con ocasionales desviaciones psicodélicas” hacia el hard rock “de estilo directo” (Bianciotto 2009: 98).

la masculinidad) se ven atractivas a nivel internacional gracias a tácticas de marketing propias del capitalismo (40–44). Héroes del Silencio es un buen ejemplo de esta “globalización”, ya que construyen su masculinidad en sincronía con modelos anglosajones que o bien eran el canon “internacional” del rock (Led Zeppelin, The Doors) o bien eran las figuras que estaban en auge en las escenas del rock en aquel momento (U2, The Cult).

Connell define la masculinidad hegemónica como el conjunto de prácticas de género que personifican el discurso más aceptado del patriarcado: el hombre tiene autoridad sobre la mujer. La masculinidad hegemónica se basa en el reclamo de autoridad y la demostración de poder, y a menudo incluye elementos asociados con el hombre y su fuerza (la violencia, la potencia sexual, etc.) para remarcar su posición dominante (Connell 2005 [1995]: 77). Asimismo, Frith y McRobbie señalan que el *cock rock* posee una performance que es una explícita, y en ocasiones agresiva, expresión de sexualidad masculina. Los intérpretes del *cock rock* se muestran dominantes y buscan continuamente recordar a la audiencia su valor y su control sobre ella a través de las llamadas de atención sobre sus genitales (Frith y McRobbie 1990 [1978]: 319), lo que encaja con las estrategias de la masculinidad hegemónica.



**Ilustración 3.** Imágenes de Bunbury durante la interpretación de Decadencia en 1993 (extraída de Live in Germany) y Jim Morrison, donde se puede apreciar el parecido estético

Uno de los rasgos de la indumentaria de Bunbury que más resaltaban era un cinturón de gran hebilla metálica que se asemejaba a los empleados por Jim Morrison en directo en torno a 1968 (véase ilustración 3). Morrison era conocido por una llamativa puesta en escena, de gran carga sexual, a la que recordaba la performance de Bunbury.

El cuerpo puede entenderse como una superficie más o menos neutral sobre la que se estampa la simbología social que construye el género (Connell 2005 [1995]: 45–46). En el caso de la masculinidad, resulta fundamental la referencia al falo, ya que esta parte del cuerpo funciona como símbolo o icono de la misma. El mencionado cinturón constituye una poderosa llamada de atención al cuerpo que –por la zona en la que se ubica– construye un discurso de masculinidad mediante la alusión implícita al falo y, por ende, a la sexualidad específicamente masculina, lo que sigue las pautas del *cock rock* establecidas por Frith y McRobbie. Igualmente, podemos hablar de un discurso performativo que articula mediante el cuerpo el tipo de la masculinidad hegemónica, ya que a través de la llamada de atención a sus genitales masculinos reclama poder, control y liderazgo sobre la escena. Así, en una crítica de una actuación del grupo en 1993 en *El País* se decía: “La convencida afición (...), vibró con las palabras, gestos y contorsiones de Bunbury, incuestionable centro de atención” (Giner 18 de junio de 1993).

Un buen ejemplo de esta performance lo encontramos en el concierto que ofreció Héroes del Silencio en la sala Gin Club Rock de Coblenza, Alemania, el 2 de octubre de 1993, publicado en *Live in Germany* en 2011. Durante la ejecución de “Decadencia” Bunbury aparece sin camiseta y con el mencionado cinturón (véase ilustración 3), gesticulando violentamente –golpeándose el pecho o tirándose al suelo–, utilizando el grito y posando frente al micrófono con grandes connotaciones sexuales<sup>19</sup>. Ello encaja tanto con la performance de los artistas del *cock rock* –Bunbury subraya su sexualidad masculina llamando la atención sobre sus genitales para manejar a la audiencia– como con la masculinidad hegemónica– el reclamo de autoridad o control, además de ser el eje y el objetivo en torno al cual se construye su performance, se realiza

<sup>19</sup> Véase: “Héroes Del Silencio - Decadencia (Live In Germany)”. Youtube (2011 [1993]): <https://www.youtube.com/watch?v=zfiYbQU23Lo> [Consulta: 15 de octubre de 2018].

usando elementos (violencia, sexualidad falocéntrica, etc.) que asociamos con la capacidad del hombre para ejercer poder.

Autores como Philip Auslander (1999) o Theodore Gracyk (1996) han señalado la importancia del directo en el rock, siendo éste una de las formas principales a través de las cuales se legitima: es en él donde los músicos pueden demostrar que son ellos los que efectivamente tocan en las grabaciones de estudio. En el caso de Héroes del Silencio esto era evidente tanto en la óptica desde la que se producían sus discos –Phil Manzanera señalaba que trataba de capturar el dinamismo de la banda en escena<sup>20</sup>— como en el elevado número de conciertos que llevaron a cabo y en la cantidad de discos en vivo que lanzaron<sup>21</sup>.

Durante la ejecución de “Decadencia” señalada, Héroes del Silencio improvisan sobre un *medley* o popurrí de temas canónicos del rock<sup>22</sup>: este énfasis en la improvisación se vincula con la estrategia de legitimación a través del directo, ya que subraya la espontaneidad, “naturalidad” o no premeditación de su performance y evidencia que no sólo son capaces de tocar, sino también de “crear” música.

Halberstam señala que la masculinidad se sustenta sobre las nociones de “lo real”, “natural” o “no construido/ performativo”<sup>23</sup>. Así, el énfasis en la espontaneidad, la autenticidad y la “naturalidad” del directo puede considerarse un elemento que potencia la articulación de la masculinidad por parte del grupo. En este sentido, es llamativo que el directo de la banda fuera uno de los

<sup>20</sup>Phil Manzanera explica que ordenó al grupo que tocara todas las canciones del disco sin interrupción para “...conseguir una grabación con una misma dinámica, con los cuatro músicos yendo en la misma dirección y a la misma velocidad (...)”, ya que “lo más importante era capturar el ambiente del conjunto (...)” (Phil Manzanera en Blay Boqué 2007: 148).

<sup>21</sup>Héroes del Silencio lanzaron tres discos que recogían actuaciones de la banda (*En directo*, de 1989, *Senda '91*, de 1991, y *Parasiempre*, de 1996) más un *box-set* que contenía un VHS con el concierto que ofrecieron en el 1993 en el Palacio de los Deportes de Madrid (*En directo*, 1994), lo que llama la atención ya que sólo tienen cuatro álbumes de estudio. El grupo realizó cinco giras en siete años, en ocasiones sin apenas períodos de descanso (por ejemplo, entre 1991 y 1992 concatenaron el Tour Senda con su primera gira de larga duración por Europa).

<sup>22</sup>En este sentido, cabe señalar que “Decadencia” tiene una duración en el disco de poco más de cuatro minutos, mientras que en la interpretación en vivo que señalamos se extiende hasta los doce. Los temas sobre los que improvisa la banda son clásicos extraídos del canon del rock, como “It’s only rock’n roll (but I like it)” de los Rolling Stones o “Susie Q” de Creedence Clearwater Revival.

<sup>23</sup>Así, Halberstam apunta que “...la masculinidad dominante de los hombres suele presentarse a sí misma en el registro de lo real, evitando lo performativo y lo artificial”: “la masculinidad ‘simplemente es’, mientras que la feminidad se basa en lo artificial” (2008 [1998]: 293, 261).

pocos puntos ovacionados a menudo por la crítica. Por ejemplo, Javier Pérez de Albéniz en su reseña de la actuación del grupo en la sala Jácara en Madrid en 1989 exponía que, aunque en las grabaciones se mostraban como una banda “demasiado estándar, con poco carácter” y con un sonido que recordaba “en exceso al de determinados grupos británicos”, en directo eran “bastante más atractivos” (Pérez de Albéniz 25 de junio de 1989). En la misma línea, Antonio Moreno señalaba en *ABC* que el principal “secreto” del éxito de Héroes del Silencio era la combinación de un “potente directo” con elementos como “una aparente puesta en escena” (Moreno 11 de octubre de 1996).

Teniendo en cuenta a Halberstam, el artificio es un elemento que a menudo es disruptivo de la masculinidad. El estilo vocal de Bunbury se caracteriza por el engolamiento, la abundancia de vibratos, las notas tenidas en los pasajes de tensión, y las apoyaturas y los *glissandos*. Todo ello son recursos que indican artificialidad, puesto que en su mayoría son adornos que no son producidos espontáneamente, sino que requieren de un entrenamiento para ser ejecutados<sup>24</sup>. La crítica mostraba un rechazo particular a este estilo de canto, en el que veían indicios de artificio que difuminaban la espontaneidad (y el “vigor” masculino) del directo de la banda: por ejemplo, en *El Gran musical* se dice que las interpretaciones de Bunbury eran “estudiadas, pero sinceramente expresivas y espontáneas” con “un vigor fuera de lo común”, a pesar de lo cual existían “defectos en su forma de cantar, como (...) esas manías de engolar la voz”(El Gran Musical junio de 1991: 41). Cabe señalar, asimismo, que este estilo vocal es uno de los pocos aspectos que la banda no comparte con U2<sup>25</sup>.

El característico engolamiento de Bunbury produce en su voz un efecto de artificio y anti-naturalidad, que recuerda al estilo amanerado y teatral de artistas como Raphael, y que puede considerarse un elemento disruptivo de la masculinidad<sup>26</sup>. En este sentido Javier Losilla en *Diván: conversaciones con*

<sup>24</sup> En este sentido, véase por ejemplo “Sapponics” de Elizabeth Wood (1994).

<sup>25</sup> Allan F. Moore señala que el estilo vocal de Bono se basaba en un recitativo apagado (*dampened recitative*) que era herencia del punk. Moore lo relaciona con un tipo de canto categorizado por Curt Sachs que indica poco entrenamiento y, por tanto, un cierto matiz primitivo y de autenticidad (Moore 1998: 22–24).

<sup>26</sup> Raphael es uno de los artistas con los que más se ha comparado el estilo vocal y performativo de Bunbury, quien ha reconocido su influencia y con quien ha realizado colaboraciones (por ejemplo, grabando a dúo el tema “Infinito”). El propio Raphael grabó una versión del conocido tema de Héroes del Silencio “Maldito duende” para su disco *Maldito*

*Enrique Bunbury* le pregunta a Bunbury por las referencias a su “supuesta ambigüedad sexual” aparecidas en la prensa, a lo que el artista contesta:

Nunca he entendido por qué han alimentado eso. Supongo que es consecuencia de que no he tenido reparo en ningún momento en hacer entrevistas para revistas *gays*, (...) sé que en determinados ambientes, más en México que en España, ha habido un círculo en el que había entrado y gustaba. Un círculo en el que lo mismo entraban Camilo Sexto [*sic*] o Raphael, que Enrique Bunbury. (...) Pero yo no es que haya dado motivos para que alguien lo pueda pensar. Creo que todo lo contrario (Enrique Bunbury en Losilla 2000: 68).

En conclusión, la estrategia de género que Héroes del Silencio pusieron en marcha en esta etapa (y que fue la más representativa de la banda) se basa en la construcción de una masculinidad hegemónica que se asocia con el rock más canónico, y que se aleja de la identidad *boy* de sus inicios. Esta articulación del género se sostiene sobre elementos arquetípicos de la masculinidad (el falocentrismo, la demostración de control, la denotación de naturalidad, etc.) con los que el artificio que connotaba el particular estilo de cantar de Bunbury entraba en conflicto. Dicha masculinidad se asemeja a la que articulaban U2 y que contrastaba con la de *boybands* irlandesas como Boyzone. La masculinidad “roquera” de U2 se construía, como la de Héroes del Silencio, en torno al énfasis en la creatividad y la autosuficiencia: una banda que funcionaba como un todo, que perfeccionaba sus destrezas y técnicas musicales, y que exhibía un estilo propio a través de elementos como las letras o la forma de canto –“en definitiva, una demostración de la masculinidad en control” (McLaughlin y McLoone 2014: 64).

### **Lo femenino en Héroes del Silencio: "Con nombre de guerra" y "Bendecida"**

Finalmente, en este apartado analizaremos cómo se articula lo femenino dentro del discurso de Héroes del Silencio. Como veremos, la visión que proyecta el grupo de lo femenino es un elemento que ayuda a la construcción de una

---

*Raphael* (Hispavox 2001). Daniel Party analiza en su artículo “Raphael is different: Spanish 'canción melódica' under late Francoism” cómo el teatral y amanerado estilo de cantar y actuar de Raphael levantó suspicacias sobre su orientación sexual y su masculinidad, y señala que quizás ello ayudó a que su canción “Digan lo que digan” se convirtiera en un himno gay (Party 2013: 292–94).

identidad masculina ajustada a las directrices del patriarcado. Para este análisis, hemos escogido dos temas que, además de ser representativos de la banda, nos parecen pertinentes por proceder de etapas diferentes de su carrera: esto es, “Con nombre de guerra”, incluida en *Senderos de traición*, y “Bendecida”, de *El espíritu del vino*.

“Con nombre de guerra” es uno de los últimos cortes de *Senderos de traición*<sup>27</sup>. El tema se presenta como una suerte de balada en Sol mayor, de tempo medio y ternario. A lo largo de todo su desarrollo, podemos escuchar guitarras “limpias”, que dibujan un flujo melódico sobre una estable base de guitarra y bajo. Destaca un fragmento arpegiado a dos guitarras que recuerda, en cierto modo, al encuentro sexual entre dos personas del que trata la letra. Este encuentro, además, se vincula con el mundo de la prostitución a través de afirmaciones como: “y dejemos los besos para los enamorados / y pensemos en los nuestro / que por eso te he pagado”. No obstante, lo curioso en torno a esta canción no es el tema, sino la forma en la que éste se aborda: lejos de denunciar el fenómeno de la prostitución, o apoyarlo, como quizá podría ser lógico dentro de las dinámicas patriarcales del rock, la banda lo aborda en un primer nivel desde un punto de vista neutral. Así, en el análisis inicial podríamos pensar que el grupo simplemente “describe” el encuentro sexual.

Sin embargo, si consideramos la letra más detenidamente, podemos ver dos formas de ejercicio de poder. En primer lugar, aparece el dinero: lejos de ser un mero intercambio monetario por servicios, este dinero es una forma de poder que sitúa al hombre eminentemente por encima de la prostituta. En segundo lugar, aparece la compasión, tal y como podemos observar en la frase: “pienso en los años / que llevas guerreando / con un nombre por bandera”. Según la Real Academia de la Lengua<sup>28</sup>, entendemos por “compasión” un “sentimiento de pena, ternura y de identificación ante los males de alguien”. Podemos ver cómo esta compasión está cargada de connotaciones de inferioridad, ante las cuales aquel que la padece trata de sentirse “identificado”, pero desde una posición de superioridad.

---

<sup>27</sup>Es el penúltimo de la edición española, pero el último de la edición americana.

<sup>28</sup> <http://dle.rae.es> [Consulta: 5 de abril de 2018].

Por su parte, “Bendecida” aparece dentro de una trilogía de canciones que se ha convertido en una de las más afamadas de Héroes del Silencio. Si bien la tercera parte, también conocida como “La chispa adecuada”, aparecerá en *Avalancha*, las dos primeras entregas, “Bendecida 2” y “Bendecida”, aparecen en *El espíritu del vino*. Estos temas fueron producto del vínculo afectivo que Enrique Bunbury mantenía con la actriz italiana Benedetta Mazzini, pudiendo ser vistos como canciones de amor.

La primera pieza de la trilogía que aparece en los discos, “Bendecida 2”, consiste en la repetición, casi a modo de mantra, de la frase: “En tu ausencia las paredes / se pintarán de tristeza, / y enjaularé mi corazón / entre tus huesos”. Posteriormente aparece “Bendecida”: en este caso, nos encontramos ante una canción construida sobre un sencillo *riff* de guitarra, al cual se añaden guitarras en limpio. Así, podemos apreciar que “Bendecida” se encuadra dentro de un estilo más rock que “Con nombre de guerra”.

La letra de “Bendecida” está influida por el viaje que Bunbury había hecho a la India y Nepal (Losilla 2000: 22), y por ello se mencionan los Lagos de Pokhara en el texto. Esta alusión a Oriente encaja con las influencias psicodélicas de *El Espíritu del Vino*. Asimismo, aparecen imágenes que la vinculan a la ya mencionada “Bendecida 2”: por ejemplo, en la frase “algo que no me han consentido / y que ahora busco entre tus huesos”, se incluye de nuevo la alusión a los huesos como metáfora del cuerpo de la amada.

Uno de los aspectos más significativos de la canción en lo que respecta a su discurso de género es la afirmación: “soy el león domado”. Podemos interpretar este verso como la descripción del fin de la juventud del roquero, el momento de “sentar la cabeza” y acabar con el desenfreno anterior. Tradicionalmente en el rock esto se ha vinculado con la mujer, a quien en ocasiones se retrata como una especie de tirana que acaba con la jovialidad y el desenfreno asociados al rock y, por tanto, con la libertad del hombre, “domándolo”.

Igualmente, es importante reseñar que Bunbury utiliza la metáfora del león en primera persona, es decir, para referirse a sí mismo: éste es un animal que simboliza la fuerza tanto física como psicológica (no sólo es un animal fuerte, sino también “noble”). Así, en “Bendecida 3”, conocida como “La chispa

adecuada”, se dice: “eras verano, y mil tormentas, yo el león...”. Al realizar esta oposición, el oyente relaciona al hombre (el propio cantante) con el león (fuerte y “noble”), y a la hipotética pareja femenina del mismo (Benedetta o “Bendecida”) con el verano y las tormentas. Este paralelismo deja entrever un esquema mental cercano al del patriarcado, donde se dibuja al hombre como la figura que domina gracias a su fuerza corporal y a su estabilidad mental (es un ser “racional” en quien se puede confiar), mientras que a la mujer se la sitúa en el polo opuesto, como un sujeto que da “calor” afectivo (“eras verano...”) pero que es inestable (“...y mil tormentas”) y, por tanto, poco capacitado para “gobernar” o ejercer poder.

En línea con esto, estaba la mitificación de la promiscuidad asociada a la imaginaria del exceso del rock que señala Lawrence Grossberg (1992: 206–7) y a la figura de la estrella del rock. Dentro de ella, la mujer es a menudo presentada como un mero objeto de satisfacción que ayuda a la reafirmación de la masculinidad “roquera”<sup>29</sup>. Enrique Bunbury señalaba unos pocos años después de la separación del grupo:

...la época de Héroes, una etapa muy promiscua en la que vivía el rocanrol a tope. (...) para tener un poco de satisfacción sexual y amorosa, para tener un poco de cariño, tenías que subir al buque [el vehículo donde les transportaban] a alguna. Que aguantaba en el buque hasta el siguiente puerto. (...) (Enrique Bunbury en Losilla 2000: 66–67).

En conclusión, a través de las dos canciones citadas y de actitudes evidenciadas por la banda, y especialmente por su líder, que derivaban de la mitología del propio rock and roll, podemos observar cómo Héroes del Silencio seguían con respecto al género un discurso en línea con el hegemónico y procedente del patriarcado. A pesar de mostrar cierta complicidad con la figura femenina –como demuestra su tratamiento de la prostitución en “Con nombre de guerra”– el grupo sigue anclándose inconscientemente en una visión que sitúa al hombre del lado de quienes ejercen el poder (a través de la muestra de compasión o de la representación de uno mismo mediante iconos que

---

<sup>29</sup>A este respecto, cabe señalar que el propio Bunbury mandó fragmentos de su diario personal que correspondían a la gira de *Avalancha* al fanzine editado por el club de fans de la banda *Las líneas del kaos*, en su Edición especial Invierno 96/97. En ellos Bunbury relata de forma explícita varios de los encuentros sexuales que tuvo con admiradoras de la banda, mezclados con referencias a sus inquietudes artísticas, así como a los conflictos dentro de la banda.

simbolizan el poder) y tratando a la mujer conforme a las directrices del patriarcado (por ejemplo, viéndola como un mero objeto de satisfacción sexual).

## Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos analizado las variaciones en el discurso de Héroes del Silencio en su carrera, atendiendo especialmente a aquellas que competen a la articulación de las identidades de género. Así, hemos observado cómo en sus inicios Héroes del Silencio se hallaban cercanos a la *new wave* y el *postpunk*, articulando una masculinidad no normativa en línea con la identidad *boy* propuesta por Jarman-Ivens y Biddle. Posteriormente, la banda buscó un discurso que encajara dentro de los cánones del rock, teniendo presente la posible internacionalización de su producto. En su segundo álbum, Héroes del Silencio endurecieron su sonido hacia lo que la prensa calificó como “rock épico”, confeccionando una propuesta similar a la de bandas como U2. Ello se logró a través de un mayor uso de la distorsión en la guitarra – especialmente en los momentos de clímax– y a la incorporación de *power chords* y de solos.

La necesidad de legitimación dentro de las escenas del rock implicaba también la centralización en el directo, así como la puesta en marcha de un discurso en línea con la masculinidad hegemónica presente en estilos como el *cock rock*. No obstante, existió un elemento disruptivo de la masculinidad: el artificio observable en el tratamiento de la voz que realizaba Enrique Bunbury.

Por último, hemos analizado la visión de la feminidad que presentaba el grupo, observando varias dinámicas que comulgarían con las del patriarcado y la perspectiva que éste tiene de la mujer como sujeto débil y emocional, como objeto sexual y como mecanismo perturbador del ejercicio de poder masculino. De este modo, podemos concluir que, en líneas generales, Héroes del Silencio son un buen ejemplo de cómo los esquemas patriarcales que se señalan en algunas bandas y géneros anglosajones están presentes también en el rock nacional.

## Bibliografía

Arenillas Meléndez, Sara. 2012. “Héroes del Silencio y los estilos del rock de finales de siglo”. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Oviedo.

Auslander, Philip. 1999. “Tryin’ to make it real: live performance, simulation, and the discourse of authenticity in rock culture”. En *Liveness: performance in a mediatized culture*, 73–127. New York: Routledge.

Bannister, Matthew. 2006. *White boys, white noise: masculinities and 1980s indie guitar rock*. Aldershot: Ashgate.

Bianciotto, Jordi. 2008. *Guía universal del rock: de 1990 hasta hoy*. Barcelona: Ma Non Troppo.

———. 2009. *Guía universal del rock: de 1970 a 1990*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Biddle, Ian y Jarman-Ivens, Freya. 2007. “Introduction: Oh Boy! Making Masculinity in Popular Music”. En *Oh Boy!: masculinities and popular music*, ed. Freya Jarman-Ivens, 1–17. New York: Routledge.

Blay Boqué, Josep. 2007. *Enrique Bunbury: lo demás es silencio*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.

Connell, R.W. 2005 [1995]. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.

———. 2000. *The men and the boys*. Sidney: Allen & Unwin.

*El Gran Musical*. Junio de 1991. “Exhibicionistas por naturaleza”. 342: 40-43.

Ethen, Michael. 2011. *A spatial history of arena rock, 1964-1979*. McGill University. [http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1563796380982~764](http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1563796380982~764) [Consulta: 3 de julio de 2019].

———. 2014. “Arena rock”. *Grove music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2261991> [Consulta: 15 de julio de 2019].

Frith, Simon, and McRobbie, Angela. 1990. “Rock and sexuality”. En *On record: rock, pop and the written word*, eds. Simon Frith y Andrew Goodwin, 317–32. London: Routledge.

Giner, Pedro. 18 de junio de 1993. “Una propuesta por confirmar”. *El País*, p. 38.

González-Barba, Andrés. 26 de julio de 2009. “El rock épico de Bruce Springsteen llega a Sevilla”. *ABC*, pp. 97-98.

Gracyk, Theodore. 1996. *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*. London: I. B. Tauris.

Grossberg, Lawrence. 1992. *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*. London, New York: Routledge.

*Grove music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> [Consulta: 22 de julio de 2019].

Halberstam, Judith. 2008 [1998]. *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales.

Herranz, Juan Luis. Julio de 2005. "El gótico estatal". *Especial Heavy Rock: El lado oscuro*. Gothic rock: Lo más siniestro de la historia, pp. 48-53.

Herrera, Berta. 2 de julio de 1992. "La clara oscuridad". *El País*, p. 32.

Losilla, Javier. 2000. *Diván. Conversaciones con Enrique Bunbury*. Madrid: Ediciones Autor.

M.M.C. 4 de mayo de 1990. "Loquillo: suma y sigue". *ABC*, p. 4.

McLaughlin, Noel y McLoone, Martin. 2014. "From men to boys: masculinity, Politics and the Irish Boy Band". En *Masculinity and Irish popular culture. Tiger's tales*, eds. Conn Holohan y Tony Tracy, 61–74. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.

Metzer, David. 2012. "The power ballad". *Popular Music* 31(03): 437–59.

———. 2016. "The power ballad and the power of sentimentality". *Journal of American Studies* 50(3): 659–77.

Minchinela, Raúl. 2007. *Héroes del Silencio: un fenómeno contado en primera persona*. [www.minchinela.com/libros/heroes\\_del\\_silencio/](http://www.minchinela.com/libros/heroes_del_silencio/) [Consulta: 12 de septiembre de 2018].

Moore, Allan F. 1998. "U2 and the myth of authenticity in rock". *Popular Musicology* 3: 5–33.

———. 2001. "U2". *Grove music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46259> [Consulta: 12 de julio de 2019].

Moreno, Antonio. 11 de octubre de 1996. "Héroes del Silencio: `Parasiempre`". *ABC*, p. 81.

Party, Daniel. 2013. "Raphael is different: spanish 'canción melódica' under late Francoism". En *Music and Francoism*, ed. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada, 285–300. Turnhout: Brepols Publishers.

- Pérez de Albéniz, Javier. 25 de junio de 1989. "Mejor en directo". *El País*, p. 33.
- Sáenz de Tejada, Ignacio. 30 de abril de 1991. "El éxito, el exceso". *El País*, p. 27.
- Sebastián Ramos. 12 de octubre de 2017. "U2, épico y gigante: el rock de estadios aún puede emocionar". *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/u2-epico-y-gigante-el-rock-de-estadios-aun-puede-emocionar-nid2071351> [Consulta: 22 de julio de 2019].
- Serrano, Ignacio. 21 de octubre de 2012. "Muse: llegan, empatan y vencen". *ABC*, p. 73.
- Shuker, Roy. 2005 [1998]. *Popular music: the key concepts*. Londres: Routledge.
- Uribe, Matías. 2007. *El sueño de un destino*. Zaragoza: El Heraldo de Aragón.
- Walser, Robert. 1993. *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover: University Press of New England.
- Wood, Elizabeth. 1994. "Sapphonics". En *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, eds. Philip Brett, Gary Thomas, y Elizabeth Wood, 27–66. New York: Routledge.

### **Discografía seleccionada:**

- Héroes del Silencio. 1987. *Héroes del Silencio*. Maxi. EMI.
- . 1989a. *El mar no cesa*. CD. EMI.
- . 1989b. *En directo*. LP. EMI.
- . 1990. *Senderos de traición*. CD. EMI.
- . 1991. *Senda '91*. CD. EMI.
- . 1993. *El espíritu del vino*. CD. EMI.
- . 1994. *En directo (Box Set)*. VHS+CD. EMI.
- . 1995. *Avalancha*. CD. EMI.
- . 1996. *Parasiempre*. CD. EMI.
- . 2011. *Live in Germany*. DVD+CD. EMI.
- .

## Aportes para un estudio etnográfico del punk en Guayaquil

LUIS PÉREZ VALERO

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°14

Palabras clave: punk, etnografía, historia del punk, punk en la ciudad de Guayaquil.

Keywords: *Punk, ethnographic research, history of punk, punk in the city of Guayaquil.*

Cita recomendada:

Pérez, Luis. 2019. "Aportes para un estudio etnográfico del punk en Guayaquil". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°14. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## APORTES PARA UN ESTUDIO ETNOGRÁFICO DEL PUNK EN GUAYAQUIL

Luis Pérez Valero  
(Universidad de las Artes)

### Resumen

El punk ha sido un fenómeno cultural estudiado desde varias disciplinas como la sociología, los estudios culturales y la antropología. En los últimos años ha crecido el interés de la musicología por analizar las características de su música desde el sonido, las letras y la estética de la grabación; pese a ello, el método etnográfico sigue siendo fundamental para iniciar cualquier aproximación. El presente artículo parte desde la etnografía para estudiar el punk en la ciudad ecuatoriana de Guayaquil. Se determinó que las fuentes documentales son precarias para el trazado de las primeras manifestaciones del punk en la ciudad. A partir de esto, se diseñó una investigación que inició con informantes para establecer una posible narración cronológica. Se dejó en evidencia la necesidad de ampliar metodologías para fijar los hechos de la escena local del punk, así como los esfuerzos en distintos momentos para generar un movimiento musical constante.

**Palabras clave:** punk, etnografía, historia del punk, punk en Guayaquil.

### Abstract

Punk, as a cultural phenomenon, acts from many disciplines such as sociology, cultural studies and anthropology. In recent years, the interest of musicology has grown to analyze the characteristics of its music from the sound, the lyrics and the aesthetics of the recording; despite this, the ethnographic method remains fundamental to initiate any approach. This paper starts from ethnography to study punk in the city of Guayaquil (Ecuador), determining that documentary sources are precarious for the tracing of the first manifestations of punk in the city. From this, an investigation was designed that started with informants to establish a possible chronological narration. The need to broaden methodologies to fix the facts of the local punk scene, as well as the efforts at different times to generate a constant musical movement was made evident.

**Keywords:** punk, ethnographic research, history of punk, punk in Guayaquil.

## Introducción

La crisis económica y social que en la década del setenta protagonizaron los jóvenes en el Reino Unido y Estados Unidos llenó de incertidumbre a una generación que no veía futuro en sus vidas. El punk, como manifestación cultural, mostró la inconformidad en que se hallaban los jóvenes de aquel entonces. La actitud rebelde fue acompañada por una música simple que se alejó de las estéticas de la música popular difundidas en los medios del momento. Sus ejecutantes solían ser autodidactas o con escasa formación musical, de modo que el punk se construyó a base de acordes sencillos, secciones musicales de pocos compases y canciones de corta duración con mensajes cargados de una actitud desafiante como forma de denuncia a la represión. El tratamiento del bajo era simple y la amplificación de las guitarras se hacía sin una ecualización determinada. Los músicos rechazaban la ejecución instrumental virtuosa, cuidada o erudita. Se deseaba encontrar una voz de protesta desde el ámbito cultural, y la música punk “organizada” de esta manera pretendía serlo.

El punk generó redes de distribución y consumo alternativo para el intercambio de discos, panfletos y fanzines. En un principio, estas distribuciones no buscaban generar ganancias porque parte de la lucha del punk era enfrentarse al capitalismo. Los intérpretes no perseguían los dividendos producto de los derechos de las canciones. Se generó una cadena de distribución cuyo objetivo principal era difundir con autorización, pero sin generar regalías; de esta forma protestaban contra el sistema comercial organizado por las grandes corporaciones<sup>1</sup> (Negus 2005; Kerekes 2002).

La metodología más acorde para el acercamiento a este tipo de manifestación es el método etnográfico, el cual debe ser respaldado a través de la recolección de fuentes diversas y desarticuladas precisamente por la raíz rebelde e irreverente de los músicos y sus fanáticos. Revisar la relación entre el contexto sociopolítico de una época y el movimiento de la música punk en las escenas locales, así como mostrar una amalgama de personajes que tuvieron preponderancia en la época del movimiento de la música local conforman los

---

<sup>1</sup> También conocido por los términos en inglés de *No Copyright*. Los autores autorizaban la libre circulación de sus composiciones.

objetivos de esta investigación. Con ello se desea impulsar la investigación musicológica sobre las escenas locales, la industria cultural y los canales alternativos a ella, así como los distintos aspectos relacionados con el punk como manifestación cultural.

### **Sobre aspectos metodológicos y las fuentes**

Hacer un levantamiento de datos historiográficos del punk en Guayaquil trajo consigo una serie de inconvenientes. En primer lugar, por ser una manifestación cultural que se encuentra al margen de la cultura oficial, los datos en publicaciones en prensa son escasos, así como las referencias bibliográficas, salvo las excepciones de Guerrón (2012) y Viteri (2011), que tocan el tema pero que no se centran en Guayaquil. Uno de los trabajos que más se aproxima es el de Cerbino, Chiriboga y Tutivén (2001), pero sigue siendo insuficiente. Fue necesario realizar un diseño que incluyera el uso del método etnográfico y de entrevista abierta a personajes vinculados con el movimiento punk en la ciudad de Guayaquil. A través de las pesquisas de medios impresos y de textos de historia se pudo armar un contexto sociopolítico de la sociedad guayaquileña de los años ochenta y noventa. Se tuvo acceso a testimonios sobre la represión gubernamental acaecidos en las ciudades de Quito y Ambato, en donde se encontraban músicos guayaquileños. Fueron muchas las personas que se vincularon a la escena local del punk en Guayaquil. Para la elaboración del presente artículo se contó con diversos entrevistados, pero la preparación de un corpus homogéneo ha sido difícil por la amplitud de puntos de vista y perspectivas. La música punk está relacionada con una actitud rebelde; por ende, cuando se trata de mantener un protocolo de carácter riguroso, abundan las contradicciones. Entre ellas están que algunos de los entrevistados manifestaron no guardar objetos directamente relacionados con la escena local punk porque archivar y salvaguardar es parte de una “sociedad dominada” por intereses mercantiles. Otras, por el contrario, se mostraron dispuestas a colaborar con el fin de contar en el futuro con un registro que permita realizar un recorrido histórico sobre este fenómeno en la ciudad de Guayaquil.

Igualmente, en los aspectos concernientes a la investigación etnográfica se consideraron fuentes que escapan de los soportes tradicionales de la investigación documental. Mucho del material que se consigue de conciertos está elaborado de manera rudimentaria, como los volantes de la década de los ochenta, que solían estar hechos a mano y luego fotocopiados. La aparición de las computadoras personales en los años noventa permite a los diseñadores realizar propuestas iconográficas para la publicidad de los conciertos; pese a ello, la reproducción de los mismos se hace de manera artesanal.

Lo mismo acontece con el material esencial de toda manifestación de la música en la era industrial: el fonograma y su producción. Diversas agrupaciones grabaron en vivo de forma casera con las precariedades tecnológicas propias de la época. El material grabado se copiaba “de casete a casete”, lo que trajo como consecuencia la pérdida de la calidad del sonido. En el presente artículo se mencionan algunas producciones discográficas que son representativas, las cuales fueron producidas en circunstancias más favorables: contaron con un estudio adecuado para la grabación, microfonía y equipos de grabación más sofisticados y, en las agrupaciones de los últimos años, la aparición de la grabación digital, así como la circulación de la música a través de las redes sociales.

### **El punk en la academia**

A pesar de formar parte de un discurso político rebelde, contestatario e incluso anarquista, el punk ha entrado en la academia. Al igual que pasó con otros géneros musicales que en su momento estuvieron marginados de cualquier vinculación con la academia –por ejemplo, el tango o la salsa–, el punk ha ido penetrando en el ámbito erudito a través de estudios, algunos de los cuales se aproximan desde la sociología, la antropología y los estudios culturales hasta llegar al ámbito de la musicología y las investigaciones sobre música popular.

Dos trabajos que hacen un esfuerzo de reconstrucción histórica han sido el de Thompson (2009) y el de Glasper (2014), pues hacen un recorrido histórico usando como referencia a las agrupaciones desde 1977 hasta los primeros cinco años de la década de los ochenta, cuando el movimiento estaba en su

mayor apogeo en el Reino Unido. Trabajos como el de Abbey y Helb (2014) han trazado una línea de investigación sobre el punk partiendo de los contextos sociales y de los espacios de representación. Otros autores como Kristiansen, Blaney, Chidester y Simonds (2010) han hecho esfuerzos desde el ámbito de la filosofía estética, revisando el punk desde esa perspectiva como manifestación cultural. Una mezcla de aspectos sociológicos y estéticos también ha sido abordada por otros autores como Dimitrova (2015) o su relación con la contracultura en el trabajo de Roszak (1984). Por su parte, Thompson (2004) ha hecho una investigación en la cual relaciona los espacios de circulación y representación del punk y las características estéticas de su música. Un aspecto fundamental en el trabajo de esta investigadora es que toma en cuenta cómo es elaborada en los estudios de grabación y enlatada, haciendo énfasis en su comercialización; involucra además aspectos del punk en el cine y una reflexión final sobre el futuro de este movimiento.

### **Y Latinoamérica descubre el punk**

El punk nació como una propuesta musical anticomercial que buscaba expresar la inconformidad de una época. Desde sus inicios, el punk que surge en Estados Unidos, frente al movimiento británico, posee más elementos en común con este que disímiles, entre ellos la forma de circulación entre los jóvenes de la época y a la vez la ruptura de los esquemas de la sociedad del momento. Pero con la aparición de agrupaciones como los Sex Pistols y The Clash el punk se convirtió en un fenómeno de masas que la industria cultural del momento logró asimilar, controlar, expandir y comercializar.

Como movimiento musical y manifestación cultural de una generación que había surgido en Estados Unidos e Inglaterra, países que además poseían una industria cultural estable, el punk llegaría a América Latina, expandiéndose a través de la radio, el disco y el naciente fenómeno del videoclip. Igualmente, así como el punk será un punto de encuentro entre una generación hastiada y aburrida de la sociedad de consumo, en América Latina tendrá una fuerte connotación política, especialmente contra los regímenes políticos de derecha que asolaron el continente entre los años de 1970 y 1980 (Hebdige 1979).

Uno de los elementos específicos de expansión del punk en Hispanoamérica vendrá de la mano de agrupaciones españolas que aparecen y se desarrollan en una época posterior al franquismo, como lo fueron las bandas Eskorbuto y La Polla Records. La música de estas agrupaciones coincide en disconformidad política y social con un momento histórico donde las políticas de derecha y los fenómenos dictatoriales habían asolado al continente latinoamericano. Sucesos como la masacre de Tlatelolco en México en 1968, la presencia militar de Augusto Pinochet en Chile, así como la bonanza económica de países como Venezuela, confluirán para que en cada nación los jóvenes encuentren una excusa política para arroparse con la bandera de la música punk.

Así como la academia ha abierto un espacio para el estudio del punk en lengua inglesa, los estudios en lengua castellana se han desarrollado de manera paulatina. Desde la perspectiva sociológica y antropológica encontramos trabajos en los cuales la comunicación de masas, la publicidad y la identidad son fundamentales para elaborar una conceptualización del punk. Ello lo encontramos en autores como López Cabello (2013) o, desde el hard rock, en Casado Pérez (2014). Igualmente se debe destacar el desarrollo del punk desde los cambios políticos que ocurrieron en España después del régimen de Francisco Franco y las distintas formas de representación (Martín Torres 2005). Asimismo, cabe mencionar los trabajos que se han involucrado de manera directa con los aspectos esenciales de producción musical, sellos discográficos, difusión y consumo de manifestaciones musicales alternativas (Parra de la Horra 2017). En este sentido, el trabajo de Ananías y Canales (2016) presenta un aporte significativo a las manifestaciones del discurso musical del punk como forma de resistencia política, espacios de difusión, procesos de producción musical y, sobre todo, localización de fuentes de carácter periodístico en Chile. Existe incluso la disputa sobre los orígenes del punk en América antes de su surgimiento en Reino Unido o Estados Unidos, teniendo su representación en Los Saicos, agrupación que estuvo en la escena limeña desde mediados de los años sesenta. De acuerdo con Silva Valencia, pueden ser considerados como precursores del punk, como una agrupación

que no sabía el impacto que estaba causando en la cultura occidental<sup>2</sup> (Silva Valencia 2017).

### **De leyendas urbanas y mitos digitales: sobre bandas punk en Guayaquil**

En una aproximación de campo en Guayaquil resulta evidente que las manifestaciones de metal, hardcore y punk quiteñas se quedan de manera exclusiva en esa ciudad. Cuando se trata de construir identidades y, sobre todo, de narrar una historia que englobe a las distintas agrupaciones del Ecuador, tiene lugar un acentuado regionalismo ya que, si a nivel geográfico el país es muy distinto, estas diferencias se ven acentuadas en el carácter y actitud de los entrevistados<sup>3</sup>. Los informantes han sostenido de manera reiterada que el punk surgió en la ciudad de Guayaquil por tratarse de una zona de fuerte actividad comercial y que, posteriormente, tendría impacto en el resto del país<sup>4</sup>.

El levantamiento de las distintas agrupaciones muestra que la banda Descontrolados es considerada la pionera del sonido crudo y rebelde en la ciudad de Guayaquil. Su primer álbum fue grabado en 1985, en un momento de dificultades políticas, económicas y sociales en el país. Esta agrupación se acercó hacia un sonido postpunk con una estética particular, distinta a las manifestaciones del rock del momento y de la música disco en plena decadencia. Un tema ícono de esta agrupación ha sido “Represión policial”, en la cual, como su nombre lo indica, busca manifestar el descontento de la juventud frente al sometimiento de los órganos de control social.

---

<sup>2</sup> Esta es una temática especial a desarrollar en otros trabajos de investigación. Los Saicos poseen todas las características de la música punk: sonido estridente, distorsionado y actitud rebelde. Sin embargo, no aparecen ni por error en los trabajos de autores de lengua anglosajona, pues a criterio de estos, el punk es una manifestación de los países desarrollados y altamente industrializados; pese a ello, son referencia importante en el *Diccionario de punk y hardcore: España y Latinoamérica*, editado en España (2011).

<sup>3</sup> Ecuador geográficamente está dividido en cuatro grandes espacios: las Islas Galápagos, territorio insular a más de 1.000 kilómetros de distancia del continente; la Amazonía, al oriente del país y, por último, los dos territorios más densamente poblados: la región Costa y la región de la Sierra. Entre estas dos últimas hay una larga tradición de disputas comerciales, políticas y culturales a las cuales manifestaciones como el punk no escapan.

<sup>4</sup> Los informantes fueron un total de 37 individuos entre los 29 y 56 años de edad, quienes tenían en común una participación activa y constante dentro del movimiento punk de la ciudad. Las entrevistas fueron realizadas entre septiembre de 2017 y julio de 2018.

Descontrolados posee una historia que la convierte en la “clásica” banda de culto de toda agrupación juvenil: la muerte de su cantante. En diversas fuentes se reseña que el cantante de la agrupación, Orlando Aníbal Ambruzzini, era de origen argentino, miembro de los Hare Krishna y conocido por su personalidad al momento de enfrentarse al escenario<sup>5</sup>. El cantante fue asesinado en el Barrio del Centenario, conocida zona residencial de la alta burguesía guayaquileña de la época. De acuerdo a las reseñas de la prensa, el cantante fue asesinado por medio de múltiples puñaladas que recibió en el cuello. El porqué del crimen y el nombre del asesino son desconocidos al día de hoy, lo que ha traído como consecuencia que se formase una leyenda en torno a esta figura de la música punk en Guayaquil.

Pese a su actitud rebelde, desenfadada y antisistema, los miembros de la agrupación provenían de sectores sociales de la clase media alta guayaquileña, lo que les permitió consumir de manera temprana las producciones musicales del momento, como Eric Clapton y Led Zeppelin (Sarmiento 2019: 34). Ello también explica que los primeros centros de actividad musical de esta agrupación fuesen precisamente los colegios privados. A partir de entonces, el punk se convierte en una onda expansiva a través de la cual los jóvenes buscarán refugio identitario que se manifestará por medio de la música, la irreverencia, la vestimenta y la actitud (Maffessoli 2001).

Pero hasta el canto más sincero de hermandad, fraternidad e igualdad está marcado por la infranqueable distancia de la procedencia social y del estatus económico. Guayaquil es una ciudad que surgió mirando al río Guayas, asentando frente a sus aguas el centro de la ciudad, para luego irse expandiendo paulatinamente hacia el norte y hacia el sur<sup>6</sup>. En la época en que surge el movimiento punk en la ciudad, la zona sur era uno de los sectores más desfavorecidos económicamente; el centro, un punto de encuentro entre los

---

<sup>5</sup> Han servido de fuentes: “En Ecuador, el rock nació en Guayaquil”. *El Universo*, 25 de julio de 2013; Eduardo Ramón Yumisaca Jiménez “La interculturalidad a través de la fusión musical: dos estudios de caso: la banda de rock Curare (longo metal) y la banda de hip-hop Los Nin (hip-hop andino)” Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2016. Gracias a la aparición de portales electrónicos como YouTube, han aparecido videos de la agrupación ensayando. Las grabaciones fueron hechas en formato de 8 mm y se digitalizaron de manera póstuma. La calidad del sonido es precaria, pero da una idea del estilo interpretativo de la banda.

<sup>6</sup> El crecimiento demográfico hacia el oeste ha sido un fenómeno de los últimos treinta años.

diversos sectores, y la zona norte marcaba una gran distancia de alto estatus social y económico. Agrupaciones íconos como Notoken y Moral Abajo tendrán su principal centro de actividad hacia el sur de la ciudad, distanciándose de aquellas que harán vida en zonas como Urdesa y La Alborada en el norte de la ciudad. Será en estas zonas que gente de clase media-alta y alta se acercará a agrupaciones como Agente 86, Komo La Tusa, quienes poseen un sonido particular producto de la posibilidad de viajar fuera del país, consumir música de actualidad y adquirir equipos para la ejecución de las bandas.

Al acercarnos a los informantes para conocer las estéticas de las agrupaciones de punk de Guayaquil, todos coinciden en que las bandas guayaquileñas poseen un color local bastante definido. Sin embargo, al tratar de explicar en qué consistía ese “color local” nos encontramos con respuestas sin ningún sentido estético musical definido. La mayoría de los informantes, que había participado del movimiento punk en distintas facetas (público, diseñadores de afiches, *rodies*, *groupies* y músicos), apelaban a la identidad del punk en Guayaquil como algo único, primigenio, local y de impacto nacional. No obstante, la realidad es que, salvo excepciones como Descontrolados, Kaos y Notoken –por nombrar a las bandas más representativas–, hay un sonido homogéneo característico de la época: guitarras distorsionadas, bajo seco y rítmicamente *ostinato*, sonido vocal con ligera impostación y sin aditivos de efectos en la voz principal. Incluso hay puntos de encuentro en los espacios de representación y en la elaboración de sus textos.

Las agrupaciones tenían un rango de acción bien definido. Por un lado, estaban los sitios en que las bandas hacían presentaciones regulares, en especial en el centro de la ciudad; por otra parte, el origen geográfico de la banda influía en el grupo de fans que lo seguía. Es así como en breve tiempo se generan disputas entre los que siguen a las bandas del sur con respecto a las del norte.

Pese a ello, todas las agrupaciones presentan como característica común estar bajo la política conservadora del primer presidente de Ecuador y luego alcalde de Guayaquil, León Febres-Cordero<sup>7</sup>, y de las políticas económicas llevadas a

<sup>7</sup> León Febres-Cordero Ribadeneyra (1931-2008). Fue presidente de Ecuador entre 1984 y 1988; Alcalde de Guayaquil de 1992 a 2000.

cabo posteriormente por Jamil Mahuad<sup>8</sup>. Las diferencias sociales no impiden que muy diferentes agrupaciones se unan en un mismo clamor de protesta contra los dirigentes de turno. Es así como bandas como Notoken expresan inconformidad ante el futuro económico que se vivirá en Ecuador a raíz de la dolarización de la moneda, notoriamente en la letra de la canción “Señor presidente, ¿qué pasó?”: “¿Qué pasó señor presidente?, ¿qué pasó? / ¿Qué pasó con nuestro dinero?, ¿qué pasó? / ¿Dónde está todo el billete que congeló / que a los jóvenes y a los viejos nos robó?” (Notoken 2007). De manera irreverente, el tema comienza con una guitarra arpegiando acordes cercana al sonido de la música folk y, posteriormente, con un acompañamiento más cercano al hardcore que al punk, se convierte en un sonido más crudo. Este fenómeno es una característica de muchas agrupaciones punk latinoamericanas: la mezcla de estilos y géneros dentro de una misma canción, producto quizás del sincretismo musical al cual están expuestos desde temprana edad.

Además, las diferencias políticas son un cliché en todas las bandas punk. Un rasgo importante a considerar y que marca distancia con las bandas anglosajonas es la temática de la inseguridad, elemento común en las agrupaciones latinoamericanas de casi cualquier estilo de música<sup>9</sup>. En lo que respecta a Guayaquil, sus características de ciudad portuaria e industrial y, por lo tanto, susceptible al crecimiento de cinturones de miseria, aunado a las distintas crisis económicas del país, hicieron que la ciudad fuera potencialmente una de las más inseguras de América Latina y que en diversos momentos los gobernantes regionales se enfrentaran a diatribas políticas con el gobierno central para tratar de ofrecer una solución de seguridad (Pontón Cevallos 2016). Esto puede observarse con G.O.E. (2012), agrupación que expresa su descontento, ira y desasosiego con la situación de inseguridad que vive la sociedad guayaquileña en el tema “Abatidos del concreto”: “Marginados por la sociedad nefasta / llenos de odio y de miseria / que los tienen como perro

<sup>8</sup> Jamil Mahuad, presidente de Ecuador entre 1998 y 2000, bajo su gobierno se produjo una crisis económica sin precedentes que promovió la migración masiva de ecuatorianos y, posteriormente, la dolarización que tuvo un impacto negativo inmediato a nivel microeconómico y en los sectores más desprotegidos de la sociedad.

<sup>9</sup> Así como existe música punk y rock latinoamericano cuyas letras protestan por la inseguridad, este fenómeno también se aprecia en otros géneros como la salsa, el ska e incluso la gaita, este último un género de música popular del occidente venezolano.

matón / robo, muerte y delincuencia”. La agrupación posee un sonido que roza el trash metal, presentando una propuesta particular y con un sonido que la distingue.

No todo es protesta, irreverencia y gritos antisistema en el punk. Uno de los subgéneros más interesantes a nivel literario y musical fue el postpunk, el cual generó una tendencia cercana a la vanguardia en tanto propuesta estética<sup>10</sup>. Precisamente una de las últimas bandas en surgir en Guayaquil, Ludovico, se enmarcara en esta tendencia, paseándose por un amplio espectro de estilos que están alrededor del postpunk y el dance punk. En su tema “Entre máscaras”, Ludovico (2013) presenta los clásicos dilemas de la juventud y que les permite un acercamiento con su público: “Vamos, intenta descifrarme, sabes quién soy yo. / Solo contemplaremos nuestra ira en el adiós. / Seré yo, seré yo, el que no dejaré rastro. / Seré yo, seré yo, el que no dejaré rastro en el adiós”. Al mismo tiempo, con Ludovico asistimos a un fenómeno característico de la actualidad: la utilización de las redes sociales. Esta agrupación usa espacios como Facebook, YouTube y Soundcloud para proyectarse, lo que podría generar un debate: ¿ha dejado el punk de ser una manifestación cultural irreverente y antisistema para convertirse, por el contrario, en una manifestación artística con las fórmulas comerciales y convencionalismos del mercado? Entre los factores que contribuyen a contestar a esta cuestión, debe tenerse en cuenta que los músicos de Ludovico pertenecen a otra generación, han crecido en una Guayaquil distinta a la de sus padres y abuelos. Además, los músicos han tenido la oportunidad de generar música con equipos digitales y, al mismo tiempo, están al tanto de las manifestaciones musicales que ha tenido el género a lo largo de más de cuatro décadas.

En definitiva, el punk a nivel internacional tuvo sus locaciones y puntos de desarrollo en Nueva York y Londres a mediados de los años setenta y un fuerte movimiento en California a principios de los años noventa (Thompson 2004: 6); es decir, es una música que se desarrolla en espacios urbanos densamente poblados y desarrollados. En el caso de Guayaquil, el punk se desarrolló bajo condiciones distintas que dependieron de la clase social en la cual se

---

<sup>10</sup> La cantidad de agrupaciones que se circunscriben en esta tendencia a nivel mundial son muchas, pero quizás las más conocidas y comerciales han sido las bandas The Cure, Talking Heads y Joy Division.

encontraban los integrantes de las bandas. Como se mencionó anteriormente, la zona del centro de la ciudad ofrecía un punto de encuentro para las distintas agrupaciones. Es así que, desde hace casi cuarenta años, ha funcionado con interrupciones el Kruger Rock Bar, espacio de difusión en el cual se han presentado distintas bandas de rock y punk, no solo guayaquileñas sino de otras regiones de la costa ecuatoriana. Paradójicamente, el flujo de información sobre estos conciertos, producciones discográficas y agrupaciones de la escena local se ha mantenido prácticamente de manera oral, y solo en los últimos años y a raíz de las redes sociales la información sobre el punk ha permanecido visible. Por otro lado, los festivales de estas agrupaciones no han sido sustentables a lo largo del tiempo, generando una especie de oleaje con subidas y bajadas del movimiento musical.

### **Producción musical: el negocio desde el altruismo**

La producción musical en Guayaquil de música punk tuvo una serie de particularidades. En primer lugar, la manifestación de este género musical se da precisamente en los años en que tiene lugar una profunda crisis económica; además, coincide en los años noventa con el dominio de dos de las compañías internacionales más importantes de producción musical: Sony y Warner Music. Sin embargo, el movimiento de la música punk se desarrolló independiente de los grandes emporios comerciales, por lo cual las grabaciones circularon en formato de casetes piratas de mano en mano. La aparición posterior de un sello discográfico específico para este género en Guayaquil coincide con un momento de cambios tecnológicos del sistema, la aparición del disco láser como soporte comercial y, en consecuencia, diversas transformaciones en los métodos de grabación de las técnicas analógicas a la era digital.

A partir de 1993, año en el cual el punk casi ha desaparecido en el mundo comercial para dar paso a las estéticas del glam rock y del sonido grunge de Seattle, aparece en la ciudad de Guayaquil una iniciativa para realizar producciones discográficas de bandas del punk local, Chivolo Diskos, proyecto incentivado por José Jiménez. A través de esta iniciativa, se impulsa la escena local de los años noventa, sacando a la luz pública producciones en formatos

diversos como LP, EP, casetes y discos compactos. Es así como en 1996 aparece el primer vinilo de la productora, dedicado a la banda Kaos, agrupación guayaquileña que grabó el disco *Padres de la patria*. Continuaría con diversas grabaciones hasta que, en 1999, aparece el primer disco compacto titulado *Sin fronteras ni banderas, Vol. 1*, producción discográfica que contiene 19 bandas de América Latina y España en un trabajo sin precedentes de intercambio cultural. En poco tiempo, la productora logró establecer vínculos con agrupaciones de Japón, República Checa y varios países de América Latina (Sarmiento 2019: 39). Sin embargo, el número de copias se mantenía entre 500 y 1.000, lo cual, si bien es un logro para un pequeño sello discográfico, es irrisorio cuando se trata de competir contra los grandes sellos discográficos.

La rebeldía de la música punk frente a la industria musical ha traído como consecuencia que surjan compañías alternativas, prácticamente artesanales, para la producción musical, circulación y consumo a nivel internacional. En este sentido, son diversas las bandas guayaquileñas que han difundido su trabajo a través del sello discográfico Discos Suicidas, productora española que posee un amplio catálogo de agrupaciones a nivel internacional especialmente del ámbito hispanoamericano.

## Conclusiones

La investigación etnográfica es esencial para comprender las distintas manifestaciones de las denominadas tribus urbanas. Si bien en la actualidad existen numerosas publicaciones y referencias bibliográficas sobre el punk en los países de habla inglesa, francesa y alemana, es todavía un campo fértil en el contexto hispanoamericano. El investigador etnográfico que se enfrenta al punk debe lidiar con una información dispersa en fuentes documentales y en muchas ocasiones, con la susceptibilidad de los informantes. Para el presente trabajo, algunos potenciales informantes se negaron a colaborar esgrimiendo que el punk es rebeldía y cualquier forma de “petrificación académica” es considerada traición a la actitud punk, así como una forma de venderse al “sistema”.

En contraste, a raíz de la carencia de información en libros y documentación que deje vestigio del movimiento punk en Guayaquil, diversos informantes consideraron pertinente colaborar con la idea de marcar un precedente en la memoria musical urbana guayaquileña de este género. No debe olvidarse que Guayaquil es la tierra de Julio Jaramillo, máximo exponente de la canción popular ecuatoriana del siglo XX y quien, a pesar del tiempo, no ha tenido un relevo a nivel comercial y generacional.

El movimiento punk en Guayaquil es anacrónico frente a la oleada de Estados Unidos y Europa. Si bien en los países del norte diversas agrupaciones estuvieron activas, no es hasta el último año del periodo de esplendor del género a nivel internacional, entre 1979 y 1984, cuando se comienzan a registrar movimiento de la música punk en Guayaquil. Como si fuese poco, será a lo largo de los años noventa cuando el movimiento musical tendrá una presencia sólida tanto en conciertos como en producciones discográficas, periodo en el cual el glam rock y el grunge habían inundado el mercado internacional.

Al ser el punk una manifestación cultural que se expresa a través de la música y la actitud de disconformidad frente a los cánones establecidos en la sociedad, en el caso guayaquileño sucede que las diferencias sociales entre los distintos sectores, lejos de acercar el abismo social, lo ensanchaban. Es por ello que se recomienda un estudio sobre otros aspectos que escaparon al presente trabajo como la indumentaria, adquisición de discos e incluso un aspecto organológico esencial como la marca y calidad de los instrumentos musicales que usaron las distintas bandas; aspectos que involucran una arqueología de la música punk en la ciudad.

En este artículo, se ha trazado un bosquejo de la trayectoria del punk en Guayaquil desde los años ochenta hasta acercarnos al cambio de siglo. Se ha podido corroborar que dicho periodo constituye un momento importante de producción musical independiente que circuló de manera local y clandestina. Por ende, son amplias las posibilidades de que se extinga o disperse la información documental y las fuentes vivas que puedan ayudar a cimentar una memoria sobre esta manifestación en la ciudad.

Al mismo tiempo, queda establecida una ruta para futuras investigaciones dentro de la ciudad en distintas épocas, puesto que se sacan a la luz a personajes relevantes en la escena del punk guayaquileño y se presentan algunas características musicales de las agrupaciones. En este sentido, se ha podido corroborar que el fenómeno de la música punk en Guayaquil no es sectario a nivel musical, como pudiese ser en los movimientos musicales de este género en Estados Unidos o Europa. Producto de la mezcla cultural y la heterogeneidad social y musical, bajo la etiqueta “punk” se esconden propuestas musicales que van desde la balada rock, pasando por el hardcore, el trash metal e incluso propuestas conceptuales.

La música punk no escapa a las características de la música popular urbana de los últimos sesenta años: se genera en las ciudades, se establece como vínculo generacional con los jóvenes, se difunde y expande a través de los medios convencionales como el concierto, la radio y la prensa; pero sobre todo, necesita de instrumentos musicales y el soporte tecnológico que surgió a nivel industrial para la música. Para elaborar a futuro un estudio más completo y diverso sobre el punk en la ciudad de Guayaquil, se hará indispensable recopilar, catalogar y analizar un conjunto variado de fuentes: material hemerográfico, documentos con especial énfasis en la publicidad de los eventos, material discográfico y sonoro en condiciones precarias, así como analizar la visibilidad y recepción en los diversos medios de comunicación de acuerdo a la época, y el impacto dentro de las respectivas tribus urbanas. Al mismo tiempo, en el caso de las bandas que han hecho –y hacen– vida en la ciudad de Guayaquil se hace necesario el levantamiento de una cartografía por años de las distintas agrupaciones y la búsqueda en lo posible, de fuentes fonográficas.

## **Bibliografía**

Abbey, Eric James y Colin Helb. 2014. *Hardcore, Punk, and Other Junk. Aggressive Sounds in Contemporary Music*. Maryland: Lexington Books.

Ananías, Nayive y Jorge Canales. 2016. “‘Grupitos de raros [...] vacilando al compás de una botella de pisco’: espacios de resistencia, producción independiente y

cobertura periodística del punk chileno de los '80". *Revista Argentina de Musicología*. 17: 151-166.

Casado Pérez, María Victoria. 2014. "Evolución de la simbología utilizada en la comunicación publicitaria del Hard Rock al metal y su relación con el entorno social". Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.

Cerbino Mauro, Cinthia Chiriboga, Carlos Tutivén. 2001. *Culturas juveniles: cuerpo, música, sociabilidad & género*. Guayaquil; Abya-Yala.

Dimitrova, Valentina Ivaylova. 2015. "El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo". Tesis de máster en estudios comparados de literatura, arte y pensamiento. Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.

Glasper, Ian. 2014. *Burning Britain. The Story of UK Punk 1980-1984*. Michigan: PM.

Guerrón, Ana María. 2012. *Jóvenes en Quito: nuevas identidades urbanas*. Quito: Ministerio de Cultura.

Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Routledge, 1979.

Kerekes, David. 2002. "Tinseltow Rebellion: Punk, Transgression and Conversation with Richard Baylor". En Roger Sabin (Ed.), *Punk Rock: So What?* Cap. 4, pp. 68-80. New York: Routledge.

Kristiansen, Lars J., Joseph R. Blaney, Philip J. Chidester, and Brent K. Simonds. 2010. *Screaming for Change. Articulating a Unifieng Philosophy of Punk Rock*. Maryland: Lexington Books.

López-Cabello, Arcelia Salomé. 2013. "La música punk como un espacio identitario y de formación en jóvenes en México". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. 11 (1): 185-197.

Maffessoli, Michel. 2001. *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México: Siglo XXI.

Martín Torres, Alberto. 2005. "El desencanto en la España democrática: el caso del movimiento Punk (1980-2000)" Trabajo de fin de grado. Universidad de Cádiz.

Negus, Keith. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.

Parra de la Horra, Ioseba. 2017. "Rollo y movidas. Análisis de las carpetas discográficas de los sellos independientes españoles (1980-1986)". Tesis doctoral. Universidad de Oviedo.

Pontón Cevallos, Jenny. 2016. “‘Mano dura’ en Guayaquil: medios, inseguridad y populismo punitivo”. *Razón y palabra*. (20) 93: 186-203.

Roszak, Theodore. 1984. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.

Sarmiento, Juan Gabriel. 2019 “Punk en la Ciudad de Guayaquil”. Tesis de licenciatura. Universidad de las Artes.

Silva Valencia, Gerardo Daniel. 2017. “Por ella, por la escena: la construcción de la identidad juvenil de los (chiki) punks de Lima”. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Thompson, Dave. 2009. *London’s Burning. True Adventures on the Front Lines of Punk, 1976-1977*. Illinois: Chicago Review.

Thompson, Stacey. 2004. *Punk Productions. Unfinished Business*. State University of New York.

Yumisaca Jimenez, Eduardo Ramón. 2016. “La interculturalidad a través de la fusión musical: dos estudios de caso: la banda de rock Curare (longo metal) y la banda de hip-hop Los Nin (hip-hop andino)” Tesis de Maestría., Universidad Andina Simón Bolívar.

### Referencias discográficas

Descontrolados. 1985. *Descontrolados*. Guayaquil. Emporio Musical.

Kaos. 1996. *Padres de la patria*. Guayaquil. Chivolo Diskos.

G.O.E. 2012. *Abatidos del concreto*. Guayaquil, Not On Label.

Ludovico. 2013. *Entre máscaras*. Disponible en <https://soundcloud.com/ludovico/entre-mascaras> [Consulta: 07 de marzo de 2019].

Varios artistas. 1999. *Sin fronteras ni banderas*. Vol.1. Guayaquil. Chivolo Diskos.

Notoken. 2007. *Llamado a los descerebrados*. Guayaquil, Total Anarchy Records.

.