

¿Popular, pop, populachera?

El dilema de las músicas populares en América Latina



Editores:

Carolina Santamaría-Delgado,
Heloísa de Araújo Duarte Valente,
Herom Vargas y
Oscar Hernández

Institución editora:

IASPM-AL y EUM



¿Popular, pop, populachera?

El dilema de las músicas populares en América Latina



Editores:

Carolina Santamaría-Delgado,
Heloísa de Araújo Duarte Valente,
Herom Vargas y
Oscar Hernández

Institución editora:

IASPM-AL y EUM

Coordinación de edición:

Rubén López Cano

Cómo citar el libro/Como citar o livro:

Araújo Duarte Valente, Heloísa de; Hernández, Oscar; Santamaría-Delgado, Carolina y Vargas Herom. 2011. ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM. ISBN 978-9974-98-282-6.

ISBN 978-9974-98-282-6.

Directorio IASPM-AL (2010-2012)

Marita Fornaro – Presidente
Felipe Trorra – Vicepresidente
Julio Mendivil – Secretario
Mercedes Liska – Tesorera
Christian Spencer – Editor

Organización del IX Congreso IASPM-AL

Directorio IASPM-AL (2008-2010)

Adalberto Paranhos – Presidente
Diego Madoery – Secretario
Agustín Ruiz – Editor

IASPM-AL Capítulo Venezuela

Nelson Blanco – Presidente
Eleazar Torres – Vicepresidente
Raúl López – Secretario
Desirée Agostini – Tesorera
Dimitar Correa – Editor

Comité Organizador

Katrin Lengwinat – Coordinadora General
Desirée Agostini
Mariana Delgado
Nelson Blanco
Eleazar Torres
Dimitar Correa
Raúl López
Juan Francisco Sans
Juan Pablo González

Comité Académico

Silvia Aballay
Heloísa de Araújo Duarte Valente
Juan Francisco Sans
Javier Osorio

Sede: Universidad Central de Venezuela

Tabla de contenidos

Historia y teoría de la música popular en América Latina

El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades / pag. 11

Diego Madoery

Música Popular en las historias de la música latinoamericanas del fin de siglo XIX e inicios del siglo XX: Historia de un concepto / pag. 20

Juliana Pérez González

Música venezolana: un concepto popular en la identidad nacional / pag. 32

Katrin Lengwinat

Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años / pag. 38

Marita Fornaro Bordolli

De José E. Machado a José Peñín: Visión y revisión histórica de la noción venezolana de música popular / pag. 52

Hugo Quintana M.

Reflexiones teóricas en torno a manifestaciones de lo popular

El trance del ritmo en estado puro. Composición colectiva, improvisación e interacción en las presentaciones del ensamble de percusión “La Bomba de tiempo” / pag. 58

Ana María Romaniuk

Crítica da desrazão rizomática: por um novo hibridismo musical / pag. 64

Bernardo Farias

La resistencia del género musical: el caso del vals criollo argentino / pag. 76

Edgardo J. Rodríguez y Silvina G. Argüello

“Lugares para aprender y lugares para practicar”. La transmisión del quehacer de la improvisación: algunos casos de la música popular en Argentina / pag. 87

Luis Ferreira Makl, Ana M. Romaniuk, Berenice Corti

“Os malabarismos dialéticos dos arquitetos dos momentos emocionais”: a importância dos mediadores culturais na construção da MPB (1968-1982) / pag. 99

Luisa Quarti Lamarão

Possíveis distinções entre arranjo e composição, através da análise de dez gravações da música “Carinhoso”, de Pixinguinha / pag. 106

Marcelo Gomes

Forró: gênero ou estilo? / pag. 113

Márcio Mattos

O século sincopado. Debates sobre a rítmica popular / pag. 121

Maurício de Carvalho Teixeira

Formação social brasileira e identidade em letras da música popular (1958-2008) / pag. 130

Neusa Meirelles Costa

Entre el texto y el metatexto: construcciones del concepto “moderno” en el campo de músicas populares cuyanas de base tradicional / pag. 146

Octavio Sánchez

“Nada me consola”: definições desde a crítica da vida cotidiana, canções de Caetano Veloso e Chico Buarque / pag. 158

Priscila Gomes Correa

Límites entre lo popular y lo académico en dos compositores para guitarra del siglo XX: Adrián Patiño Carpio y Heitor Villa-Lobos / pag. 166

Ricardo Becerra Enríquez

Del pueblo para el pueblo: ¿Tradición musical popular negra en la Costa Chica de México? / pag. 175

Sebastien Lefevre

Prácticas de la música popular en América Latina

Ponte Rio-Minas: a Bossa Nova nas Geraes / pag. 182

Adalberto Paranhos

Lo afro en el jazz argentino: “Los blancos hacemos lo que podemos” / pag. 189

Berenice Corti

Mutantes: na periferia do Tropicalismo? / pag. 200

Daniela Vieira dos Santos

La música de fusión en la ciudad de Santa Fe (Argentina) en la década del `80 / pag. 212

Elina Goldsack, María Inés López y Hernán Pérez

La Comisión Municipal de Folklore de Cosquín y la formación de nuevos valores musicales argentinos / pag. 224

Jane L. Florine

El tango y la delimitación de lo femenino. Genealogía y perspectivas actuales / pag. 231

María Mercedes Liska

Vasallos del sol en cinco líneas / pag. 239

Patricia Carolina Martínez Ramírez

Los guiones en Santander, Colombia (1930-1950): Retrato de una práctica musical / pag. 273

Sonia Fabiola Prieto Ramírez

Música popular, tecnologías, medios

Yma Sumac, o la construcción mediática de una inca ecualizada / pag. 279

Carlos Fernando Elías Llanos

Sobre bolachas, pacotes de biscoito, ou... Como o apetite musical se constrói, se fixa e se transforma pela mídia / pag. 294

Heloísa de Araújo Duarte Valente

Hidden tricks: Luis Ayvar y la naturalización de los medios en el caso del huayno peruano / pag. 304

Julio Mendívil

Entre los mundos - mercado e identidad / pag. 313

Matthias Lewy

La singularidad de la industria del disco independiente de música tradicional en la región andina colombiana / pag. 323

Sandra Velásquez P.

Música popular y política en América Latina

Canção engajada na Amazônia: outra margem da história da música popular brasileira / pag. 332

Cleodir Moraes

La Cantata Rock: Resignificaciones sociales de la Cantata Popular Santa María de Iquique y el valor de la versión / pag. 345

Eileen Karmy Bolton

O show Opinião em cena: engajamento e intervenção sonora no Brasil no pós-1964 / pag. 360

Kátia Rodrigues Paranhos

Cantando al MIR y al Frente: Cita y versión en dos canciones militantes de Patricio Manns. / pag. 367

Laura Jordán

Cantando al lugar de pertenencia: músicos tucumanos en la década del sesenta / pag. 377

Yolanda Fabiola Orquera

Apropiaciones y diásporas en la música popular latinoamericana

¿Qué más popular que la nostalgia de los salseros por la salsa brava? / pag. 387

Alba Marina González Smeja

Tiesos pero cumbiancheros: Perspectivas y paradojas de la cumbia chilena / pag. 398

Eileen Karmy, Lorena Ardito, Alejandra Vargas

A criação musical das batucadas brasileiras em Paris: uma etnografia do espetáculo *AfroBrasil* / pag. 414

Emília Chamone

Una aproximación a los imaginarios sociales sobre el tango en Caracas, Venezuela / pag. 422

Jessica Gerdel C.

El Gagá: canto, ritmo y vudú en la República Dominicana / pag. 435

Marco Antonio de la Ossa Martínez

De California a Chiapas: el baile de quebradita en San Cristóbal de Las Casas / pag. 449

María Luisa de la Garza y Horacio Gómez Lara

Personajes y trayectorias

Laurindo Almeida e a Bossa Nova: precursor ou difusor do novo estilo? / pag. 463

Alexandre Francischini

Ángel Parra, un músico posmoderno / pag. 470

Álvaro Menanteau

O experimentalismo de Walter Franco / pag. 486

Herom Vargas

La vida musical de Jesús “Chucho” Corrales en la transición de lo popular tradicional a lo popular comercial (1950 y 1970) / pag. 499

José Ángel Viña Bolívar

Eduardo Rovira: un nuevo aire en el tango de Buenos Aires / pag. 510

Paula Mesa

La formación del músico popular en América Latina

Antes el que quería ser músico debía estudiar: Memorias de la educación musical en las bandas de viento de Totolapan, Morelos, México / pag. 525

B. Georgina Flores Mercado

Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto / pag. 533

Claudia M. Rolando

La formación teórica del músico popular, pop, populachero en Venezuela: El caso UNEARTE / pag. 543

Eleazar Torres

Música, tecnologia e ensino musical na era da convergência / pag. 550

José Eduardo Ribeiro de Paiva

Formación del músico popular de agrupaciones institucionales a través de su ejercicio profesional / pag. 557

Juan Pablo Correa Feo

Escuelas de Música Popular en América Latina: Nuevas (¿otras?) Propuestas / pag. 561

Juan Valladares Araya

Una formación musical popular para la vida / pag. 567

Nelson H. Blanco M.

La formación institucionalizada del músico popular. El caso de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM / pag. 572

Silvia Aballa

Presentación

La reflexión sobre música popular en América Latina y el Caribe está en movimiento. De forma regular vemos como aparecen cada vez más foros internacionales, coloquios, congresos y toda clase de espacios virtuales para compartir ideas sobre el rol que la música popular juega en la cultura de cada uno de los países y en el espacio sonoro global.

Desde sus inicios en 1997, la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL) no ha sido ajena a este proceso y ha procurado apuntar en una dirección similar. Constituida como un espacio multidisciplinario abierto a todos los estudiosos que se ocupan de la música popular latinoamericana en cualquiera de sus aspectos, formas, géneros o períodos, nuestra Rama ha puesto su esfuerzo en promover un ambiente académico que permita la reflexión y producción de trabajos de investigación sobre la música popular latinoamericana, desplegando una serie de actividades para sus más de 200 miembros de toda la región.

La edición de las Actas del IX Congreso IASPM-AL, realizado en la Universidad Central de Venezuela (Caracas) en junio de 2010, se inserta en este contexto. Nuestra política editorial, recordemos, se ini-

ció con la edición impresa de las Actas del Segundo Congreso, realizado en Santiago de Chile (Rodrigo Torres, editor, 1999) y continuó luego con las Actas de Bogotá (2000), México (2002), Río de Janeiro (2004), Buenos Aires (2005) y La Habana (2006), todas ellas editadas de manera electrónica.

En ese sentido, junto con el objetivo de promover la investigación a nivel regional, estamos haciendo también una apuesta por la socialización del conocimiento en el espacio electrónico, procurando una dinamización del campo de la reflexión académica por medio de la interacción entre el formato presencial del congreso y el soporte virtual de las ediciones electrónicas. Esta parece ser la forma más adecuada para expandir el saber que cientos de profesionales, estudiantes e interesados en la investigación sobre música popular producen cotidianamente desde sus realidades locales. Esperamos que también contribuya a su utilización en la educación y en nuevas investigaciones.

Finalmente, cabe anotar que el trabajo de edición de estas Actas forma parte de una serie de actividades que nuestra Rama viene realizando desde el año 2010, entre las que se encuentra la edición de Surcos/Sulcos, boletín oficial de la Asociación,

la creación de Grupos de Trabajo temáticos para la discusión por vía electrónica, la reforma administrativa de la Asociación y la planificación de nuestro X Congreso, a realizarse en 2012 en la ciudad de Córdoba, Argentina.

La Directiva de IASPM-AL agradece el trabajo de organización, gestión y producción de estas Actas realizado por el Comité de Edición coordinado por Rubén López Cano e integrado por Carolina Santa-
maría-Delgado, Heloísa de Araújo Duarte Valente, Herom Vargas y Oscar Hernández. Su dedicación hace posible esta edición en un tiempo muy breve respecto a la realización del Congreso, lo que agrega valor de actualidad a los trabajos incluidos. Este esfuerzo se enmarca en el espíritu renovado de cooperación profesional que inspira a esta Rama actualmente y que esperamos incite a otros a sumarse a nuestros diálogos sobre la música popular en y de Latinoamérica.

Directiva IASPM-AL 2010-2012

Apresentação

A reflexão sobre música popular na América Latina e Caribe está em movimento. De forma regular e frequente, vemos surgir cada vez mais fóruns internacionais, colóquios, congressos e diversos espaços virtuais para o compartilhamento de ideias sobre o papel da música popular na cultura de cada um dos países e no espaço sonoro global.

Desde o seu início em 1997, a Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM-AL) não tem sido alheia a esse processo e tem procurado caminhar na mesma direção. Construída como um espaço multidisciplinar aberto a todos os estudiosos que se ocupam da música popular latino-americana em quaisquer de seus aspectos, formas, gêneros ou períodos, nossa Seção tem empenhado esforços para promover um debate acadêmico que permita a reflexão e produção de trabalhos de pesquisa sobre a música popular latino-americana, desenvolvendo uma série de atividades para seus mais de 200 membros em toda a região.

A edição dos Anais do IX Congresso da IASPM-AL, realizado na Universidad Central de Venezuela (Caracas) em junho de 2010, insere-se nesse contexto. Nossa política editorial, recordemos, se iniciou

com a edição impressa dos Anais de nosso Segundo Congresso, realizado em Santiago do Chile (Rodrigo Torres, editor, 1999) e continuou em seguida com os Anais de Bogotá (2000), México (2002), Rio de Janeiro (2004), Buenos Aires (2005) e La Habana (2006), todos editados eletronicamente.

Nesse sentido, com o objetivo de promover a pesquisa a nível regional, estamos também fazendo uma aposta na socialização do conhecimento através espaço eletrônico, procurando uma dinamização do campo de reflexão acadêmica através da interação entre o formato presencial do congresso e o suporte virtual das edições eletrônicas. Esta parece ser a forma mais adequada para expandir o saber que centenas de profissionais, estudantes e interessados em pesquisa sobre música produzem cotidianamente a partir de suas realidades locais. Esperamos que o acesso livre também contribua para sua utilização na educação e em novas investigações.

Finalmente, cabe registrar que o trabalho de edição desses Anais forma parte de uma série de atividades que nossa Seção vem realizando desde o ano de 2010, entre as quais encontra-se a edição do boletim oficial da Associação, o Surcos/Sulcos, a

criação de Grupos de Trabalho temáticos para discussão por via eletrônica, a reforma administrativa da Associação e o planejamento de nosso X Congresso, a realizar-se em 2012 na cidade de Córdoba, Argentina.

A Diretoria da IASPM-AL agradece ao Comitê Editorial coordenado por Rubén López Cano e integrado por Carolina Santamaría-Delgado, Heloísa de Araújo Duarte Valente, Herom Vargas e Oscar Hernández pelo trabalho de organização, gestão e produção dos Anais. Sua dedicação tornou possível a edição em tempo muito reduzido após a realização do Congresso, o que agrega valor de atualidade aos trabalhos incluídos. Este esforço faz parte do espírito renovado de cooperação profissional que inspira esta Seção atualmente e que, assim, esperamos encorajar outros a somarem-se a nossos diálogos sobre a música popular na e da América Latina.

Diretoria IASPM-AL

Historia y teoría de la música popular en América Latina

El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades

Diego Madoery¹

¹ _ Profesor en Composición y Dirección Orquestal egresado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Actualmente es Doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Profesor Titular de la cátedra “Folklore Musical Argentino”, perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. Argentina.

Resumen

La polisemia de uso sobre el término ‘folklore’ como la vigencia e historia de este repertorio merecen aún ciertas consideraciones que permitan su historización. Este trabajo intenta desarrollar un marco que permita incluir la multiplicidad de expresiones llamadas “folkloricas” y a la vez establecer sus diferencias. Se propone entonces, fundamentar el término “folklore profesional” sobre las bases de los estudios de música popular y para tal objetivo se definen dos criterios para distinguir las manifestaciones musicales: el grado de profesionalización de los artistas y el grado de autoconciencia estética y/o del lenguaje musical empleado por ellos. Ambos ejes constituyen líneas continuas en las cuales es posible situar la diversidad de prácticas musicales de los géneros vinculados al folklore. El concepto de profesionalización permite vincular aspectos de las estéticas y las escenas con la formación de los músicos.

Palabras clave: Folklore, profesionalización, continuidades

El presente trabajo pretende abordar al campo del folklore musical argentino a partir de los estudios sobre música popular. Intento establecer un estado de la cuestión y, en relación a esto, proponer un marco teórico que permita incluir la diversidad de producciones musicales llamadas *folkloricas*, sin omitir sus diferencias.

Tanto en Argentina como en Latinoamérica el debate sobre la polisemia del término folklore permanece vigente al menos en ámbitos académicos. Es común escuchar términos como ‘música popular de raíz folklorica’, ‘música criolla tradicional’, ‘proyección folklorica’ o ‘nativismo’ para hacer referencia a un repertorio musical que los oyentes llaman sencillamente ‘folklore’.

La historia de los estudios sobre el folklore (al menos en Argentina pero estimo que en gran parte de Latinoamérica) esta signada por una preocupación de la delimitación de lo que es y no es folklore y

paradójicamente, para el mundo de los estudiosos, lo que usualmente se llama folklore, no lo es para ellos.

¿Existen diferencias entre la música que los investigadores sobre el folklore han denominado como tal y la música que relacionada a los medios masivos de comunicación se ha llamado como folklorica?

Intentaré dar respuestas a este planteo a través de una síntesis histórica de cómo se fueron estableciendo los campos y sus prácticas. El Folklore como objeto de investigación creció principalmente a partir de la antropología y sus orígenes se vinculan al pensamiento romántico del siglo XIX centroeuropeo. La necesidad de rescate de las ‘antigüedades’, como contrapartida de la admiración por el progreso de las sociedades europeas en la modernidad, movilizó a los primeros investigadores a conformar un objeto y metodología científica. En este sentido, se desarrollaron una diversidad de teorías que intentaron definir el sujeto *folk*, las sociedades *folk* y los bienes culturales *folk*. En esta línea, se establecieron categorías como lo tradicional, la oralidad,

la autenticidad, el anonimato, entre otras, para poder distinguir los bienes culturales folklóricos. Corresponde aclarar que, desde sus orígenes, los estudios del folklore abordaron un conjunto de manifestaciones dentro de las cuales se encuentra la música. En este trabajo se desarrollará sólo el folklore musical que es donde, probablemente, el término resulta más polisémico.

En Argentina, Carlos Vega realizó un gran trabajo de campo a partir de recopilaciones grabadas en los primeros dispositivos de registro, y un marco teórico, respondiendo a su perspectiva difusionista, sobre el folklore como ciencia, los cancioneros, las especies (o géneros) y sus orígenes (Vega 1944, 1986).

Es posible distinguir, además, otras dos formas distintas de vínculos con el objeto musical que sucedieron con anterioridad y paralelamente a los estudios de Carlos Vega y otros investigadores. Por un lado, músicos como Andrés Chazarreta, Manuel Gómez Carrillo o posteriormente Leda Valladares, entre otros, recopilaron música y la difundieron como intérpretes. Así también compusieron y/o arreglaron piezas musicales conformando un repertorio con el objetivo de ser divulgado.

Andrés Chazarreta comenzó sus trabajos de recopilación en el año 1906, tarea que desarrolló durante 50 años.¹ En el año 1911 forma su primer conjunto de arte nativo. El 10

de Abril de 1941 fundó en la Capital Federal el Instituto de Folklore que llevó su nombre y llegó a tener 72 Sucursales en todo el país.²

A su vez, Gómez Carrillo, comenzó su tarea de recopilador, promovido por la Universidad de Tucumán hacia 1917, desarrollando su trabajo en formato de partituras, “no con el interés del folklorista, sino como buscador de materia prima para la creación de obras académicas de inspiración nacional” (Portorrico 2004: 9).

1 _ Ver: www.andreschazarreta.com.ar

2 _ “... Enamorado de las costumbres de mi pueblo, sentí, allá por el año 1905, cuando realizaba giras de inspección escolar, la necesidad de pasar al pentagrama la música de tantos cantos y bailes que en cada punto oía con sorpresa ejecutar a gente aborigen, con toda alma y sentimiento...”

“... Así estimulado proseguí con mi trabajo sin descansar un solo momento, pero pensando para mis adentros que una recopilación folklórica no se hace sin conocer a fondo los motivos de los aires y sin vivir una vida intensamente provinciana. De ahí que mis composiciones se distinguen por la sencillez e ingenuidad con que son expuestas en el papel tratando de que sus motivos no cambien ni varíen su parte musical, por que entiendo que de querer modificarlo es ir contra la naturaleza y contra el arte tal cual se presenta a nuestros sentidos...” (Chazarreta 1948)

Junto a estos músicos-investigadores, una diversidad de artistas, en grupos o como solistas, comenzó el camino de la profesionalización como músicos populares que deseaban tocar no sólo en bailes, sino también en la radio y posteriormente grabar discos. Buenaventura Luna, Carlos Montbrun Ocampo, Hilario Cuadros, Antonio Tormo, Atahualpa Yupanqui, Los Hermanos Abalos, entre muchos otros, son algunos ejemplos de los comienzos de un repertorio no tenido en cuenta en las recopilaciones de Vega, Aretz y otros estudiosos.

Octavio Sánchez, en la Introducción de su Tesis de Maestría “La Cueca Cuyana contemporánea. Identidades sonora y socio cultural”, argumenta del siguiente modo esta diferenciación establecida por los investigadores para los primeros músicos que se profesionalizaron:

... esta perspectiva estaba en sintonía con los intentos de construcción de una identidad argentina basada en “esencias” que todavía estarían “vivas” en esos remotos lugares y que era necesario “rescatar”; complementando estas intenciones con el marco difusionista, que veía que si esas músicas y danzas estaban vivas en las clases subalternas de hoy era indicio de que fueron patrimonio de la clase hegemónica de ayer, la tarea

se tornaba un deber, porque era sumergirse, entonces, en el pasado de todos.³ Con estas prioridades, la música popular que en ese mismo momento los provincianos llegados a Buenos Aires estaban tocando en las radios porteñas y grabando discos en los estudios instalados en esa capital –aunque tuviera fuertes continuidades en relación con esas músicas tradicionales del interior del país– no fue considerada de interés por los investigadores (Sánchez 2004: 13).

ción específico, que se constituye por diferenciación con otros campos relacionados con la industria cultural, tales como el rock y el tango,⁴ y que adopta para sí el nombre de “folklore”.⁵ (Díaz 2001).

Es importante observar cómo los investigadores y los músicos profesionales pioneros construyeron su objeto y/o repertorio, estableciéndolo como tradicional, a partir de un trabajo de selección y difusión que les permitió establecer límites entre lo que es y no es folklórico.

De tal manera, se puede afirmar que la “tradición” de la que se habla en el folklore es una “tradición selectiva” (...), es decir una determinada manera de “construir” la relación legítima con un pasado configurado a su vez mediante un proceso de selección que supone énfasis, omisiones y silenciamientos. (Díaz 2006)

Tanto los investigadores como los músicos populares que se profesionalizaron establecieron sus ‘instituciones’ con disputas al interior de cada una de ellas por la hegemonía en la construcción de cánones que determinarían la autenticidad de los

rasgos característicos de las prácticas musicales. Es importante comprender que estos caminos circularon paralelamente y se fueron integrando progresivamente. Isabel Aretz y Atahualpa Yupanqui se conocieron en Tucumán y según comenta Pujol (2008), compartieron algunos conciertos en la década de 1940. Tanto Carlos Vega como Rubén Pérez Bugallo⁶ escribieron en la Revista *Folklore*, publicación dedicada a la difusión del Folklore surgida en el boom de su profesionalización. Sixto Palavavecino fue informante de Carlos Vega en el año 1951 como lo muestra el disco que editara el Instituto Nacional de Musicología en ocasión de la reedición del libro Panorama de la Música Popular Argentina. Algunas biografías del músico relatan que por los años 50 comenzó su profesionalización. Entonces, mientras fue un informante *folk* para Carlos Vega, en su entorno cultural, Sixto buscaba profesionalizarse como artista.

En estas integraciones pareciera asumirse la continuidad entre aquel folklore anónimo recopilado por los investigadores y la música producida por los músicos populares con sus creaciones y recreaciones. Sin embargo, esta continuidad no siempre fue comprendida como tal. Si bien el objeto, como hemos descrito sucintamente,

Si bien los investigadores del Folklore prefirieron denominar a estas últimas manifestaciones como ‘proyección folklórica’, ‘nativismo’, ‘tradicionalismo’, entre otras, Claudio Díaz ha reivindicado el nombre de Folklore para el campo de la música profesionalizada en la industria de la música (Díaz 1999, 2001, 2006, 2009). En su ponencia “Las condiciones sociales objetivas y el proceso de enunciación en el discurso del “folklore”” (2001) Díaz propone:

La incorporación a los modos de producción, circulación y consumo propios de la cultura de masas produce una ampliación de los mercados, y finalmente crea las condiciones para la emergencia de un campo de produc-

3 _ La cursiva es del autor.

4 _ Sobre este proceso de diferenciación ver Díaz (1999)

5 _ Ver Vega (1966) y Aharonián (1997)

6 _ Rubén Pérez Bugallo fue un prolífico investigador del folklore argentino. Él instituyó el término ‘nativismo’ para el folklore profesional tal como lo denominamos en este artículo.

es complejo, es posible establecer dos grandes líneas de pensamiento que podrían encontrarse en cualquiera de los caminos mencionados anteriormente.

Por un lado, las posturas más ‘esencialistas’, que manifestaron los constructores de la disciplina de estudio, se vinculan en cierto grado de estatismo en la categorización de los fenómenos y bienes culturales llamados *folk*. Para esta perspectiva el objeto-sujeto-bien cultural *folk* es determinable a partir de sus cualidades y estas constituyen la esencia de la tradición y de los rasgos identitarios de una región o país.

Por otro lado, se desarrollaron posturas críticas a estos pensamientos, entre los cuales es posible mencionar a García Canclini en su libro *Culturas Híbridas* (1995). Si bien el autor en este libro refiere principalmente a las artesanías, dedica varios capítulos a relativizar los presupuestos de la Carta del Folklor Americano elaborada por un conjunto representativo de especialistas y aprobada por la OEA en 1970 (García Cancilini 1995: 199).

Aunque el mismo Carlos Vega reconoció en sus últimos años la importancia y la necesidad del estudio de la música popular proponiendo un nuevo térmi-

no: *mesomúsica*,⁷ fueron los estudios de música popular producidos principalmente en Inglaterra a partir de la década de 1980, quienes abordaron más exhaustivamente la constitución de un objeto que incluyó a la música que circula por los medios masivos y la industria de la cultura. Esta nueva perspectiva ha integrado al folklore dentro del contexto de la música popular lo que supone el reconocimiento de las continuidades entre los músicos y sus músicas a través de sus distintas formas de profesionalización.

Como lo menciona Richard Middleton en *Studying Popular Music* (1990): tanto la tradición como la oralidad y la autenticidad, pueden ser analizadas en la música popular.

Esto abre el camino para estudiar la *continuidad y comunalidad de cualquier* práctica musical... Una conclusión clara es que las grabaciones, lejos de amenazar la existencia de aquellas músicas, les han dado valor a su vitalidad continuada; y en el proceso

7 _ En su libro *Las Danzas Populares Argentinas*, al referirse a la zamacueca dice: “Esta ‘zamba’ ultralenta y esta ‘cueca’ ultrarrápida que actualmente ejecutan los tradicionalistas, son pura adulteración porteña. No existen como danzas diferenciadas en el terreno folklórico argentino” (Vega 1986: 16). Se observa en este párrafo cómo, por la década del 50, Vega todavía estaba más interesado en separar los campos antes que ver sus continuidades.

han ayudado a articular identidades étnicas y subculturales (Middleton 1990: 132).⁸

Middleton observa que tanto la tecnología como la mediatización no produjeron rupturas en las prácticas folklóricas sino más bien transformaciones dentro de estas continuidades.

Por supuesto, mientras que los discos y los cassettes no han tenido –como ha sido profetizado– el efecto de detener la recreación (la continua aparición de covers y nuevas versiones demuestran esto) o de destruir la continuidad de la tradición (como muestra los revivals en las listas de éxito, programas de nostalgia, o presentaciones de ‘edad dorada’ en la radio, y estilos ‘subculturales’ y minoritarios de larga data), es verdad que la naturaleza de la memoria y la tradición ha cambiado. Se han vuelto mucho más heterogéneas y fluidas, las nuevas producciones se mediatizan y cambian más rápido, la ‘unidad de continuidad’ probablemente sea mucho más corta (las tradiciones son medidas en

8 _ “This opens the way to studying the continuity and communality of any musical practice ... One clear conclusion to emerge is that recordings, far from threatening the existence of these musics, have encouraged their continued vitality; and in the process they have helped to articulate ethnic and subcultural identities”. La traducción es propia. Las cursivas pertenecen al autor.

años o incluso meses antes que en generaciones). Y esto hará que sea mucho más necesaria la investigación empírica de esta área más compleja, afectando la estructura tanto de repertorio como de audiencias (Middleton 1990: 135-136).⁹

La tradición es comprendida como la vigencia en *comunalidad*; la oralidad como medio de transmisión que se mantiene en prácticas que se desarrollan a partir de los discos o de los festivales; y la autenticidad como formas de apropiación dinámicas colectivamente aceptadas.¹⁰

9 _ “Of course, while record and tape have not – as often prophesied – had the effect of stopping re-creation (the continual appearance of ‘covers’ and new versions demonstrates that) or of destroying the continuity of tradition (as shown by revivals in the carts nostalgia programmes and ‘golden oldie’ presentations on radio and long-lived ‘subcultural’ and minority styles), it is true that the nature of memory and tradition has changed. They become much more heterogeneous and fluid, the inputs mediated and turned over faster, the ‘unity of continuity’ probably much shorter (traditions measured in years or even months rather than generations). And this will make the much needed empirical investigation of this area more complex affecting the structure of both repertoires and audiences.” (La traducción es propia. Las comillas pertenecen al autor).

10 _ “... , just as within the discredited concept of ‘folk’ hide real processes which may still be identified – continuity and active use, together forming tradition – so from the debris or ‘authenticity’ we may rescue a useful notion: that of appropriation.” (Ibidem: 139) “... , así como dentro del desacreditado concepto de ‘folk’ se ocultan procesos reales lo cuales pueden todavía ser identificados – continuidad, y uso activo, que juntos conforman la tradición – así también de los escombros de la ‘autenticidad’ podemos rescatar una noción útil: la de apropiación” (La traducción es propia. Las cursivas y comillas son del autor).

La inclusión del Folklore dentro de la Música Popular, reconociendo su incorporación a los medios masivos, no implica dejar de lado otras formas de transmisión y circulación de los bienes culturales. Este campo mantiene vínculos de diverso grado con aquellos otros repertorios y formas de hacer música. Héctor Roberto Chavero, del mismo modo que Carlos Vega o Manuel Chazarreta, realizó una serie de viajes donde buscó comprender los distintos personajes del ámbito rural argentino (y sus músicas), antes de construirse como Atahualpa Yupanqui. Asimismo, los músicos no profesionales que continúan cantando un repertorio tradicional mantienen, hoy, algún contacto con la música de los medios masivos y también son permeables a esta.

Cualquiera sea su acercamiento, la mayoría de los folcloristas actualmente acordarían sobre la importancia de la *interacción* entre lo que ellos toman como música folk y otras músicas; y ellos en general estarían largamente de acuerdo en que la música folk misma, raramente es homogénea sino que está sujeta a especificaciones geográficas y sociales, cambios históricos y estratos culturales (Ibidem: 128).¹¹

11 _ “Whatever their approach, most folklorists now would agree on the importance of interaction between what they take to be folk

Se propone, entonces, el término de *Folklore Profesional* para este campo conformado por actores que disputan la continuidad y variación de los géneros, sus prácticas musicales y los circuitos de difusión. De este modo, se pretende incluir esta diversidad de prácticas, estableciendo sus diferencias, a partir de dos criterios relacionados entre sí: el grado de profesionalización de sus músicos y producciones y el grado de conciencia estética y/o del lenguaje musical utilizado por los músicos.

El adjetivo ‘profesional’ permite distinguir el conjunto de prácticas musicales, sus géneros y artistas de, por un lado, el folklore como forma particular de circulación de saberes y bienes culturales y por el otro, de aquellos músicos y prácticas que no buscan insertarse en los circuitos profesionales, que podrían denominarse como *amateurs*.

El concepto de profesionalización se entiende en relación al músico como trabajador en la cultura. En este sentido, se incluyen aquí, todas las competencias artísticas necesarias para desarrollar su trabajo de músico en los distintos circuitos de circulación: festivales, peñas, discos, radios, etc. La profesionalización se constituye en una trayectoria

music and others music; and they would largely agree that folk music itself is rarely homogeneous but is subject to social a geographical specification, historical change and cultural layering” (La traducción es propia. La cursiva es del autor).

donde los músicos disputan un mejor lugar en el campo, lo que se evidencia en el reconocimiento artístico por parte del público y la crítica especializada y por la obtención de mejores condiciones laborales (réditos económicos, mejores condiciones para los espectáculos - sonido de amplificación, asistentes de escenario, etc.-, mejores condiciones de grabación para los discos, mejores condiciones de traslado y hotelería en viajes, entre otras).

En este trabajo no intento dilucidar los problemas que emergen de la puesta en valor económico de la música. Solo pretendo observar a la profesionalización como las condiciones laborales que se negocian continuamente y que tienen vínculos con los valores estéticos puestos en cada momento o escena musical¹² en los modos de ejecución, composición y arreglo. En este sentido, la trayectoria de profesionalización es entendida aquí no solo por las competencias musicales de los músicos sino también por el reconocimiento de éstas dentro del campo. El músico que realiza su actividad exclusivamente por mero placer no se profesionaliza y por lo tanto no disputa un lugar en el campo.

12 _ El concepto de escena musical proviene de estudios sobre contextos musicales alternativos, principalmente del rock (Shuker 1998). Implica a un conjunto de actores y producciones relacionadas a un género o un conjunto de géneros vinculados, localizados en algún lugar y algún período de tiempo. La escena supone condiciones de profesionalización en cada género o conjuntos de géneros.

Los géneros musicales, situados en cada escena musical, configuran un conjunto de rasgos estilísticos relacionados a las posibilidades de reconocimiento de los artistas. Por ejemplo: en algunas escenas, la afinación exacta de las guitarras puede ser una pauta requerida para su ingreso y en otras, no. Existen escenas donde se privilegia la danza y por lo mismo, las reglas de ejecución están necesariamente ligadas a satisfacer este objetivo: cierta cualidad de tempo estable, privilegio de géneros en *tempo* rápido, y respeto a las formas. En algunas escenas, como sucede en los grandes festivales, algunos grupos pueden intercalar algunas piezas con cierto grado de arreglo junto a otras en un formato más tradicional.

La puesta en juego de valores musicales tanto en las formas de interpretar como de arreglar y/o componer de los músicos constituye un factor en la profesionalización y se relaciona con el otro criterio propuesto: el grado de conciencia estética y/o del lenguaje musical utilizado por los músicos. Cuando el grupo Los Chalchaleros decidió unificar su vestuario así como también aspectos de su forma de interpretación vocal e instrumental tomaron decisiones estéticas sobre su producción. Aquí también aparecen diversos actores además de los músicos: los productores musicales, los dueños de las com-

pañías discográficas, de las radios y los productores de festivales.

Cada cual contribuye a establecer estas condiciones de profesionalización que configuran estéticas. Ahora bien, el campo se encuentra siempre en disputa por su hegemonía. Si bien los cambios no se producen, generalmente, por grandes rupturas, los actores van proponiendo modificaciones.

Mercedes Sosa junto a otros artistas presentaron un Nuevo Cancionero por Manifiesto pero también en sus prácticas musicales.¹³ Distintas transformaciones han sucedido antes y después de este cancionero. El Atahualpa Yupanqui de las primeras grabaciones tiene un registro más agudo y nasal que en los registros de su etapa de madurez. ¿Fue solo un cambio fisiológico en su voz o tomó decisiones sobre su timbre? Los grupos vocales de la década de 1960, las nuevas armonías introducidas por el Cuchi Leguizamón, Tito Francia y Raúl Carnota, las nuevas instrumentaciones sucedidas a partir del vínculo con músicos del jazz y del rock son algunas de las transformaciones que han sucedido en el campo, desde la década del 50.

13 _ Me refiero al Manifiesto del Nuevo Cancionero lanzado el 11 de septiembre de 1963 en el Círculo de Periodistas de la ciudad de Mendoza y firmado entre otros por: Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Manuel Matus, Eduardo Aragón y Tito Francia, entre otros.

Ahora bien, ¿cada cambio ha conseguido establecerse como hegemónico para todo el campo? Evidentemente no, y esto se demuestra en la diversidad de manifestaciones que disputan este repertorio. La dinámica del campo no se produce por la secuenciación de estilos, sino más bien por una superposición de luchas estéticas que disputan la aceptación del público. En algunos momentos, la lucha no fractura el campo sino que genera escenas paralelas con instituciones propias.¹⁴

El grado de profesionalización y la búsqueda de desarrollos estéticos de los músicos, son criterios que permiten tanto diferenciar como establecer continuidades entre las producciones musicales de este complejo campo cultural.

De este modo, la dicotomía ‘rural – urbano’ es entendida como un camino necesario para la profesionalización. Los opuestos ‘tradicional – moderno’, (como ‘tradicición – innovación’) son comprendidos como disputas dentro del campo entre las prácticas hegemónicas productoras de cánones y las que subvierten las reglas de los géneros, cuestionando las escenas canónicas o configurando escenas paralelas. La oposición ‘local – global’ constituye niveles de apropiación y antigüedad de los rasgos que caracterizan a los géneros en sus escenas. Finalmente, la dicotomía entre prácticas musicales

dentro y fuera de los medios masivos de comunicación es vista aquí como diversos grados de inserción, de posibilidad y de voluntad de profesionalización.¹⁵

El Folklore Profesional es simplemente folklore para los músicos y su público. El presente trabajo establece un marco necesario para los campos de la investigación y de la enseñanza. Es en estas instituciones donde la polisemia del término ha generado fragmentaciones que necesitan ser revisadas.

¹⁵ _ La descripción del modelo propuesto no desconoce las dificultades que implica profesionalizarse con pocos recursos en el contexto de rápidas transformaciones en las que se encuentran las industrias culturales.

¹⁴ _ Ver Díaz (2009)

Referencias bibliográficas

- Aharonián, Coriún. 1997. "Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero". *Revista Musical Chilena*, No. 188.
- Díaz, Claudio. 1999. "Rock y folklore. Estrategias de legitimación en la cultura de masas". En, *El canto exacto. Jornadas de literatura "Creación y conocimiento desde la cultura popular"*. Córdoba: Cátedra de Literatura Argentina I y II, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- _____ 2001. "Las condiciones sociales objetivas y el proceso de enunciación en el discurso del "folklore"". Ponencia presentada en el Congreso Internacional en Homenaje a Noé Jitrik UNIVERSOS DISCURSIVOS: *La palabra que no cesa*, Puebla y México DF, 18 al 22 de junio de 2001. Organizado por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, la Universidad Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, la Universidad nacional de Buenos Aires y la Universidad nacional de Córdoba.
- _____ 2006. "El Nuevo Cancionero. Un cambio de paradigma en el folklore argentino". En, Costa, R. y Mozejko, D. *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*. 207-251. Rosario: Homo Sapiens.
- _____ 2009. *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- García Canclini, Néstor. 1995 [1992]. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press.
- Portorrico, Emilio Pedro. 2004. *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Pujol, Sergio. 2008. *En nombre del folklore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Emecé
- Sánchez, Octavio. 2004. *La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Universidad Nacional de Cuyo.

Shuker, Roy. 1998. *Key Concepts in Popular Music*. Londres: Routledge.

Vega, Carlos. 1944. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada.

_____ 1986 [1952]. *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

_____ 1979 [1966]. “Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos”. En: *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”*, Buenos Aires: UCA-FACM, año 3, N° 3.

Recursos en línea:

Chazarreta, Andrés. 1948. Diario El Liberal-Santiago del Estero- Numero del Cincuentenario- 3 de noviembre de 1948. <www.andreschazarreta.com.ar> [Consulta: noviembre de 2009]

Música Popular en las historias de la música latinoamericanas del fin de siglo XIX e inicios del siglo XX: Historia de un concepto¹

Juliana Pérez González²

1 _ Esta ponencia es un avance de la investigación que estoy realizando en la maestría en Historia social de la Universidad de São Paulo, bajo la orientación del profesor José Geraldo Vinci de Moraes.

2 _ Estudiante de la Maestría en Historia Social. Universidad de São Paulo, Becaria CNPq. Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia con profundización en Historia de la Música. Su trabajo de graduación fue ganador del Premio Mejor Trabajo de Grado Universidad Nacional, 2006 y fue destacado en el acta de premiación del X Premio de Musicología Casa de las Américas, 2005. Autora del libro *Las historias de la música en hispanoamérica* (2010).

La cultura popular es un concepto culto
Roger Chartier

Resumen:

Esta ponencia hace un recorrido por las historias de la música latinoamericanas de finales del siglo XIX e inicio del XX en busca del concepto música popular, para estudiar el uso que sus autores dieron a estas palabras. El objetivo fue historiar el concepto música popular e ilustrar los cambios que tuvo durante el cambio del siglo XIX al XX, al compás de los cambios que vivió el medio musical latinoamericano.

Palabras claves: Música popular, Concepto, Historiografía, América Latina

1. ¿Qué es música popular? Planteamiento de un problema

Para responder esta pregunta, muchos traeremos a nuestra mente la música que identificamos como popular, después pensaremos en sus características y esbozaremos una respuesta. Escuchemos estos cuatro ejemplos e identifiquemos cuáles son de música popular:

Ejemplo N° 1

Ejemplo N° 2

Ejemplo N° 3

Ejemplo N° 4

En el ejemplo número 1 probablemente todos estamos de acuerdo en llamarla música popular. ¿Pensamos lo mismo del ejemplo 2? ¿...y del ejemplo 3 y el 4?

El primer enlace es “Beat it” del cantante Michael Jackson de quien pocos tendremos dudas sobre su

popularidad. El siguiente, es “Canto dos escravos”, recogido en trabajo de campo en Minas Gerais por Aires da Mata Machado Filho en 1943; en este caso algunos preferirán usar los términos folclórico o tradicional. El tercero es “Quebra-cabeças” de Ernesto Nazareth grabado por Discos Odeón en 1927. Probablemente este ejemplo será denominado como *popular* sólo por una capa de musicólogos familiarizados con la música brasileña de principios de siglo XX. El cuarto ejemplo es el aria “Nessun dorma” de la ópera *Turandot* de Giacomo Puccini, cantada por Paul Potts, un vendedor de celulares inglés quien en 2007 ganó el primer premio en el programa de televisión Britain’s Got Talent.

Entonces, ¿Cómo puede el concepto música popular encerrar músicas tan lejanas en nuestra mente? Entre las muchas definiciones que existen en el medio académico llamó nuestra atención la propuesta por Richard Middleton y Peter Manuel en Grove Music Online (2010) al asegurar que,

Este es, sin embargo, uno de los términos más difíciles de definir exactamente [...] particularmente porque su significado [...] ha cambiado históricamente y a menudo varía entre culturas; particularmente porque sus fronteras son nebulosas, con piezas o géneros individuales que se mueven entre las categorías, o que son localizados dentro o fuera de acuerdo con el punto de vista del observador, y particularmente porque el amplio uso histórico de la palabra popular le ha dado una riqueza semántica que resiste reducciones (Middleton and Manuel 2010).

Teniendo en cuenta lo anterior, en esta ponencia revisaremos históricamente la presencia del concepto música popular en la historiografía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX. Analizaremos las historias de la música generales que se publicaron durante el periodo en varios países latinoamericanos para identificar la presencia de la categoría música popular y el uso que los autores hicieron de ella. Los textos analizados son sólo una muestra y dejamos para trabajos futuros el estudio de otras fuentes.

2. Música popular como una categoría taxonómica

Habitualmente, cuando hablamos de música usamos diversos términos para clasificarla. En nuestra cultura y nuestro tiempo conviven varios tipos de clasificación, cada uno elaborado con parámetros diferentes como su uso (música de cine o baile), formato instrumental (música de banda o vocal), grupo social que la hace o consume (música caira o juvenil), lugar de origen (música urbana o africana), parámetros históricos (música moderna o antigua). También hacemos uso de los géneros cuando clasificamos de acuerdo con características del lenguaje musical y usamos palabras como flamenco, vals, ópera, rap, etc.

Si somos visitantes ocasionales de tiendas de música habremos notado que los letreros que aparecen y desaparecen en sus estantes están condicionados por el medio musical que intentan representar y que cambian en la medida en que mudan los fenómenos musicales. Por lo tanto, no es difícil imaginar que en el pasado no existieran las clasificaciones de la música que hoy hacemos sino que fueran otras, afines a sus realidades. Consideramos que los diferentes tipos de clasificación que los humanos hacemos de las cosas están supeditadas a las realidades que nos rodean; pero, más que a realidades externas, creemos que los sistemas de

clasificación se hacen de acuerdo con la manera como percibimos y pensamos esas realidades.

Warren D. Allen nos habla de la existencia de diferentes tipos de clasificación musical en el pasado. En el siglo XX se habla de música teórica y práctica, pero las clasificaciones medievales y renacentistas dieron realidades independientes a la música “inspectiva” o “especulativa” como algo totalmente aparte de la música “activa”. Y estas a su vez eran divisiones de una clasificación mayor: la música de las esferas, la música humana y la música instrumental. Recordemos que toda la investigación barroca estuvo interesada en el tercer tipo, que fue dividido a su vez en música “armónica” y “orgánica”. “Hubo varios y diferentes esquemas de clasificación, y el orden de superioridad o inferioridad estuvo de acuerdo con los intereses de quien escribía sobre el tema.” (Allen [1939] 1962: 29)

La observación de Allen se basa en su recolección y estudio de 317 historias generales de la música europea publicadas desde 1594 hasta 1939. Pese que Allen no se ocupó de la música popular en particular, notamos que a través de su pormenorizado análisis de los aspectos filosóficos e historiográficos presentes en cada obra, es visible que el tema de lo popular no aparece como un problema que haya preocupado en el pasado.

¿Podríamos considerar que música popular es un concepto joven y que la relevancia que él tiene en la actualidad es una particularidad de la historiografía de nuestro tiempo?

Nuestra sospecha sobre la construcción reciente del concepto concuerda con la historiografía de tradición europea que se ha preocupado, en alguna medida, por el estudio de lo popular en el pasado y de la cual es un indicio la 7ª edición del clásico libro *A History of Western Music*. Los autores afirman en el capítulo sobre la música de la segunda mitad del siglo XIX que fue en este momento cuando surgió la dicotomía entre dos tipos de música que:

...ha sido expresada en diferentes términos y con diferentes matices: clásico vs. popular; serio vs. superficial; culta vs. vernácula; alta vs. baja. Aunque al inicio del siglo XIX, Beethoven pudo escribir ambos tipos de música —sinfonías y cuartetos de cuerdas, por un lado, y rondós ligeros y arreglos de canciones folclóricas, por otro— este amplio rango fue extraño para compositores posteriores quienes tendieron a especializarse en un sólo tipo de música. Mientras Brahms y Bruckner habían escrito sus sinfonías en Viena,

Johann Strauss, conocido en su juventud como el Rey del Vals, estuvo en la misma ciudad componiendo miles de valeses, galopas y otras danzas para ser tocadas en bailes y conciertos [al aire público]. Los estilos clásico y popular, gradualmente divergentes, tuvieron menos en común en el idioma musical de la sinfonía y la canción popular del temprano siglo XX, que en tiempos de Mozart. (Grout, Palisca y Burkholder, 2006: 717)

Para el caso latinoamericano es ilustrativo el artículo del historiador Paulo Castagna “Música na América portuguesa” (2010), quien también se detiene por un momento sobre la terminología clasificatoria que usamos comúnmente para hablar de música y que merece de ciertos cuidados en los contextos históricos. Al historiar la música brasileña del periodo colonial, Castagna inicia su escrito llamando la atención sobre la inexactitud del término música colonial, ya que éste fue un préstamo que la historiografía tradicional hizo de la historiografía política y que “no define, por lo tanto un tipo, un estilo o patrón musical único...” (Castagna 2010: 37). Aunque el autor se refiere al caso brasileño, consideramos que esta afirmación es válida también para la América española, donde la historiografía musical adoptó el mismo término.

Intentando volver a las categorías mentales del periodo estudiado por Castagna, comprendido entre 1500 y 1822, el autor dice que convivieron en aquella época, dos categorías de música, “cuya diferencia está en su función y no en su apariencia”: la música de los pueblos indígenas, africanos y europeos “...que, a partir del siglo XIX, comenzó a ser definida como folclórica o popular”, y la música producida por músicos profesionales “...e que a partir de inicio del siglo XX, comenzó a ser llamada “erudita” o “artística” (Castagna 2010: 38).

En suma, notamos que la historiografía más reciente parece indicar que la separación entre la música popular y la llamada música académica o erudita es un proceso iniciado en fecha reciente (segunda mitad del siglo XIX) y por lo tanto su uso taxonómico en el medio musical es inexistente antes de dicho proceso.

3. Una introducción al caso latinoamericano

3.1. Siglo XIX: Ausencia de un concepto

Los autores de las historias de la música publicadas en el siglo XIX en Latinoamérica no hicieron uso del concepto música popular para clasificar ni referirse a algún estilo de música que hubiera existido o existiera en sus territorios. En general, estos

autores diferenciaron explícitamente entre música sacra y música profana, y agregaron algunas particularidades que vamos a revisar.

En 1878 el músico guatemalteco José Sáenz Poggio hizo explícito en su *Historia de la música guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año 1877* que la música se divide según su uso: “la música en el templo, la música en la milicia, la música en el teatro, la música en la sociedad privada, y en la música en fin en medio de la soledad.” (Sáenz 1879: 8) y con base en esta división organizó los capítulos de su libro.

Al año siguiente, Juan Crisóstomo Osorio en su artículo “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia” no hizo explícito un patrón clasificatorio pero en su escrito diferenció: música indígena y española, música profana y sagrada, música marcial (de banda), canto llano, canto gregoriano y ópera. Este mismo autor había escrito en 1867 un Diccionario de música, precedido de la “teoría jeneral del arte i especial del piano” donde en la entrada “Música” la divide en “vocal e instrumental, teórica i práctica” (Osorio 1867: 75).

Otros autores como el ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro distinguieron entre una práctica musical antigua y otra nueva o moderna, la primera

cercana a la estética musical española y la segunda a la música italiana. Esta diferenciación es coherente con la fuerte influencia que estaba teniendo la ópera en el medio latinoamericano, gracias a las compañías de ópera itinerantes que recorrían todo el territorio.

Aunque no se usó el concepto música popular es posible encontrar el concepto pueblo para referirse a “la gente común y ordinaria de alguna ciudad o población, a distinción de los nobles”, acepción dada por el *Diccionario de la Academia de la Lengua Española* desde 1780 hasta 1899, cuando se omitió esta acepción de la definición¹. A nuestra manera de ver, tal definición de pueblo se refiere a una clase social definida por no ser noble. Y nobleza era definida en el mismo diccionario como “Lustre, esplendor, o claridad de sangre, por la cual se distinguen los nobles de los demás del pueblo, la qual, ó viene por sucesión heredada de sus mayores, o se adquiere por las acciones gloriosas” (Real Academia de la Lengua Española 1780). Debemos

1 _ Esta es la tercera acepción que dio el *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia de la lengua española reducido a un tomo para su más fácil uso*, en 1780 y que se mantuvo hasta la edición de 1899. Al revisar todas las ediciones de este diccionario, notamos que durante todo el siglo XIX se dio como primera acepción de la palabra *pueblo* “el lugar o ciudad que está poblado de gente” y, como segunda acepción, “el conjunto de gentes que habitan el lugar”. Llamó nuestra atención que sólo hasta la edición de 1837 de este mismo diccionario, se agregó una cuarta acepción: “Nación, por conjunto de”.

esperar a la llegada del romanticismo y del nacionalismo para encontrar en el concepto de pueblo la idea de una comunidad, presente por primera vez en la definición de 1899, que define pueblo como el “conjunto de personas de un lugar, región o país” (Real Academia de la Lengua Española 1899).

El único autor de una historia musical que se detuvo a precisar mejor quienes componían el pueblo fue Guerrero Toro cuando después del cierre de la Sociedad Filarmónica en 1852 dice que el revivir de la Sociedad de Santa Cecilia fue “una especie de oposición del pueblo” compuesto por “sastres, plateros, carpinteros y sapateros (sic)” (Guerrero 1876: 35-36). De este pequeño fragmento podemos deducir que para el autor, el concepto pueblo era de carácter más urbano que rural. Este mismo autor anotó que en 1865 una comisión científica de España le pidió coleccionar “todas las melodías indianas y populares, para llevarlas al museo de ciencias naturales de Madrid” (Guerrero 1876: 12). No conocemos el paradero de estas melodías, pero si tenemos en cuenta la idea de pueblo enunciada anteriormente, pensaríamos que esas melodías populares eran urbanas. No podemos asegurarlo.

Los autores estudiados no fueron ajenos a fenómenos musicales que estaban sucediendo en sus ciudades y que, después en el siglo XX, serán

considerados como música popular. Por ejemplo, Sáenz Poggio menciona las cajas de música que existían en Guatemala entre las cuales

hay una muy notable, porque sólo contiene piezas de hijos del país. Don José María Valero, comerciante de esta capital, la mandó fabricar a París. Las piezas que contiene son: El Paraíso perdido, Ayer te ví. La media noche, Yo sé lo que te digo, valeses por don Salvador Iriarte: Felipa, La encantadora, polkas por el mismo autor: Un sueño, El Lamento, valeses por don Cástulo Morales: Teresa, Margarita, polkas, por don Bernardino Orla, etc. (Sáenz 1878: 52)

Así mismo Juan Crisóstomo Osorio en su artículo menciona y estudia géneros musicales e instrumentos que posteriormente serán considerados como música popular, por ejemplo el bambuco, currulao, torbellino, guabina y galerón, e instrumentos como la marimba, carraca, chuchas, alfandoque, maracas, fotutos, tamboriles, tiple, bandola y guitarra. También Ramón de la Plaza en su libro *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (1883) no usó el concepto música popular pero en el anexo de partituras incluyó una colección de 43 “Aires Nacionales de la República de E.E.U.U. de Venezuela” entre los que se encuentran el “Joropo o fandango redondo”.

El texto de Ramón de la Plaza nos resulta interesante porque menciona rápidamente dos fenómenos que habían surgido en el siglo XIX y cuyas consecuencias mudarán el ambiente musical del siglo XX: la entrada de la música al mercado del entretenimiento, y la profesionalización musical dada a partir de la fundación de los conservatorios y academias de música.

...no es solo la música, que también las demás artes siguen idéntico camino [...]: el espíritu del mercantilismo invade cruel las regiones del arte para ver de corromperlo y hundirlo en la decadencia. (Plaza 1883: 12).

Más adelante al hablar del músico José G. Núñez lo describe como “artista de nota” lo que significa, implícitamente, la existencia de otros músicos que no sabían leer partituras y que estaban por fuera de las instituciones musicales de formación.

3.2. Inicio del siglo XX: academia, nacionalismo, folclor y música popular

Con la llegada del siglo XX, la historiografía musical empezó a hacer uso del concepto música popular permeado por cuatro fenómenos contemporáneos crecientes: la consolidación de las instituciones de enseñanza musical con herencia europea; las

discusiones en torno a la música nacional en cada país; la llegada de los estudios de folclor, y la aparición de la industria del entretenimiento.

3.2.1. Lo académico

Uno de los usos que dio esta historiografía al concepto música popular fue diferenciar la música ligada a los conservatorio y escuelas de música, fundados en el siglo anterior, de otra música hecha fuera de estas instituciones. En 1930 Segundo Luis Moreno en su escrito “La música en Ecuador” dijo al empezar su capítulo sobre la república:

Trescientos años [del periodo colonial] hubieron de transcurrir para que la música popular de este país se presentara revestida ya de la tonalidad moderna. Y digo música popular, porque entonces no había otra, ya que jamás se pensó en fundar aquí una escuela, una academia ni nada en donde se enseñara el divino arte sobre el fundamento firme de los conocimientos científicos. (Moreno 1930: 229)

Este autor ejemplifica la idea de que la música popular estaba desligada de las instituciones de enseñanza y por lo tanto fue con la creación de dichos organismos que se creó la diferencia

entre una práctica popular anterior y una práctica académica nueva. Otro indicio de esta separación lo encontramos en el escrito “Reseña histórica sobre la música en Colombia desde la época de la Colonia hasta la fundación de la Academia Nacional de Música” donde Andrés Martínez Montoya -quien fue profesor de la Academia Nacional de Música (posterior Conservatorio) y miembro de su Consejo Directivo- escribió estas páginas para enaltecer la labor de dicha institución y omitió lo que acontecía musicalmente fuera de ellas. Este silencio es notorio cuando nos percatamos de que las únicas dos menciones que hizo al ámbito popular se resumen en llamar al tiple como un instrumento popular y asegurar que la obra “El bambuco” de Manuel M. Párraga es la “...primera adaptación de un aire popular a una obra verdaderamente pianística” (Martínez 1932: 7).

Otro uso del concepto música popular, contrario a esta tendencia que separaba las prácticas académica y popular, es el libro de Miguel Galindo *Historia de la música mejicana* (1933). Galindo, un médico quien decidió historiar la música mexicana después de jubilarse, tuvo oídos y lápiz para escribir tanto sobre la música académica como popular. Este autor, en algunos momentos, entendió la música popular como la misma música profana de tiempos coloniales, y, otras veces, como la música

perteneciente al pueblo, un pueblo que contemplaba población campesina y urbana, según sus palabras.

3.2.2. El nacionalismo

Por otra parte, la llegada del nacionalismo al ámbito latinoamericano promovió la búsqueda de elementos culturales propios que definieran las identidades nacionales de cada país. A este respecto resaltamos el caso brasileño donde, en estas fechas, el concepto música popular tendió a igualarse a la idea de música nacional y comprenderse casi como sinónimos. La relación íntima entre música popular y nacional fue mencionada por Guilherme Theodoro Pereira de Mello en 1908 y retomada por Mario de Andrade en 1928 cuando afirmó, en su *Ensaio sobre a música brasileira*, que

...uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística... (Andrade 1928: 13).

Es interesante mencionar que de acuerdo con el trabajo de la historiadora Camila Koshiba Gonçalves sobre la industria discográfica brasileña, durante las décadas de 1920 hasta 1940, en Brasil, “...

toda a produção nacional era considerada popular pelas gravadoras e pela imprensa especializada” (Gonçalves 2006: 11) lo cual nos ayuda a comprender el concepto de música popular en Brasil como una idea construida desde el nacionalismo imperante durante el momento.

Pereira de Mello en su libro *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república* hizo una extensa argumentación mostrando que en el caso europeo los compositores de mayor prestigio se inspiraron en la música popular de sus regiones y que esta música popular, “acha-se em toda parte e em todos os tempos” (Pereira de Mello 1908: 57).

Esta misma idea de la presencia de una música popular en el pasado europeo aparece en los libros de Mario de Andrade *Compêndio de história da música* (1929) y la *Pequena história da música* (1942) (reedición modificada del *Compêndio*) donde menciona la antigua existencia de una música popular que en algunos momentos nutrió la historia de la música europea, pero de la que sabemos poco por la escasa documentación que se conservó.

Nótese que para la segunda década en Brasil ya era indiscutible la existencia de una música popular diferente a una música erudita o artística. El

concepto de música popular también está presente en la *História da música brasileira* (1926) de Renato de Almeida donde en su capítulo “A música popular” intenta demostrar que en el caso brasileño ella tenía influencias portuguesas, africanas y españolas.

También en México, en la década de los años 30, se había creado un concepto de música popular como un ente que existía desde tiempos inmemoriales y cuyo papel era servir de fuente de inspiración al nacionalismo musical. En 1934 Gabriel Saldivar, en *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*, titula su último capítulo “Música Popular” e inicia diciendo:

El propósito de formar una serie de capítulos sobre la música popular obedece al incremento tan grande que ha tomado el estudio de sus formas en todos los países durante los últimos tiempos; responde a la necesidad creada por los altos representantes de la música mundialmente reconocidos, quienes generalmente han aprovechado las melodías populares anónimas, en muchas de sus composiciones; llegando a formarse escuelas alrededor de las tendencias del aprovechamiento de los elementos populares, con de-

nominación de nacionalistas del país en que se desarrollan. Y como durante este tercio de siglo se ha venido luchando por un nacionalismo musical mexicano, éstos capítulos vienen a ser una reminiscencia de los albores en los cantos vernáculos.” (Saldivar 1934: 201)

Saldivar, incluso, propuso una clasificación de la música popular colonial así:

Música popular colonial:

1. Religiosa
 - 1.1. Motete popular
 - 1.2. Danzas religiosas
 - 1.3. Pastorela
 - 1.4. Alabados
 - 1.5. Danzas religiosas
 - 1.6. Coloquios religiosos
2. Semireligiosa (de origen religioso)
3. Profana
 - 3.1. Canto de cuna
 - 3.1.1. Aborigen
 - 3.1.2. Mestizo
 - 3.1.3. Criollo
 - 3.2. Rondas de niños
 - 3.2.1. Aborigen
 - 3.2.3. Mestizo
 - 3.2.3. Criollo

- 3.3. Cantos de amor
 - 3.3.1. Una variedad del corrido
 - 3.3.2. Una variedad de la valona
 - 3.3.3. La canción
 - 3.3.4. El son
 - 3.3.5. El huapango
- 3.4. Cantos diversos
 - 3.4.1. El corrido
 - 3.4.2. La canción y el son

Esta clasificación nos lleva a pensar que el autor pudo entender por música popular toda música que no fue regulada por la Iglesia, entidad patrocinadora de la actividad musical colonial, tal vez transponiendo la diferencia entre prácticas institucionalizadas y no institucionalizadas a la que nos referimos en el apartado anterior.

3.2.3. El folclor

En 1846 se usó por primera vez la palabra Folk-lore y partir de este momento se denominó así una nueva disciplina encargada de estudiar el “saber del pueblo”. Se habla de un descubrimiento de lo popular en Europa bajo la influencia del romanticismo, que era contrario al iluminismo y crítico del capitalismo naciente, por lo tanto exaltaba lo exótico y bizarro del ambiente campesino.

Aunque varios autores señalan las causas por las que el siglo XIX miró hacia “lo popular”, no hay claridad sobre qué era exactamente aquello. Presuponemos que son “populares” todas las manifestaciones de un grupo humano llamado “pueblo”, pero ¿quién era el pueblo para el folclor?

J. G. Herder filósofo alemán del siglo XVIII cuyos escritos contribuyeron a la aparición del romanticismo, habló sobre una separación entre la élite y el pueblo, y aclaró que la clase operaria (canallas) no hacia parte de este último ya que los trabajadores de las industrias estaban en el nivel de barbarie. Renato Ortiz (1985) dice que para el romanticismo y el folclor las clases populares no fueron un modo de vida concreto sino una idealización hecha por los intelectuales del siglo XVIII y XIX de la noción de “pueblo”, dentro de la cual el criterio socio-económico se tornó irrelevante puesto que el interés mayor era mapear las fuentes de la nacionalidad. Según el autor, para los intelectuales románticos,

«Povo» significa um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiães da memória esquecida. Daí o privilégio pela compreensão do homem do campo. Entretanto, o camponês não será apreendido na sua função social: ele

apenas corresponde ao que há de mais isolado da civilização [...] Movimentos de imigração para a cidade, formas de produção, inserção do camponês na sociedade nacional, são esses os temas ausentes, tabus; eles escapam à própria definição do que seria popular. (Ortiz 1985: 25) [el subrayado es nuestro]

Durante las décadas de los años 40 y 50 se abrieron en varios países hispanoamericanos institutos dedicados a los estudios de folclor como por ejemplo la Sociedad de etnografía y folclor en el Departamento de Cultura, en Brasil, en 1936; el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de Chile fundado en 1944 donde trabajó Eugenio Pereira Salas; la Sección de Folklore y Artes populares en Perú en 1945; la Sección de Investigaciones musicales, sub-sección de Investigaciones folklóricas de México en 1946; el Instituto de Folklore de Venezuela en 1947; el Departamento de Folklore del Ministerio de Educación de Bolivia en 1954; el Centro de Estudios Folklóricos y Musicales de la Universidad Nacional de Colombia en 1959; la Campaña de defensa del folclor brasileño (CDFB), ligada al Ministerio de educación y cultura de Brasil en 1960, y el Instituto Ecuatoriano de Folklore en 1961 (Aretz 1991).

La llegada de estos estudios a suelo latinoamericano influyó en el concepto de música popular cuando se entendió que ella era la música del pueblo, y pueblo se definió conforme el concepto que traía el folclor; en consecuencia se pasó a pensar que música popular y música folclórica eran lo mismo.

En 1941 Eugenio Pereira Salas en su libro *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941) tituló el capítulo 17 como “El desarrollo histórico de la danza y de la música popular” donde usó los términos música popular y música folclórica como sinónimos aunque fue crítico de la idea de popular romántica:

Por mucho tiempo, debido a la influencia del romanticismo europeo, se creyó en la existencia de una poesía y una música popular que fueran la obra colectiva de las multitudes; creación anónima, al decir de López Chavarri, de las gentes que viven unidas por íntimos lazos étnicos, que expresan así en sus versos y cantos, sus reacciones frente al mundo en que actúan.

La crítica científica, que vino a reemplazar el fervor romántico, negó la posibilidad de este proceso, y Joseph Bedier al estudiar los grandes ciclos de la poesía caballeresca de Francia medieval,

llegaba a muy distintas conclusiones. La más simple canción –según opinión de Bedier- posee una fecha y un autor y los antiguos poemas por él estudiados no son obra del pueblo inculto, sino de gente letrada y erudita (Pereira 1941: 159-160).

A nuestra manera de ver la llegada del concepto de pueblo, vía folclor y proveniente del romanticismo europeo, ocasionó que nuestro concepto de música popular se entendiera como sinónimo tanto de folclor como de nacional. Esto ocasionó que la historiografía de las primeras décadas del siglo XX no se interesara por los fenómenos de masificación musical que la industria discográfica, el cine y la radio estaban empezando a ocasionar en todo el continente sino que se creó una escala donde lo académico y lo popular se hicieron antagónicos, y los fenómenos relacionados con los medios de comunicación, fueran dejados de lado por esta historiografía musical nacionalista, imperante en aquella época.

3.2.4. Lo indígena

Queremos resaltar que tanto los textos del siglo XIX como los del XX, coinciden en mencionar a la música indígena como una entidad claramente separada de las otras músicas. En el siglo XIX se entendió

separada de lo profano, y en la primera mitad del siglo XX separada de lo popular.

Los escritos decimonónicos hicieron mención de la música indígena a través de los cronistas de la colonia, los instrumentos musicales conservados en museos y observaciones de carácter etnológico en comunidades vivas. En el siglo XX, las menciones continuaron usando estas tres fuentes de información pero tendieron a poner en el mismo plano temporal las informaciones recopiladas, dada la idea proveniente del folclor de que el mundo indígena era inmutable y no cambiaba en el tiempo.

4. Conclusiones:

Los escritos de la segunda mitad del siglo XIX no usaron el concepto música popular para caracterizar o definir un tipo de música, pero si mostraron interés en la música que uno años después será llamada como popular tanto por el folclor y el nacionalismo, como por la actual historiografía de la música popular urbana.

Con la llegada del siglo XX la historiografía musical hizo uso del concepto música popular emparentado con las discusiones que se estaban tejiendo en torno a la música nacional en cada país. En esta historiografía el concepto música popular estuvo asociado al pueblo, según la definición que el fol-

clor trajo del pensamiento romántico europeo y que despreciaba los fenómenos urbanos.

Referencias bibliográficas:

Allen, Warren Dwight. 1962. *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music*. [1939] 2ª Edición. New York: Dover Publications, Inc. 382 pp.

Almeida, Renato. 1926. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet. Reprint, 2º Ed. en 1942.

Andrade, Mario de. 1929. *Compêndio de história da música*. São Paulo: I. Chiarato & Cia.

___ 1972. *Ensaio sobre a música brasileira*. [1928]. 3º Ed. São Paulo: Livreria Martins Editores.

Aretz, Isabel. 1991. *Historia de la etnomusicología en América Latina. Desde la época precolombina hasta nuestros días*. Caracas: FUNDEC - CONAC- OEA.

Campos, Rubén. 1928. *El folklore y la música mexicana*. México: Secretaria de Educación pública. Talleres gráficos de la Nación. 351p.

Castagna, Paulo. 2010. “Música na América portuguesa”. José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba (eds.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda. pp. 35-76.

Cortés Polanía, Jaime. 1998. “Hacia la formalización de la enseñanza musical en Colombia: La Academia Nacional de Música 1882-1910”. Tesis de grado. Bogotá: Departamento de Historia. Universidad Nacional de Colombia.

___ 2004. *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 210 pp.

Galindo, Miguel. 1933. *Nociones de la historia de la música mejicana*. Colima: Tip. de El Dragón. 636 pp.

Gonçalves, Camila Koshiba. 2006. *Música em 78 Rotações: “Discos a todos os Preços” Na São Paulo Dos Anos 30*. Universidade de São Paulo.

- González, Juan Pablo. 2001. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". *Revista musical chilena*. 60 (195): 38-64.
- Grout, Donald Jay, J. Peter Burkholder, and Claude V. Palisca. 2006. *A History of Western Music*. 7th ed. New York: W.W. Norton.
- Guerrero Toro, Juan Agustín. 1984. "La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875". [1876]. *Fuentes y documentos para la historia de la música del Ecuador 1*. Quito: Banco Central del Ecuador. 54 pp.
- Martínez Montoya, Andrés. 1961. "Reseña histórica sobre la música en Colombia desde la época de la Colonia hasta la fundación de la Academia Nacional de Música". [1932]. *Boletín de Programas*. XX (206) (octubre): 1-13.
- Mello, Guilherme Theodoro Pereira de. 1908. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república*. Bahia: Typografia de S. Joaquim.
- Middleton, Richard and Manuel, Peter. 2010. "Popular Music", Grove Music Online ed. L. Macy (Disponible em <http://www.grovemusic.com> consultado el 03/04/2010).
- Moraes, José Geraldo Vinci de. 2007. "História e historiadores da música popular no Brasil". *Latin American Music Review* 28 (2): 271-299.
- Moreno, Segundo Luis. 1930. "La música en el Ecuador". En *El Ecuador en 100 años de independencia*. Vol. 2. Quito: [s.e.]
- Osorio, Juan Crisóstomo. 1879. "Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia". *Repertorio colombiano*. Bogotá: Tomo III. N° 15. p 162-166.
- Pereira Salas, Eugenio. 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- Plaza, Ramón de la. 1983. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. [Facsimilar] Caracas: Imprenta al Vapor de "La Opinión Nacional".

Sáenz Poggio, José. 1947. "Historia de la música guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año 1877." [1878]. 2º Ed. En: *Anales de la Sociedad de geografía e historia de Guatemala*. Vol. 22 N° 1-2 (Mar-jun).

Saldívar, Gabriel. 1934. *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*. México: Editorial Cvltvra.

Música venezolana: un concepto popular en la identidad nacional

Katrin Lengwinat¹

¹ _ Musicóloga con PhD en la universidad Humboldt de Berlín/Alemania. Residenciada desde 1995 en Venezuela. Adscrita a la Universidad de las Artes (UNEARTE). Dedicada a investigación de las culturas tradicionales y populares venezolanas y latinoamericanas abarcando aspectos metodológicos, clasificatorios, históricos, fenomenológicos, entre otros.

Resumen

Música venezolana es un concepto popular difuso atado al timbre específico de arpa, cuatro y maracas, pero vinculado con variadas expresiones musicales. Por un lado se relaciona con el joropo llanero y por el otro, desde los años 1950, con el mercado identitario nacional que cada vez se adapta más a los procesos globalizadores mundiales y establece un sonotipo de venezolanidad definido. Las diferencias estilísticas, funcionales y musicales entre el joropo y la música venezolana, especialmente en la forma pasaje, son amplias. Pero entre la música venezolana y varios géneros de la música popular internacional, la diferencia es básicamente tímbrica.

Palabras clave: Mercado identitario, joropo, concepto tímbrico, venezolanidad

El que llega a Venezuela va a encontrar en infinitas ocasiones y en todo el territorio nacional lo que se llama música venezolana. A las radioemisoras les encanta ponerla sobre todo en la mañana como símbolo del buen levantarse o a mediodía como para pasar agradables momentos después del almuerzo. En los restaurantes criollos no puede faltar un fondo musical de ese tipo, los taxistas casi todos la ponen, también muchos choferes de buse-tas; debe ser porque por la mayoría de su clientela es aceptada. Música venezolana nos encontramos en la playa, donde cualquiera saca de su carro unas cornetas gigantes, sin que le protesten los bañistas al lado. Hasta las televisoras la incluyen, colocando videoclips o programas que aparentan ser en vivo con un fondo campestre, especialmente los fines de semana por la mañana como para indicar un día no laborable. Pero además se usa la música venezolana en propaganda comercial y también política, tanto a favor de la gestión del gobierno de turno como en forma de protesta para subrayar un asunto de carácter nacional. En las celebraciones quincea-

ñeras y en muchas bodas está presente, aunque por lo general como un elemento entre otros y preferiblemente al comienzo de la fiesta.

Cuando escuchas música venezolana sabes que has llegado a Venezuela, pero no sabes en qué región del país te encuentras, porque en el campo, en los pueblos y en las ciudades de oriente, del sur, de los Andes y del centro norte suena lo mismo. Con una excepción sutil: llano adentro. Lo que se entiende como música venezolana es derivado en buena parte de la música del llano, pero con un concepto comercial, el cual cambia muchos elementos musicales, funcionales y estéticos. Por lo tanto el llanero ha desarrollado un criterio algo distinto que el venezolano en general. La música que se acepta y que suena en los mismos ambientes y quizás con mayor énfasis temporal en el llano, es distinta a la comercial, que allí es rechazada como no propia. Al revés no sucede necesariamente lo mismo. El venezolano en general prefiere su música comercial, pero si le colea una pieza de otra

intencionalidad, no se da ni cuenta, es más, para él es la misma cosa.

La música en cuestión es quizás la forma musical de raíz venezolana más difundida y aceptada durante todo el año y en todo el territorio. Otra forma que es comparable en cuanto a su difusión y comercialización es la gaita, aunque la proyección de ésta torna alrededor de los meses finales del año, anunciando y celebrando la navidad.

Al preguntar qué es música venezolana, todos dicen que es música de arpa, cuatro y maracas, es decir que parten de un concepto tímbrico. La mayoría de lo que se adscribe a música venezolana toma distintos elementos del joropo llanero. Cuando se respeta la estructura formal y armónica de una de sus formas básicas, los golpes, éstos son reconocibles fácilmente como tales, aunque hay determinados cambios que hacen de ellos una variante urbana y mediatizada. La otra forma básica del joropo llanero es el pasaje que cambia de carácter, específicamente al desarrollarse como vals-pasaje, debido a que pierde mucho en cuanto a la velocidad y asume una expresividad sentimentalista. Se incluyen en la categoría música venezolana además valeses, boleros y canciones románticas, siempre y cuando se ejecutan con “arpa, cuatro y maracas”, un cuadro tímbrico inconfundible. En fin, es un concepto

claramente posmoderno por servirse de distintas fuentes y fusionarlas eclécticamente para lograr un público amplio, lo que encierra el éxito en el mercado musical.

Veamos un ejemplo que fue un éxito total del cantante Luis Silva en el año 2006 y que se llama “Romance quinceaño”. Es una de las infinitas producciones que figura comercialmente y en la conciencia del venezolano común como música venezolana, y así es incluida en la colección de los videos más exitosos del año bajo el nombre *Llanerías* (2006) y aparece en las páginas de internet como “fiesta criolla” o “folklore llanero” (ver www.mifolklorellanero.com). A pesar de figurar como género pasaje, prácticamente lo único que atiende es el concepto tímbrico del pasaje llanero que se compone de arpa, cuatro y maracas, aunque en el producto moderno también es imprescindible el bajo eléctrico. El hit fue grabado como un espectáculo bastante sencillo, en forma de concierto y no de videoclip, sin embargo contiene muchos elementos visuales cargados de simbología ajena al llano.

- El sombrero de Panamá (no el de cogollo), el ícono de Luis Silva que nunca lo cambia o lo deja. La vestimenta con chaqueta manga larga y reloj de oro (siempre se presenta en camisa manga

larga, chaqueta o flux y usa hasta corbata) (ver Figura 1)

- Mujeres entregadas, cantando con él (Figura 2) y la bandera nacional en el público (Figura 3). El fondo del escenario con un corazón estilizado gigante (Figura 4).

En la página web de Luis Silva se encuentra una biografía que si no fue escrita por él mismo, debe haberla aceptado. Allí se destaca en reiteradas ocasiones como “cantante llanero”, e incluso como “estandarte más representativo del canto llanero, figura nacional que realza el sentimiento folklórico” (www.luissilva.com.ve/biohtml).



figura 1



figura 2



figura 4



figura 3

¿Dónde están las raíces del distanciamiento entre la música llanera de joropo y la música venezolana actual? Tenemos que remitirnos a los procesos urbanizadores y políticos de los años 1940, ya que la difusión de una música criolla en común es resultado de un movimiento político, el nacionalismo. Alrededor de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez (1952-58)

Varias manifestaciones se declararon como nacionales: el liquiliquei, el joro-

po llanero, la orquídea, el araguaney, etc. Es una característica fundamental de las dictaduras atribuirse conscientemente una imagen “nacional” para justificar su existencia. Para Pérez Jiménez era importante crear una estructura nacional fuerte, que también requería de una cultura como elemento unificador. Esto necesitaba de un apoyo bien guiado. En el caso de la música llanera se servían de la radio, de las disqueras, de festivales. Al principio se promocionaba cierta diversidad y luego una sola corriente: la torrealbera¹ que se demostraba más apta para el consumo general. Después de esa fuerza política iniciadora aquella “*música criolla*” al estilo torrealbero sigue en las democracias el camino de la comercialización y de la globalización del mercado internacional. (Lengwinat 2002: 147)

En consecuencia hay una considerable brecha entre el joropo llanero y la música venezolana que tiene que ver con las adaptaciones a las leyes del mercado musical y la mediatización.

¹ _ Juan Vicente Torrealba (* 1917), arpista y compositor activo entre 1947 y 1986

En cuanto a lo musical y estilístico he realizado un estudio comparativo entre ambos fenómenos, que se basó en las 37 características del método cantometrics de Alan Lomax (1968). Los resultados arrojan las más fuertes diferencias en cuanto a los pasajes en los siguientes renglones: (ver tabla 1)

Además hay diferencias considerables en la relación entre la orquesta acompañante y la parte vocal (2), donde en el joropo llanero hay mayor variabilidad, debido a que puede prescindir del bajo o no (aunque hoy está generalmente presente). También en la relación rítmica dentro del grupo de acompañamiento (14), donde encontramos en la música venezolana no solamente una polirritmia sencilla² como en el llanero, sino muchas veces ritmos de acompañamiento que Lomax entiende como dos partes, en las cuales una acompaña a la otra con patrones rítmicos independientes, pero subordinados a la parte principal sin formar polirritmia. Igualmente encontramos diferencias que muestran que la música venezolana puede atender estrictamente el concepto musical del joropo llanero o cambiarlo a su parecer, en los siguientes niveles: (ver tabla 2)

	PASAJE LLANERO	MÚSICA VENEZOLANA
(8) Combinación tonal de la orquesta (timbre, sonoridad)	altamente sonoro, "rico"	buena
(26) Rubato en la parte vocal	tiempo estricto	bastante
(33) Amplitud vocal, apertura de glotis	voz bastante tensa	voz relajada
(34) Nasalización	marcada	poca o ninguna

	PASAJE LLANERO	MÚSICA VENEZOLANA
(15) Perfil melódico	frases en arco	+ melodías terrazeadas, + ondulantes
(18) Número de frases	1 ó 2 simétricamente	+ 3 ó 6 a/simétricamente
(20) Ámbito de melodía	9 - 10	+ 5 - 8
(24) Tempo	intermedio MM θ = 205	+ bastante lento MM θ = 148
(28) Glissando vocal	algo	algo - prominente
(30) Trémolo	poco o nada	+ perceptible
(36) Acento musical en el canto	normal	+ acentuado
(37) Enunciación de consonantes	normal	+ mayor. claramente articulados

Tabla 1

Tabla 2

2 _ Terminología traducida por Reynoso 2006:76

Esto significa que la música venezolana admite mucho más variantes, mientras que la llanera tiene características bastante fijas e inalterables. Las variantes por lo general son generadas justamente por el acercamiento al mercado de la música popular.

En cuanto a las características estéticas destacan la vestimenta urbana, letras modernas que son atractivas para toda la población, un escenario decorado. La función de la música cambia de baile a concierto. Y musicalmente no se trata de piezas abiertas sino de concluidas con una duración entre 3 y 4 minutos. Las piezas carecen ahora de improvisación. Las estructuras comunicacionales son poco o no retroactivas. Y finalmente la identidad individual reemplaza a la grupal.

Al comparar la música venezolana con la música popular, sobre todo el sector de la canción romántica baladesca, ésta presenta por supuesto características musicales propias, sin embargo las diferencias no son tan marcadas como en el caso anterior. En cuanto a su estética y función son hasta iguales. La principal diferencia reside en el concepto tímbrico, que sí es muy semejante al llano, pero jamás encontrado en otro tipo de música popular: arpa, cuatro, maracas (y bajo). Y si no fuera por ese concepto, sería predominantemente internacional y muy poco venezolana.

Referencias bibliográficas:

Lengwinat, Katrin. 2002. “Cuando el joropo central se acerca a ser una expresión nacional”. *Argos* 36: 145-176.

Lomax, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.

Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la Música. Vol. II: Teorías de la complejidad*. Buenos Aires: SB.

Recursos en línea:

www.luissilva.com.ve/biohtml [Consulta: 15 de marzo de 2010]

www.mifolklorellanero.com [Consulta: 3 de febrero de 2010]

Audiovisuales:

Llanerísimas 2006. 1644. DVD. Tazmania (producción informal)

Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años

Marita Fornaro Bordolli¹

¹ _ Licenciada en Musicología (1986), en Ciencias Antropológicas (1983) y en Ciencias Históricas (1978) por la Universidad de la República de Uruguay. Ha obtenido el DEA en el Doctorado en Música y en el Doctorado en Antropología, Universidad de Salamanca. Actualmente es Directora de la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República, Uruguay, y coordinadora de su Departamento de Musicología.

Resumen

Este artículo resume resultados de una investigación sobre la historia de los posicionamientos teóricos respecto a las músicas populares en Uruguay y la terminología empleada para referirse a estas músicas durante el período 1940 – 1990. Se analizan los antecedentes de los primeros trabajos publicados sobre el tema y la fuerte influencia de la escuela argentina de Carlos Vega, especialmente a través del quehacer de Lauro Ayestarán, el musicólogo, educador y gestor de mayor peso durante la primera mitad del siglo XX uruguayo. Se caracterizan los trabajos pioneros sobre el concepto de “música popular”; se reflexiona sobre el papel del periodismo en las primeras producciones bibliográficas y sobre el manejo del concepto de “mesomúsica” en la academia uruguaya durante el período estudiado.

Palabras clave: teoría de la música popular, historia, mesomúsica, Uruguay

1. Los estudios sobre música popular en Uruguay: una historia a construir¹

Este trabajo presenta resultados parciales de una investigación que desarrollamos en los últimos dos años, centrada en la historia de los estudios sistemáticos sobre música en Uruguay. La inclusión de los temas “Estudios de música popular en América Latina” y “Música popular y educación” en este Congreso de la IASPM-AL constituye una excelente ocasión para reflexionar sobre la necesidad de intensificar la producción de trabajos sobre la historia de los estudios y de la enseñanza sobre

el tema en los países latinoamericanos. En este breve aporte procuramos identificar paradigmas generales y algunas de las teorías específicas que marcaron el surgimiento de los estudios y la enseñanza sobre música popular en Uruguay, las disciplinas involucradas y los antecedentes que contribuyen a entender el contexto de este surgimiento. Si bien nuestra investigación se extiende hasta la actualidad, en este artículo analizaremos la producción entre 1940 y 1990, el medio siglo inicial de los estudios sobre músicas de transmisión oral, mediatizada o no, período indispensable para entender el quehacer actual de los profesionales que se ocupan del tema. Nos detendremos en aspectos teóricos y terminológicos, ya que los segundos han causado y causan, hasta hoy, parte de la discusión y de la confusión respecto a los universos acotados por los diferentes enfoques adoptados en la investigación y también en la educación.

¹ _ Dedicamos este trabajo a Enrique Cámara, ya que parte de lo aquí expuesto surgió de un proyecto suyo sobre la obra de Carlos Vega. Las reflexiones sobre la influencia de Vega en los estudios sobre música popular uruguaya tienen su origen en comunicaciones personales destinadas a un artículo que, aunque no pudo concretarse tal como lo imaginamos, constituyó el origen de esta ponencia que publicamos en un ámbito especialmente adecuado, las Actas de un Congreso IASPM-AL.

2. Los antecedentes: el centro en el “folklore”

Como prolegómeno a las consideraciones sobre los estudios sobre música popular en Uruguay esbozaremos un breve panorama histórico y analítico respecto a la teoría y terminología imperante en el Uruguay de mediados del siglo XX en los estudios sobre música, y en especial sobre las músicas transmitidas oralmente.

Los comienzos de los estudios sistemáticos sobre música en Uruguay están regidos por dos personalidades muy diferentes: la de Francisco Curt Lange, de enfoque europeo y amplio destino latinoamericano, y la de Lauro Ayestarán, centrada en la investigación sobre música uruguaya. Si bien en un determinado momento trabajan juntos, en el Instituto de Estudios Superiores de Montevideo y también en el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE), sus enfoques difieren en el destino pensado para esos estudios.

Franz Kurt Lange (1903 – 1997), nacido en Alemania, emigra a América del Sur veinte años después y se radica en Montevideo. Con formación en arquitectura y música, será uno de los fundadores de la musicología en Uruguay, el teórico del movimiento

de compositores e investigadores que denomina Americanismo Musical, el creador del Boletín Latinoamericano de Música - uno de los principales productos de ese movimiento - y el gestor de la Discoteca Nacional del SODRE y de la programación de su primera radiodifusora, CX 6. Interesa para este trabajo su preocupación por la radio como herramienta educativa, y por ser el primero que organiza la compra y difusión programada de fonogramas de música tradicional y popular a través del organismo estatal, aunque este tipo de música haya tenido una presencia minoritaria en dicha programación.

Lauro Ayestarán (1913 – 1966) surge en la actividad musical como crítico, dedicándose luego a la investigación, a la educación y a la gestión, en el Instituto de Estudios Superiores primero, y desde 1946 en la Facultad de Humanidades; en Enseñanza Secundaria, en el Instituto de Profesores “Artigas”, y desde 1959 como Director de Programaciones Radiales del SODRE. Ayestarán constituye un caso excepcional de influencia “nacional” en una disciplina o, más acertadamente, en el conjunto de disciplinas relacionadas con la música, con centro en la musicología tradicional: hasta hoy, su obra es frecuentemente asumida como modelo único y terminado, y puede tener un costo profesional importante anotar errores u omisiones en su trabajo

de investigación, aunque haya transcurrido medio siglo desde su realización. Es uno de los casos en que se mezcla rigor y autodidactismo; de hecho, Ayestarán sólo recibe formación musicológica, breve y discontinua, en Buenos Aires, como discípulo de Carlos Vega, uno de los fundadores de la musicología argentina. De este autodidactismo dan noticias sus escasos biógrafos, y su mención aquí no debe entenderse como peyorativa, ni debe sorprender: era imposible formarse en la disciplina en el Río de la Plata en la época en que estos pioneros comienzan a trabajar y fundan, precisamente, los estudios sistemáticos en Buenos Aires y Montevideo.

2.1. De genealogías y paradigmas

Al trazar un panorama sobre el estudio de las músicas de transmisión oral en Uruguay debe señalarse, en primer lugar, la determinante presencia de lo que hemos dado en llamar “la escuela argentina”, que también podría reconocerse como “escuela veguiana”. Intentaremos analizar la influencia de Carlos Vega en aspectos teóricos y metodológicos de la producción de conocimiento musicológico en Uruguay e identificar posibles “líneas genealógicas” de esa influencia.

La presencia de la obra de Vega en Uruguay se concreta a través de su relación con Lauro Ayestarán. Esta relación sólo ha sido explorada por Coriún Aharonián, con énfasis en el concepto de “mesomúsica”, como analizaremos más adelante, más allá de algunas anotaciones como las establecidas por Robert Stevenson en el N° 101 de la *Revista Musical Chilena* (1967) que rinde homenaje a los dos investigadores fallecidos pocos meses atrás.²

La vinculación entre los dos investigadores conduce a una primera línea genealógica que tiene por consecuencia el conocimiento y la aplicación temprana de la obra de Vega en Uruguay. El propio Vega ha dejado constancia de la relación maestro-discípulo en su correspondencia, disponible en el Instituto de Musicología “Carlos Vega” de la Universidad Católica Argentina.

Este magisterio personal sobre Ayestarán se com-

2 _ En el editorial del citado número, que suponemos escrito por Samuel Claro Valdés - entonces director de la RMCh - se inserta una cita de Stevenson, quien comenta los siguientes paralelismos: “Ambos encontraron la fórmula para relacionar todas, o casi todas sus investigaciones, a la música de sus respectivos países; 2) Ambos combinaron sus papeles de etnomusicólogos con el de musicólogos historiadores; 3) Ambos han dejado una indeleble influencia como maestros, no sólo como investigadores; 5) Ambos se mantuvieron ligados a los más importantes musicólogos del mundo” /.../ (1967: 5) A estos aspectos podemos agregar el hecho de que ambos procuraron la inserción institucional de la musicología en los respectivos países, fundando las bases de la vida académica de la disciplina.

plementa con el “desembarco” indirecto a través de la visita de Isabel Aretz al país en 1943. La investigadora da cuenta de este primer contacto en su *Historia de la Etnomusicología en América Latina* (1991):

La primera colección grabada en discos con fines musicológicos, en diferentes departamentos del Uruguay, es probablemente la que fue realizada por mí durante mi viaje de becaria argentina, en 1943. /.../ (Lauro aún no había comenzado a grabar la música uruguaya y no poseía aparato de grabación. Me correspondió así iniciar la grabación de la música en el país hermano y enseñar al propio Lauro el uso del equipo) (1991:207).

Antes de este contacto, Ayestarán había producido trabajos exclusivamente en Musicología Histórica. Isabel, discípula dilecta de Carlos Vega, sería protagonista de numerosas investigaciones en Argentina, y más tarde fundadora del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) en Venezuela. Aretz impulsará por décadas la investigación y la enseñanza de las músicas folklóricas e

indígenas de América Latina, defendiendo un modelo teórico que las considera amenazadas por las músicas mediatizadas.

Aquí tenemos, pues, la primera línea directa de influencia de Vega, que se evidencia claramente cuando en Uruguay se concreta la creación de la Sección Musicología del Museo Histórico Nacional, a cargo del propio Ayestarán, y la Licenciatura en la Facultad de Humanidades y Ciencias, en 1951.³ Esta Facultad es la que visita Carlos Vega en 1960; en ella también se ocupaba de temas etnomusicológicos el argentino Alberto Soriano. De ese período ha quedado, fundamentalmente, la influencia directa de Vega en la obra de Ayestarán y el trabajo de Coriún Aharonián, discípulo informal de este último, analista y difusor del concepto de *mesomúsica* más allá del ámbito latinoamericano.

La segunda línea genealógica es indirecta: los musicólogos que hoy investigamos en Uruguay no hemos sido alumnos de Ayestarán, por razones etarias. Debe anotarse además que, durante varios años después de su muerte, hubo escasa investigación musicológica en el país, y prácticamente

3 _ Ayestarán dicta cursos desde la creación de la facultad en 1945, antes de crearse la carrera de grado.

ninguna en músicas tradicionales. Incluso la colección de grabaciones de campo de Ayestarán⁴ no fue objeto de análisis, después de su muerte, hasta el año 1986 (Fornaro, 1988). El enfoque de la escuela veginiana nos llegó a través de las materias contenidas en el Plan de Estudios de la Licenciatura en Musicología, y, a mediados de la década de 1970, por presencia directa del Instituto de Etnomusicología y Folklore de Venezuela. El INIDEF, organizado y dirigido por Isabel Aretz, envía una misión de docencia e investigación en 1973, coordinada por Walter Guido, uruguayo radicado en Venezuela, y con participación de Alejandro Ayestarán, hijo del investigador. Guido dicta un curso de Etnomusicología para los estudiantes de grado, en el que difunde el marco teórico adoptado en el Instituto. Y en el INIDEF estudia durante todo el año académico 1982 quien esto escribe, en contacto directo con Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, y con quien puede considerarse como una especie de síntesis de estas líneas que hemos dado en trazar: María Teresa Melfi, alumna de Vega y de Ayestarán.

La influencia de la “escuela de Vega” en los estudios uruguayos hasta la década de 1980 refleja una situación muy clara en la época: el notorio desarrollo de Buenos Aires como centro productor no sólo de constante investigación de campo sino también como generador de teoría en el área del estudio de las músicas tradicionales latinoamericanas. Esta influencia de figuras que podemos considerar fundacionales tiene como consecuencia el establecimiento en Uruguay del paradigma que vertebraba sus estudios, que podemos caracterizar a través de los siguientes aspectos centrales:

- a) una fuerte adscripción a la Escuela Difusionista o Escuela Histórico-Cultural y a ciertos postulados del evolucionismo. Estas escuelas están presentes, a su vez, en la llamada “Musicología Comparada” (*Vergleichende Musikwissenschaft*), muy aceptada en Argentina y Uruguay. La teoría de los Kulturkreis, es decir, de los ciclos o círculos culturales, desarrollada por Graebner y Schmidt, se ve claramente reflejada en los trabajos de Curt Sachs y de Eric von Hornbostel, el estudio de Sachs sobre la difusión de la flauta de pan desde el Pacífico hacia América puede conside-

rarse modelo del análisis de Vega sobre las danzas tradicionales argentinas y de Ayestarán sobre el arco musical. Recordemos que por décadas la única traducción al castellano de la clasificación de instrumentos de Hornbostel y Sachs fue la incluida por Vega en su libro *Los instrumentos musicales indígenas y criollos de la Argentina (1946)*.

- b) una marcada separación entre los estudios de la música “folklórica” respecto a la investigación sobre músicas indígenas. Esto derivó en una terminología frecuente en la bibliografía y, concretamente en Uruguay, en los planes de estudios, donde aún en la década de 1980 se dividían con claridad las temáticas referentes a músicas de culturas no occidentales, objeto de la materia “Etnología Musical”, de las músicas tradicionales de Occidente, tratadas en el curso de “Folklore Musical”.
- c) Una rígida “teoría del folklore”, definido como el “estudio de las supervivencias”. La exigencia de los tan citados rasgos imprescindibles para definir el “hecho folklórico” (tradicionalidad, anonimato, oralidad,

4 _ Salvada de la destrucción gracias a la copia de los originales realizada por Saúl Descoins, estudiante de la Licenciatura en Musicología. Dicha colección está actualmente digitalizada por iniciativa y ejecución del Musicólogo Gustavo Goldman.

etc.) era la garantía de la “pureza” de estas manifestaciones. Los trabajos y la docencia de Vega, Raúl Augusto Cortázar, Isabel Aretz (quien edita en 1975 el compendio *Teorías del folklore en América Latina*), Lauro Ayestarán y tantos otros en países de América Latina adscriben claramente a este paradigma. En Uruguay, el mismo funcionó con relativa adecuación en las décadas de 1940 y 1950, pero a medida que los medios de comunicación fueron ganando más espacio, el requerimiento de esos compartimentos concebidos casi como estanco se hizo más difícil de conservar en la práctica de la investigación. Para quienes comenzamos a trabajar en la década de 1970, el concepto de folklore como supervivencia y su pureza comenzó a resquebrajarse en la década siguiente.⁵

Respecto a las músicas mediatizadas, las posiciones se desalinean: Vega las atiende en su más importante aporte teórico, el concepto de *mesomúsica*, y en su trabajo sobre el tango, editado y publicado más de medio siglo después por Aharonián (2007); Ayestarán no atiende al fenómeno, como analizaremos más adelante; Aretz y otros investigadores las vivirán como amenaza para las manifestaciones consideradas tradicionales.

2.2 Más allá de Ayestarán: otras miradas precursoras

Pocos años después de los comienzos del trabajo de campo de Ayestarán se edita en Montevideo una importante obra de Ildelfonso Pereda Valdés, una de las figuras que han quedado opacadas en cuanto a su contribución a la investigación de la cultura tradicional uruguaya. En 1947 este investigador publica su “Cancionero popular uruguayo”, verdadera obra fundacional para el estudio de la cultura tradicional uruguaya, en la que incluye una

entraban en trance mediante el uso de discos de vinilo o de casetes, los músicos “tradicionales” que ofrecían polcas, maxixas y otros repertorios bailables aprendidos de emisiones radiales o de discos, los que utilizaban una partitura popular como guía o ayuda-memoria.

“introducción al estudio de la ciencia folklórica”. Hasta donde llega nuestra pesquisa, este libro contiene el primer trabajo sistemático y las primeras notaciones de músicas orales publicadas para Uruguay. También en 1947 aparece un trabajo de Cédar Viglietti sobre la guitarra y el repertorio musical y coreográfico asociado a la figura del gaucho. Y en 1953 Paulo de Carvalho Neto, brasileño formado en Ciencias Sociales y vinculado a la investigación de cultura tradicional de varios países de América Latina – Paraguay, Ecuador, Uruguay, además de Brasil – dicta en el Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño de Montevideo un “Curso de Folklore General y de Brasil”, que ya había ofrecido en el Centro de Estudios Antropológicos del Paraguay, en el que se detiene en aspectos teóricos de importancia para el estudio de las músicas populares. Los materiales de este curso son la base de un libro publicado en Montevideo en 1955, *Concepto de Folklore*. Nos detendremos en su análisis del folklore como supervivencia y en su Parte III, titulada “Folklore: lo que no es”.

Carvalho Neto dedica un capítulo a cada uno de los rasgos caracterizadores del hecho folklórico. Y al tratar el carácter de superviviente, comenta: “admitimos que hay cierta cantidad de hechos folklóricos nacientes y una cantidad inmensa de supervivientes. Por eso, entonces, no prestamos fundamental

5 _ Quien esto escribe recuerda los consejos para el trabajo de campo, respecto a la necesidad de buscar la transmisión oral, el boca a boca de generación en generación sin interferencias de la radio o el disco. Y la confusión al llegar a su casa con grabaciones que el “informante” consideraba de autor anónimo, y que su padre, oyente asiduo de radio, identificaba en el momento con autor/es, título e intérpretes que lo habían grabado. En un claro ejemplo de las postulaciones más clásicas de Kuhn, el paradigma se resquebrajaba a ojos vistas. En el caso de mis investigaciones – ya que de historia de los estudios de música popular uruguaya se trata –, surgieron los casos los templos de cultos afrobrasileños donde los creyentes

importancia a la condición superviviente” (1955: 45). Caracteriza la supervivencia por la antigüedad y por el atraso técnico, por lo que, con agudeza, define al “hecho superviviente” como “un viejo hecho que es un hecho viejo” (*loco cit.*). El capítulo se desarrolla a través de citas de una extensa bibliografía procedente de las Ciencias Antropológicas y de estudiosos del folklóre europeos y latinoamericanos, incluyendo a Carlos Vega.

También es de interés para este recorrido analizar el concepto de cultura y música popular de Carvalho, quien, apoyado en investigadores brasileños que ya se estaban ocupando de la música en los medios de comunicación, como Oneyda Alvarenga, introduce también el concepto de moda (los énfasis en itálica son del autor):

El hecho en moda, ya lo dimos a entender cuando conceptuamos lo anónimo, es el hecho “colectivizado” y casi siempre de *creador* conocido. Muchos lo denominan “hecho popularizado”. Existe inclusive la expresión *música popular* en oposición a la de *música folklórica*. También, casi siempre, su aprendizaje

no es espontáneo. Se difunde a través de la radio, que tiene todas las características para transmitir *aprendizajes institucionalizados*. (Carvalho, 1955: 175)

Luego de varias citas de investigadores franceses, españoles y argentinos, aclara que “No se debe confundir, por lo tanto, lo folklórico con lo “popularizado”, aunque éste, en la especie musical sobre todo, sea también “perfectamente nacional” (1955: 176). Carvalho también se ocupa del fenómeno de la producción “gauchesca” y “nativista”, citando al *Martín Fierro* de Hernández y a la producción uruguaya de esta corriente como “preciosos ejemplos de lo ‘popularizado’ (*loco cit.*). Y dedica un capítulo a las obras artísticas y a los productos educativos “de inspiración folklórica” o “de proyección”, con esta introducción:

Es fácil reconocer que entre lo ‘popularizado’ y la proyección estética hay mucho de común. Pero conviene aclarar, de entrada, que no todas las proyecciones son ‘popularizadas’. Las hay

de circulación muy limitada, de aceptación muy reducida, y unas cuantas sólo adscriptas a la ‘élite’ intelectual de la sociedad. (Carvalho, 1955: 179)

Y con esta conclusión, que incluye el concepto de “demofilia” como el interés no científico en la cultura folklórica:

Proyección estética es la simulación *demófila* del folklóre, caracterizándose, como tal, por un cambio de *portadores*, un cambio de *motivación*, un cambio de *función*, un cambio de *formas* y un cambio de *aprendizaje* (Carvalho, 1955: 189).

Interesa especialmente en el marco teórico de Carvalho que acabamos de resumir:

- a) la temprana atención a lo que estaba sucediendo con la música en los medios de comunicación: es la cita académica más temprana que hemos ubicado en la bibliografía uruguaya respecto a la importancia de la radiodifusión en el desarrollo de la música popular
- b) la vinculación del concepto de proyección, tomado de Vega, como el mismo Carvalho anota - también marca su uso del término “de inspiración folklórica” en Paraguay – con el desarrollo de una cultura popular
- c) el retiro del foco de atención en los aspectos de supervivencia al definir el “hecho folklórico”

Carvalho Neto dicta cursos como Docente Libre de Antropología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, donde aún no existía una carrera dedicada a esta disciplina, y donde los cursos de Antropología se acogían, generalmente, en el Instituto de Musicología. Sin embargo, su temprana claridad en la conceptualización de la música popular pasa desapercibida para quienes cursamos estudios en esa Facultad quince años después: el marco teórico imperante impidió que prosperara, como tampoco atendió a la propuesta del concepto de *mesomúsica hasta por lo menos dos décadas después de ser propuesto desde Buenos Aires*.

2.3 Las consecuencias de este marco teórico en la historia de los estudios sobre música popular

Una vez planteado el panorama teórico que dominó los estudios sobre músicas de transmisión oral en Uruguay hasta la década de 1980, reflexionaremos sobre sus consecuencias para la generación de conocimiento académico sobre músicas populares en sentido estricto.

En primer lugar, debe considerarse qué consecuencias tuvo el tan marcado pensamiento y la docencia de Lauro Ayestarán al respecto. En este sentido, resulta útil analizar algunos de los artículos sobre música folklórica que publica como piezas de divulgación, los que luego de su muerte serán agrupados en dos libros: *El folklore musical uruguayo (1967)* y *Teoría y práctica del folklore (1968)*. Nos referiremos a algunos aspectos que interesan para este trabajo.

Además de su concepto de folklore – más dinámico en sus escritos que en su aplicación en el trabajo de campo, a nuestro entender - resulta imprescindible detenerse en el panorama que el investigador elabora para la música folklórica uruguaya, tomando como modelo la sistematización de Vega para Argentina. Los dos trabajos se basan en el con-

cepto de “cancionero”, con un enfoque diferente al proveniente de la literatura, que considera un “cancionero” a un florilegio poético y/o musical o una antología correspondiente a la producción de un determinado territorio. En Vega, el concepto es de carácter clasificatorio; es un claro ejemplo de la preocupación de la ciencia positivista por inventariar, ordenar, clasificar. Vega dedica un capítulo de su *Panorama de la música popular argentina (1944)* a la “Clasificación de la música”, en el que expresa la necesidad de “pensar seriamente en una clasificación *universal de la música*” (1944: 87; el subrayado es del propio Vega). Esta necesidad deriva, para el investigador, de que “en música, el espíritu humano ha producido sin cuenta ni freno durante largos milenios. Abarcar sus creaciones y ordenarlas sistemáticamente, es avanzar, por la comprensión, hacia el conocimiento de una de las realizaciones más extraordinarias del hombre” (*loco cit.*). Y, para Vega, “la clasificación de la música debe ser específicamente musical”, si bien toma en cuenta otros aspectos, como los geográficos e históricos. Para el investigador, un cancionero está constituido por un conjunto de manifestaciones musicales que presentan elementos comunes orgánicamente consolidados. El criterio de clasificación se basa en el análisis de tres aspectos considerados como elementos fundamentales de caracterización: sistema tonal, sistema rítmico y sistema de acompañamiento.

to; a esto deben agregarse lo que Vega llama “maneras de hacer”, es decir, elementos vinculados con la expresión que, si bien son planteados como secundarios, representan a veces “el más impresionante agente de caracterización” (Vega, 1944: 96-103).

Lauro Ayestarán tomó este concepto general de cancionero para trazar el panorama de las manifestaciones que, de acuerdo con las conceptualizaciones dominantes en el momento, integraban el folklore uruguayo. Si bien utilizó el término cancionero como herramienta en la búsqueda de una sistematización, no llegó a elaborar para todos los propuestos la correspondiente caracterización musical propuesta por Vega. El panorama de Ayestarán, planteado en un artículo periodístico de 1947, presenta además el problema de no aplicar los mismos criterios para todos los cancioneros. Así, para el caso de las “danzas y canciones rurales rioplatenses” maneja como criterios: a) la funcionalidad; b) los rasgos técnico-musicales – sistemas melódico, rítmico y de acompañamiento; c) el ámbito sociocultural donde se consideraban predominantes la mayoría de las especies y d) el área geográfica. Para el “cancionero europeo antiguo” los criterios son a) el origen y b) los aspectos poético-musicales; para el “cancionero afrouruguayo” se atiende al origen cultural. El “cancionero norteño”, cuya

denominación alude a su localización geográfica, es quizás el que más problemas plantea en cuanto a formulación y contenidos, ya que incluye danzas de origen europeo, de carácter profano; expresiones vocales de origen europeo de función religiosa, y las manifestaciones rituales integrantes de los cultos afrobrasileños (ver Fornaro, 1994).

Ahora bien, analizando la música que se transmitía oralmente en la época en que Ayestarán elabora su sistematización, nos encontramos con presencias y ausencias muy significativas, resultado de su marco teórico y reflejado en la terminología que emplea en sus trabajos. En efecto, Ayestarán se ocupa de folklore en su definición clásica. El término “popular” poco aparece en sus escritos. Y en su “panorama” deja fuera todas las expresiones difundidas desde hacía por lo menos tres décadas por el disco y la radio. No aparecen, “contaminados” por su difusión a través de los incipientes medios de comunicación, que suponen otro tipo de oralidad – ya que la cultura popular escrita, y la música como parte de ella, no son consideradas por Ayestarán – manifestaciones de intensa vigencia en la primera mitad del siglo XX uruguayo, como la murga, el tango, los géneros brasileños “folklorizados” en el contexto carnavalesco, como la maxixa; otros géneros de función coreográfica, entre ellos, los de ori-

gen estadounidense constituidos en modas internacionales, como el foxtrot; la música popular de raíz tradicional europea como el fado, el pasodoble y la tarantela.

Respecto a la música popular bailable, surgen preguntas inevitables: ¿por qué el vals y la polca son parte del panorama, pero el tango no? Quizás porque Ayestarán las considera desde su etapa de oralidad “pura”, y no atiende a su vida mediatizada, tan intensa en el país desde la década de 1920 (ver Fornaro y Sztern, 1997; Fornaro, 2001). Otra pregunta a plantear es: ¿por qué el candombe afrouruguayo es incluido y especialmente atendido, y la murga no? Es posible que el origen africano fuera sentido como garantía de “autenticidad” y “pureza”. La murga, por el contrario, presentaba al investigador todo tipo de problemas, a pesar de su origen tradicional, y del mantenimiento de una serie de estructuras propias de su expresión “folklórica” en España, tales como el procedimiento del *contrafactum* sobre melodías conocidas, la función de crítica y sátira, el contexto carnavalesco. Pero la murga rompía con la exigencia de anonimato y “pureza” de transmisión: el “letrista”, es decir, quien compone nuevos versos sobre melodías conocidas, es, junto con el director, el personaje más conocido de cada agrupación, y las melodías utilizadas en la época

en que Ayestarán desarrolla su trabajo ya eran, en su gran mayoría, conocidas a través de la radio y el disco. El contexto carnavalesco, con su carga de tradición y profundidad temporal, no parece haber influido a favor de la inclusión; en cuanto al carácter urbano de las agrupaciones murgueras, no creemos que fuera un impedimento de peso, ya que Ayestarán no siguió a rajatabla la atribución de ruralidad como elemento marcante de lo clasificado como folklore; de ahí su atención al candombe.

Por otra parte, Ayestarán no hace uso corriente del término “mesomúsica”. Si bien Aharonián considera posible que el investigador uruguayo lo haya publicado antes que su autor (1985/1997), en sus trabajos editados sólo es considerado en su conferencia sobre Carlos Gardel, aunque en fecha muy temprana, 1960. Esta fecha nos indica, como señala Aharonián, que el concepto y el término circulaban antes de que Vega lo propusiera formalmente en la segunda Conferencia Interamericana de Musicología que tuvo lugar en Bloomington, Indiana, en 1965. En la citada exposición sobre Gardel el investigador uruguayo utiliza la teoría de los estratos tan cara a Vega, adopta una restricta acepción de “popular” y renuncia a definir la “mesomúsica”:

En la historia de la música como complejo total del hombre y su cultura, por debajo de la capa culta o erudita, por encima de la capa folklórica, se desliza una música que se ha dado en llamar “popular”, incorrecto título, desde luego, porque popular es simplemente “aquello que se populariza”, que llega a todas las capas del pueblo y bien sabemos que hay melodías de gigantesca popularidad, productos de la capa superior: un aria de Verdi por ejemplo, o de la capa folclórica: nuestra canción de cuna, el “Arrorró”. /.../ Y la historia de esa música popular – en realidad una mesomúsica, como la llama el musicólogo argentino Carlos Vega – en donde nace y florece la figura de Carlos Gardel, no ha sido estudiada en forma sistemática, de donde resulta difícil ubicar en ella y medir los alcances y sus resortes más misteriosos. La música popular o mesomúsica es por ahora, como la definición más sencilla de arte, “aquello que todos saben lo que es”. (Ayestarán, 1960)

Por otra parte, el centrar su mirada de manera estricta en la música académica y en la música folkló-

rica impidió al estudioso uruguayo atender a lo que estaba sucediendo en los medios de comunicación desde la década de 1920, y en especial en la última década de su vida. Ayestarán es testigo, por ejemplo, de la difusión del amplio repertorio grabado por troupes estudiantiles y luego carnavalescas; del desarrollo de una extensa discografía de tangos uruguayos desde la década de 1940, editados por Son d’Or, primer sello nacional; del auge de la canción gauchesca – Amalia de la Vega, una de sus figuras estelares, graba piezas recogidas en campo por el propio Ayestarán -, y del surgimiento de las grandes figuras de la música popular de raíz tradicional: “Los Olimareños” graban su primer disco LD en 1962; Daniel Viglietti lo hace en 1963 y Alfredo Zitarrosa en 1965.

3. En el comienzo fue el periodismo

Dedicada la musicología uruguaya en gran parte de su quehacer a las investigaciones sobre “folklore musical”, tal como acabamos de resumir, las actividades referidas a la música popular mediatizada no merecieron estudios sistemáticos por mucho tiempo desde esta disciplina. La atención llegó desde el periodismo. Desde la década de 1970 algunos críticos escribían piezas con reflexiones teóricas de importancia, y con extraordinaria

lucidez sobre ciertos acontecimientos; para citar dos con grandes diferencias de enfoques, Coriún Aharonián y Elbio Rodríguez Barilari. Las primeras producciones bibliográficas aparecen a comienzos de la década siguiente, y centradas en el fenómeno que se dio en llamar “Canto Popular Uruguayo”: *Aquí se canta. Canto Popular 1977 – 1980*, de Juan Capagorry⁶ y Elbio Rodríguez Barilari⁷ (1980), y *Canto Popular Uruguayo*, de Aquiles Fabregat⁸ y Antonio Dabezies⁹ (1983).

Aquí se canta presenta, fundamentalmente, biografías de los protagonistas del movimiento citado, fragmentos de entrevistas y textos de canciones. Pero el prólogo y el “Balance momentáneo” final dan pistas sobre temas que serán desarrollados más adelante por otros profesionales del periodismo. Los autores entroncan el movimiento ideológico-musical que surge durante la dictadura que sufre Uruguay entre 1973 y 1985 con el canto tradi-

cional, e introducen algunos conceptos y términos significativos. Entre ellos el de identidad, unido a un particular sentido de pertenencia – en el citado “Balance” se sostiene que es “*Música Popular Uruguay* (con mayúscula, para diferenciarla de la que es uruguaya simplemente porque se la hace acá, pero no porque nos pertenezca o represente)” (Capagorry y Barilari, 1980: 124). También el de autenticidad: “Creemos que rescatar lo *popular* es tarea orientada a buscar lo mejor y verdadero porque en todo esto también se cuelan – y de qué modo – los negociantes de turno, los que cultivan el sentimentalismo dulzón y adormecedor, separador de las verdaderas realidades...” (Capagorry y Barilari, 1980: 11). Y el de compromiso, esperable en el contexto en que surgen las manifestaciones estudiadas: “Desde Hidalgo a nuestros días el canto popular de este país ha definido su estilo: es el de cantar con *fundamento* en problemas que sentimos todos” (Capagorry y Barilari, 1980: 13). Finalmente, cabe destacar que el libro incluye la primera discografía sistemática publicada en Uruguay, a cargo de Carlos Martins.

Canto Popular Uruguayo, tres años después, también incluye biografías, iconografía y textos de canciones, pero profundizando en aspectos teóricos, en una definición de la corriente artística analiza-

da, en el carácter identitario y en una rotunda negación del concepto de folklore – basada en una particular concepción del mismo -, si bien las raíces tradicionales son reconocidas en la definición de la propia corriente, en las biografías y en el repertorio incluido:

Corresponde dejar sentado que en ningún momento hablamos de “Folklore Uruguayo”, porque en lo musical no existe tal cosa. Las tribus autóctonas, extinguidas impiamente por las fuerzas colonizadoras y sus cómplices, no dejaron ningún testimonio. Las raíces de la música popular oriental¹⁰ están en Europa y en África. Sin embargo, la identidad del Canto Popular Uruguayo es total y asombra a los intérpretes o creadores de otros países latinoamericanos. (Fabregat y Dabezies, 1983: 15)

Finalmente, en 1986 aparece el más importante aporte del período. Carlos Martins, periodista y productor artístico que se forma en Comunicación Social, edita *Música popular uruguaya. 1973 –*

6 _ Juan Capagorry (Montevideo, 1934 – 1997), poeta, periodista, narrador y dibujante uruguayo. Se destaca su trabajo junto a Daniel Viglietti en el disco *Hombres de nuestra tierra* (Antar, 1964).

7 _ Elbio Rodríguez Barilari (Montevideo, 1953). Periodista, escritor y compositor, de intensa labor como crítico de música, teatro y otras artes. Reside en EEUU desde 1997.

8 _ Aquiles Fabregat (Montevideo, 1938, Buenos Aires, 2010), conocido humorista y periodista.

9 _ Antonio Dabezies (Montevideo), periodista, editor, empresario, responsable de revistas de humor como *El Dedo* y *Guambia*, de significativa trayectoria contra la dictadura uruguaya.

10 _ Los uruguayos son legalmente “orientales”, ciudadanos de la República Oriental del Uruguay.

1982. *Un fenómeno de comunicación alternativa* (1986). El periodismo se vuelca a la academia, y el autor analiza la producción de música mediatizada uruguaya desde la teoría de la comunicación. El libro recorre prolijamente la historia, el proceso, el contexto, el sistema de producción de la música. Por primera vez se trabaja con un marco teórico explicitado, se establece una cronología fundamentada, se vincula la música con la demografía, la estratificación social, las políticas laborales y educativas. Se caracteriza el contexto ideológico en el que se da la producción artística, los creadores, los intérpretes, los medios de comunicación, los soportes fonográficos.

Este encuentro de la academia y el periodismo se prolonga en una obra de Milita Alfaro: *Jaime Roos: el sonido de la calle* (1987). En este trabajo la historiadora deja el protagonismo a su faceta de comunicadora, estructurando el primer libro dedicado a un compositor e intérprete popular uruguayo como una extensa entrevista.

Mientras tanto, y fuera de fronteras, Coriún Aharonián publicaba su trabajo de análisis del concepto de “mesomúsica” [1985] (1997). Este trabajo tiene

dos antecedentes muy tempranos: unos “Apuntes acerca de la mesomúsica” (1969a) y un trabajo dedicado a la educación, “Mesomúsica y educación musical” (1969b). En el artículo de 1985 el carácter pionero y los pro y contra del concepto aparecen claramente expuestos, así como el concepto de folklore utilizado por el propio Vega y por Ayestarán, incluida la importancia del concepto de supervivencia. Paradójicamente, en Uruguay el término continuaba sin ser utilizado, con excepción del propio Aharonián, quien lo maneja a nivel teórico pero sin aplicarlo en producción académica sobre temas musicales específicos, y las músicas comprendidas en el concepto no son objeto de producción bibliográfica. Falta una década para que aquellos formados en el rígido paradigma del “folklore puro” comenzáramos a investigar y publicar sobre las músicas que se habían introducido en los repertorios transmitidos fuera de los medios. En la actualidad, los conceptos de cultura popular escrita - y su correlato, el análisis de la música popular transmitida en partituras y tablaturas - y el de oralidad mediatizada constituyen el marco teórico de gran parte de la investigación generada en el país. Y el Plan de estudios 2004/2005 de la Escuela Universitaria de Música ha desterrado la terminología cargada de pasado, adoptando el nombre de “Músicas Populares” para estos estudios. No menos importante, y por primera vez en el ámbito académico, el curso

de “Músicas Populares I” es obligatorio para todos los estudiantes de grado, sin importar si han optado por ser compositores, instrumentistas, directores o musicólogos.

4. En resumen: enfoques y aportes de las primeras décadas

Luego de establecer los antecedentes y el surgimiento de los estudios sobre músicas populares en Uruguay, corresponde resumir algunos de los puntos más significativos del quehacer desarrollado en investigación y educación respecto a estas músicas en las cinco décadas a las que hemos dedicado este trabajo y sus consecuencias en la actualidad.

1. En primer lugar debe anotarse una especie de movimiento pendular en las relaciones de la musicología y el periodismo con la producción de conocimiento original sobre el tema. Anclada la musicología en su interés por los estudios sobre folklore musical, como hemos visto, correspondió al periodismo producir las primeras miradas sobre estas músicas; por otra parte, de esta profesión surgen quienes se asoman a otras disciplinas como las ciencias de la comunicación y la musicología, ya sea insertos plenamente en la academia o desde una posición más autodidacta. Sin embargo, es po-

sible arriesgar que la caracterización de la música popular uruguaya estudiada desde el periodismo pudo tener lugar gracias al antecedente de los estudios en relación a las expresiones tradicionales de Ayestarán y algunos – pocos – discípulos. Continuando con ese movimiento pendular, hoy se produce más sobre estas músicas desde la academia que desde el periodismo, quizás menos interesado - y esto es sólo una hipótesis provisional - por la pérdida de la significación ideológica que tuvieron los primeros trabajos.

2. Esa significación es una de las características de las primeras producciones: varios ensayos y los dos primeros libros producidos se centran en la corriente denominada “Canto Popular Uruguayo” y su papel de movimiento de resistencia respecto a la dictadura cívico-militar (los dos libros producidos en los años finales de dicho gobierno de facto).

3. Al analizar los antecedentes de estos trabajos, se destaca la fuerza del paradigma clásico respecto al “folklore musical” y la influencia de la escuela argentina liderada por Carlos Vega, de influencia directa sobre la obra del más importante musicólogo uruguayo de la primera mitad del siglo XX, Lauro Ayestarán.

4. Sin embargo, esta presencia de la “escuela ve-guiana” no llevó a un desarrollo de los estudios so-

bre música popular desde la musicología: si bien Ayestarán conoció y citó en algunos trabajos el concepto de “mesomúsica”, no lo aplicó a su trabajo de investigación ni desarrolló reflexiones teóricas sobre el tema. Estas reflexiones, desde el ámbito uruguayo, fueron producidas por Aharonián en varios ensayos.

5. Finalmente, formulamos la hipótesis de que el tan arraigado concepto de lo tradicional como supervivencia constituyó el principal obstáculo para atender a la evolución de las músicas orales desde una oralidad “pura” a una oralidad mediatizada en Uruguay. Varios investigadores brasileños lograron visualizar esa transición, como Oneyda Alvarenga, en la temprana década de 1940.

Los años 90 y la primera década del siglo XXI son de producción intensa respecto a la investigación y a la presencia de la música popular en los diferentes niveles de la educación, con énfasis en la atención que se le ha brindado desde la Escuela Universitaria de Música. También ha sido intensa la producción de investigaciones desde otros ámbitos nacionales y desde el exterior. Esa continuación de esta historia no es el objetivo de este trabajo. Sin embargo, anotamos brevemente que hoy disponemos de numerosos trabajos sobre la murga, por ejemplo, y desde distintas disciplinas; que se ha atendido a biografías clave (la de Guilherme de Alencar Pinto

sobre el músico Eduardo Mateo (1997), constituye el trabajo más sistemático en este rubro); que se han producido tesis y estudios monográficos sobre diferentes manifestaciones (Donas y Milstein, 2003; Figueredo, 2005, entre otros); que se han comenzado a romper compartimentos estanco – por ejemplo, el postulado ayestaraniano del Teatro Solís como “templo de la ópera”, contra la abundante documentación que prueba la agitada presencia de lo popular en ese y otros escenarios teatrales. Y que el rock uruguayo ya no es el hermano menor, olvidado por el peso del “Canto Popular”: los trabajos de Fernando Peláez (2002 y 2004) han marcado un antes y un después. Pero como decíamos más arriba, ese es otro momento de esta historia.

Referencias bibliográficas:

Aharonián, Coriún. 1969a. "Apuntes acerca de la mesomúsica" *Prólogo* N° 2/3. Montevideo.

-----. 1969b. "Mesomúsica y educación musical". En: H. Tomeo (comp.). *Educación artística para niños y adolescentes*. Montevideo: Tauro.

-----. 1997. "Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero". *Revista Musical Chilena*, Vol. 51 N° 188. Santiago de Chile (versión castellana del artículo "A Latin American Approach in a Pioneering Essay", publicado originalmente en *Popular Music Perspectives* N° 2. Reggio Emilia, 1985).

-----. 2007. *Carlos Vega: estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: UCA.

Alencar Pinto, Guilherme de. 1994. *Razones locas. El paso de Eduardo Mатеo por la música uruguaya*. Montevideo: Metro.

Alfaro, Milita. 1987. *Jaime Roos. El sonido de la calle*. Montevideo: Trilce.

Aretz, Isabel (comp.) 1975. *Teorías del folklore en América Latina*. Caracas: INIDEF.

-----. 1991. *Historia de la Etnomusicología en América Latina (Desde la época precolombina hasta nuestros días)*. Caracas: FUNDEF/ CONAC/OEA.

Ayestarán, Lauro. 1960. "Alcance musical de la figura de Carlos Gardel". En: *Homenaje a Carlos Gardel*. Montevideo: Consejo Departamental.

-----. 1967. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.

-----. 1968. *Teoría y práctica del folklore*. Montevideo: Arca.

Carvalho Neto, Paulo de. 1955. *Concepto de folklore*. Montevideo: Librería Monteiro Lobato.

Capagorry, Juan y Elbio Rodríguez Barilari. 1980. *Aquí se canta. Canto popular 1977 – 1980*. Montevideo: Arca.

Claro Valdés, Samuel (?). 1967. "Carlos Vega – Lauro Ayestarán". *Revista Musical Chilena*, Año XXI, N° 101.

Donas, Ernesto y Denise Milstein. 2003. *Cantando la ciudad. Lenguajes, imaginarios y mediaciones en la canción popular montevideana (1962 – 1999)*. Montevideo: Nordan Comunidad.

Fabregat, Aquiles y Antonio Dabezies. 1983. *Canto Popular Uruguayo*. Buenos Aires: El Juglar.

Figueredo, María. 2005. *Poesía y canción popular: su convergencia en el siglo XX. Uruguay 1960 – 1985*. Montevideo: Linardi y Risso/Wilfrid Laurier University.

Fornaro, Marita. 1988. “La presencia del Cancionero Europeo Antiguo en el Uruguay”. *Anales de las terceras Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

-----. 1994. *El Cancionero Norteño. Música tradicional y popular de influencia brasileña en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

-----. 2001. “Difusión y publicidad de modas musicales en Uruguay: 1920 – 1950”. *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Begoña Lolo, ed. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Fornaro, Marita y Samuel. Sztern. 1997. *Música popular e imagen gráfica en el Uruguay, 1920 - 1940*. Montevideo: Universidad de la República.

Martins, Carlos A. 1986. *Música popular uruguaya 1973 – 1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*. Montevideo: CLAEH/Ediciones de la Banda Oriental.

Peláez, Fernando. 2002. *De las cuevas al Solís. 1960 – 1975. Cronología del rock en el Uruguay. Primera parte: la década del 60*. Montevideo: Perro Andaluz.

-----. 2004. *De las cuevas al Solís. 1960 – 1975. Cronología del rock en el Uruguay. Segunda parte: el movimiento de rock uruguayo de los primeros 70´s*. Montevideo: Perro Andaluz.

Pereda Valdés, Ildefonso. 1947. *Cancionero Popular Uruguayo*. Montevideo: Florensa y Lafon.

Vega, Carlos. 1944. *Panorama de la música tradicional argentina. Con un ensayo sobre la Ciencia del Folklore*. Buenos Aires: Losada.

Vega, Carlos. 1946. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Centurión.

-----. 1980.- “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”. *Rev. Instituto Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”, N° 3 (1979)*. Buenos Aires.

Viglietti, Cédar. 1947. *Folklore en el Uruguay. La guitarra del gaucho, sus danzas y canciones*. Montevideo: Talleres gráficos Castro y Cía.

-----. 1968 - *Folklore Musical del Uruguay*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo.

De José E. Machado a José Peñín:

Visión y revisión histórica de la noción venezolana de música popular

Hugo Quintana M.¹

¹ _ Profesor en Ciencias Sociales, mención Historia (UPEL), Magíster en Historia de Venezuela (UCAB) y Doctor en Humanidades (UCV). Estudios musicales en los conservatorios Caracas, de donde egresó como Ejecutante en Guitarra Clásica y Director Coral. Profesor-investigador de la Universidad Central de Venezuela.

Resumen

A nuestro juicio, una de las definiciones que mejor recoge la noción de lo que los venezolanos de hoy entendemos por música popular la expuso el musicólogo José Peñín en el artículo titulado *Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana* (2003). Allí el Maestro hispano-venezolano nos la define como música urbana (“músicas que viven... en las ciudades y se disparan desde las grandes urbes del mundo”) y parece que caminan “hacia la aldea global”. También escribió Peñín que es esta música “para la moda” y que, por tal, son “músicas que van y vienen”. Estas expresiones, que, repetimos, recogen bastante bien lo que en nuestros ámbitos académicos se entiende por música popular, distan mucho sin embargo de lo que los estudiosos locales de fines del siglo XIX y principios del XX llamaron “cancionero popular venezolano o de Venezuela”. Allí, de conformidad etimológica con la acepción latina *popularis*, se nos define lo popular como lo relativo

o perteneciente al pueblo. De este modo, cantos populares eran originalmente todos aquellos versos melódicos realizados por cantautores, generalmente anónimos, fundados en la tradición popular. En consideración a este punto de vista, no existía, a fines del siglo XIX y principios del XX, diferencia entre lo popular y lo folclórico. De hecho, en los textos de A. Ernst (1893), A. Rojas (1893) y José E. Machado (1922), estos términos se confunden con mucha frecuencia. Cuándo y por qué se operó este cambio son precisamente algunas de las respuestas que busca dar esta ponencia. La tarea no parece ociosa hoy cuando andamos rondando el primer siglo de reflexiones académicas en torno a la música popular. Esta revisión histórica, además, pudiera ser de gran interés en un momento en el que nuestras tradiciones musicales más arraigadas son objeto de las más insólitas re-creaciones por parte de músicos provenientes de las más diversas esferas sociogeográficas.

Palabras clave: música popular, noción, Venezuela, definición

A nuestro juicio, una de las definiciones que mejor recoge la noción de lo que los venezolanos de hoy llamamos “música popular”, la expuso el musicólogo José Peñín en el artículo titulado *Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana* (2003). Allí, el maestro hispano-venezolano, rememorando sus clases en la Universidad Católica de Argentina, nos la define como música urbana (“músicas que viven... en las ciudades y se disparan desde las grandes urbes del mundo”) y, además, parece que caminan “hacia la aldea global”. También escribió Peñín que esta música es “para la moda” y que, por tal, son “músicas que van y vienen” (p. 66-67).

Estas expresiones, que, repetimos, recogen bastante bien lo que en nuestros ámbitos actuales se entiende por “música popular”, dista mucho, sin embargo, de lo que los estudiosos caraqueños de fines del siglo XIX y principios del XX llamaron “cancionero popular venezolano o de Venezuela”. Allí,

de conformidad con la etimología latina *popularis*, se nos define lo popular como lo relativo o perteneciente al pueblo. De este modo, cantos populares eran originalmente todos aquellos versos melódicos realizados por cantautores, generalmente anónimos, fundados en la tradición popular. En consideración a este punto de vista, no existía, a fines del siglo XIX y principios del XX, diferencia entre lo popular y lo que en esos años empezó a llamarse folklórico. De hecho, en los textos caraqueños que publicaron en esta época Adolfo Ernst (1893), Arístides Rojas (1893) y José E. Machado (1922), los términos popular y folklórico se confunden con mucha frecuencia.

Esta ponencia busca sólo medir el uso y la revisión que, a nivel nacional, se ha dado sobre la expresión “música o cantos populares”; pero no está de más recordar que dicha noción fue común también en la historiografía musical latinoamericana de fines del siglo XIX y principios del XX. Para sólo mostrar un ejemplo, ilustraremos aquí el uso que se le dio a la expresión cantos populares en el libro *Música y músicos portorriqueños*, de Fernando Callejo Ferrer, publicado en 1915. La versión digital de este libro, actualmente disponible en internet, facilita mucho el estudio lexicográfico de este texto, cosa que debiéramos imitar en el resto de América Latina, por lo menos con nuestros libros antiguos.

Para el interés particular de esta ponencia, fue muy significativo poder constatar que si uno ingresa la expresión “cantos populares” en el buscador de dicho ejemplar, este se detiene, justamente, en la sección séptima, titulada, no por casualidad, “música regional”, palabra que, Fernando Callejo y Ferrer utiliza como sinónimo de popular.

Valdrá también recordar que el *Cancionero popular español*, del español Felipe Pedrell (1922), se inscribe igualmente dentro de esta concepción.

Establecido, pues, que hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando menos, el término popular alude a la cultura que provenía de los pueblos, uno no puede dejar de preguntarse cuándo y por qué se operó este cambio en la lexicografía nacional. Respecto a las razones que pudieron promover este fenómeno, es mucho lo que se puede argumentar: tal vez fue porque el término popular también alude a “cosa harto conocido”; tal vez porque la expresión se asimiló a la acepción norteamericana *popular music*; tal vez por la re-significación que adquirieron algunas expresiones musicales con la llegada de los medios de comunicación de masas y la comercialización de la misma; tal vez, en fin, por una suma de todo lo dicho; lo cierto es que para mediados del siglo XX, ya el término parece haberse instituido, incluso en el ámbito académico nacional. A esa conclusión podemos llegar si

revisamos el significativo uso de este término en el *Manual de folklore*, publicado por la profesora Isabel Aretz, en 1955. Allí, en el subcapítulo que la folklorista argentino-venezolana tituló “lo popular y lo folklórico, se dice, entre otras cosas:

Designamos con el nombre de popular a determinadas manifestaciones que surgen en las ciudades... Son populares las canciones y danzas “del momento, que casi nunca tienen raíz folklórica, y la mayoría de las veces no son ni siquiera nacionales, como los boleros de moda o las danzas de televisión, las casas grabadoras de discos y las orquestas profesionales (1978, p. 19).

Pero unos treinta y cinco años después, la Dra. Aretz tuvo que atender a la ambigüedad del término y así lo dejó ver en su *Historia de la etnomusicología en América latina*, publicada en 1991. Otro musicólogo nuestro que se ocupó del tema de la música popular fue precisamente el esposo de la Dra. Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera, quien publicó en 1976 un libro titulado *La música popular de Venezuela*. En la introducción de este libro el autor nos dice respecto al término popular:

En diversos trabajos, nuestros o de otros autores, ha sido expuesto el criterio que establece diferencias entre lo

folklórico y lo popular. En relación con la música es evidente por una parte, la carencia de un vocablo que exprese directamente esas diferencias y por tanto, hay que recurrir a un acuerdo: el de otorgar significado distinto al término *popular* con referencia a un tipo de música, a pesar de que ese mismo término puede designar, desde un punto de vista general, también a la música folklórica (p. 9).

A lo largo del libro este autor expone diversas ilustraciones musicales – entre ellas, algunas de las pocas cosas folklóricas que la prensa y la bibliografía del siglo XIX alcanzó a recoger (los llamados aires o cantos nacionales) y otras procedentes de los álbumes de salón que la imprenta musical del siglo XIX produjo, con lo que el lector, si no es especializado, difícilmente podrá saber qué es lo folklórico y qué lo popular en dicho libro. En este último sentido, y como estudioso de la prensa caraqueña del siglo XIX, también debo decir que en dicha hemerografía nunca hemos visto asociar el término popular al de la música de salón que se produjo en esos mismos años.¹

1 _ Se exceptúa de esta afirmación una edición del *Alma llanera* aparecida en la edición de 1922 del *Cancionero popular de Venezuela*, de José E. Machado.

Otro que se ocupó varias veces del tema de la cultura y de la música popular en el siglo XX, fue el musicólogo chileno-venezolano, Humberto Sagredo Araya. Sagredo era un fuerte crítico de la forma ligera como se ha manejado la expresión “cultura o música popular”. Aquí no podremos ocuparnos de muchas de esas críticas, pues correríamos el riesgo de distraer la naturaleza de nuestra exposición, pero en lo que respecta a la revisión terminológica de esta expresión es valioso lo que de él podemos recoger. Para Sagredo, como para la Dra. Aretz,² la adopción latinoamericana de la expresión “música popular”, como sinónimo de cultura urbana o de masas, procede de los modismos norteamericanos.

En la literatura norteamericana [dice] se confunden generalmente los términos cultura popular y cultura de masas. Para algunos las expresiones son perfectamente sinónimas. Para otros representan los dos extremos irreconciliables de una situación cada vez más difícil de tolerar. (Sagredo 1989)

2 _ La Dra. Aretz afirmó que la designación de música popular fue aplicada “aproximadamente desde 1880 en los EEUU... y que tal nombre se relaciona en este caso con el crecimiento de la industria, en el siglo XIX, que atiende a los gustos de la población urbana (1994, p. 26).

Dos años más tarde, refiriéndose al mismo punto, escribió:

Aquí [en Latinoamérica] continúa existiendo una música popular que permanece fuera del área del espectáculo masivo y no es correcto usurpar el nombre para darlo a una actividad perteneciente a una realidad cultural ajena a la nuestra, cual es la del Norte. El concepto de música popular en Latinoamérica se corresponde mejor con el norteamericano “country music”, ya que nosotros carecemos de esa tradición de comedia musical que ello (sic) poseen y que es de donde arrancó su música popular. Es urgente rescatar para el término popular su sentido prístino. (Sagredo 23/06/1991).

Al final del primer documento, hablando para una asamblea que pudiera asimilarse a esta nuestra de hoy, escribió:

Para entendernos debemos circunscribirnos a un lenguaje concreto, si es posible descriptivo. Señalar con precisión cuáles y qué clase de conductas vamos a designar como populares, y las que no son populares cómo las vamos a

llamar. Será la única manera de extraer conclusiones de esta reunión. (Sagredo 1989)

Llegados a este punto, y reunidos en esta extraordinaria asamblea hispanoamericana (pido disculpas si excluyo a algún hermano de Brasil), no podemos dejar de preguntarnos si no es hora ya de poner fin a esta evidente ambigüedad terminológica. Nosotros no somos quienes para decidir cómo se expresa el común de la gente para referirse a estas dos realidades, por lo tanto ni siquiera lo intentamos; pero como asamblea científica, no debiéramos tratar de manera ligera el uso de nuestros términos. El asunto terminológico es pilar fundamental para ciencia y difícilmente podrá contarse con una solución más oportuna, más convencional, que la que ahora tenemos en esta asamblea con representación de toda Latinoamérica.

El mismo Humberto Sagredo se ocupó, en otra oportunidad, de llamarnos la atención respecto a la necesidad, por parte de la ciencia musicológica, de adecuar de manera precisa su terminología, tal y como lo han estado haciendo otras ciencias. En este sentido escribió:

La Terminología ha pasado ya a constituir un componente indispensable de toda ciencia moderna porque tiene por

objeto sincerar el contenido conceptual e ideológico de los términos que utilizan los profesionales de cada ciencia (1997, p. 71).

También, y en aras de apoyar sus afirmaciones respecto a la importancia de crear una terminología musicológica, cita los objetivos que tuvo la primera comisión de terminología que creó la Sociedad Francesa de Análisis Musical, con sede en París; allí se dijo:

Toda actividad y todo dominio del conocimiento que se constituya en disciplina, y a fortiori toda ciencia, debe definir su objeto y las palabras que lo constituyen. La música no ha sido ajena a esta circunstancia y se ha apropiado paulatinamente a lo largo de su historia, de un campo del lenguaje. Ahora bien, una ciencia no accede a la especialización sino a través de una terminología que asegure la univocidad de sus conceptos. Así, el análisis musical, si aspira a poseer un léxico propio que le permita nombrar y explicitar la realidad que estudia, deberá necesariamente apoyarse en una terminología sin equívocos. (citado por Sagredo 1997, p. 73)

Mi solicitud, después de esta breve justificación histórica, no es otra que solicitar de esta asamblea, por lo menos una revisión del emblema terminológico que la caracteriza. Ojalá pueda la Sociedad Internacional de Música Popular (rama Latinoamérica) sopesar este planteamiento, cargado de la mejor intención.

Referencias bibliográficas:

Aretz, Isabel. 1978. *Manual de folklore venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.

----- 1991. *Historia de la etnomusicología en América latina*. Caracas: FUNDEF – CONAC- OEA.

Ernst, A. (1893, Febrero 1). “Para el cancionero popular de Venezuela”. *El Cojo Ilustrado*, N° 27.

Rojas, A. (1893, Marzo 15). “El cancionero popular de Venezuela”. *El Cojo Ilustrado* N° 30, pp. 100-102

Machado, J. E. 1922. *Cancionero popular venezolano*. Caracas: Librería española [segunda edición aumentada y corregida].

Peñín, José. 2003. *Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana*. *Latin American Musica Review*, 24 (1): 62-94.

Ramón y R., Luis Felipe. 1976. *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.

Sagredo, Humberto. 1989. “Cultura popular”. Ponencia leída en el Primer Congreso de Universidades Nacionales Sobre Cultura Popular y Tradicional, convocado por la Universidad de Oriente. Cumaná del 15 al 17 de noviembre de 1989. El título con que se presentó fue “Cultura popular, algo más que un problema semántico”. Documento inédito.

_____. 1991. *La música popular*. Publicado en *El Universal* con el título ¿Puede enseñarse la música popular? El 23 de junio de 1991.

_____. 1997. Hacia una terminología musicológica. *Revista musical de Venezuela*. N° 35, pp. 71-98. Caracas, FUNVES-CONAC.

Plaza, Ramón de la. 1883. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Ed. Facsimilar. Caracas: Imprenta al Vapor de “La Opinión Nacional”. Reeditado por la Presidencia de la República de Venezuela, Caracas 1977.

Callejo Ferrer, Fernando. 1915. *Música y músicos portorriqueños*. San Juan: Tip. Cantera Fernandez & Co. Disponible en: <http://www.archive.org/stream/msicaymsicosocall#page/n5/mode/2up>

Reflexiones teóricas en torno a manifestaciones de lo popular

El trance del ritmo en estado puro. Composición colectiva, improvisación e interacción en las presentaciones del ensamble de percusión “La Bomba de tiempo”

Ana María Romaniuk¹

¹ Ana María Romaniuk es Licenciada en Artes y Etnomusicóloga. Cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes Universidad de Buenos Aires. Durante el año 2009 se desempeñó como investigador adjunto en el “Instituto de Investigación en Etnomusicología” (IET, DGEArt., GCBA), integrando la línea de investigación “Improvisación en músicas populares argentinas”. Es socia activa de IASPM-AL desde 2005.

Resumen

El trance del ritmo en estado puro es el slogan que acompaña las presentaciones del ensamble de percusión “La Bomba de Tiempo”, agrupación que toca cada lunes en la Ciudad Cultural Konex (Buenos Aires) desde el año 2006. La particularidad de su hacer musical reside en la implementación de un modo de improvisación pautado a partir de un sistema de señas y gestos impartidos desde la figura central de un director. Las señas poseen significados musicales con los que los músicos están ampliamente familiarizados, y a través de ellas se organiza el entramado musical durante la performance, momento de la composición. Entre los objetivos de esta comunicación se encuentran el caracterizar esta práctica musical colectiva, para reflexionar sobre las interacciones producidas entre director-músicos-audiencia durante el desarrollo de la performance, y los sentidos que adquiere esta práctica para los diversos grupos que participan de ella.

Palabras clave: Ensamble de percusión, Improvisación colectiva, composición en tiempo real

1. Introducción

El trance del ritmo en estado puro es el slogan que acompaña las presentaciones del ensamble de percusión “La Bomba de Tiempo”, agrupación que toca cada lunes desde el año 2006 en la “Ciudad Cultural Konex”, predio donde se realizan espectáculos de diversa naturaleza ubicado en el centro de la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Las sonoridades, las gramáticas musicales utilizadas en un contexto cosmopolita, y las construcciones discursivas que lo enmarcan, otorgan un sentido casi “ritual” a esta celebración semanal que podemos ubicar entre recital en vivo y fiesta disco bailable, a la que asisten dos o tres miles de personas en cada ocasión.

La particularidad del hacer musical de “La bomba...” radica en la implementación de un modo de improvisación pautado a partir de un sistema de señas y gestos impartidos desde la figura de un

director. Este director es quien regula la participación de los 16 ejecutantes, quienes tocan: surdos, semillas, campanas, güira, chekeré, chico, repique y piano, conga, tumbadora, quinto, djembé, sabar. Algunos de los músicos alternan la ejecución instrumental con la función de dirigir. Las señas impartidas por el director poseen significados musicales con los que los músicos están ampliamente familiarizados, y a través de ellas organiza el entramado musical durante la performance, y determina las estructuras musicales básicas desde las cuales los músicos realizan sus propuestas improvisatorias. La presentación completa de la performance dura tres horas, la primera es llevada adelante por alumnos de la escuela de percusión, y las dos horas restantes por el ensamble estable.

En esta comunicación se pretende presentar un estudio introductorio del caso, que intentará caracterizar esta práctica musical colectiva, reflexionando sobre las interacciones producidas entre director-músicos-audiencia durante el desarrollo de la performance, y los sentidos que adquiere para los diversos grupos que participan de ella. Se pondrá

atención a los modos en que el director regula la energía colectiva -a partir del uso de señas y de la comunicación corporal- y la manera en que organiza la estructura musical; la participación de los músicos improvisando, proponiendo y respondiendo en el transcurrir de la performance; y la comunicación que se establece con la audiencia, la que participa de manera activa en el proceso de la performance musical.

2. El ensamble de percusión y la improvisación colaborativa

La propuesta del grupo parecería ser el potenciar las posibilidades sonoras del ensamble de percusión a través del desarrollo de pautas improvisatorias llevadas adelante a través de un sistema de señas que conduzcan al público asistente –un poco audiencia, otro poco parte- al movimiento, al involucrarse desde lo corporal con lo que sucede en el escenario. La apropiación desde el cuerpo a través de la danza de la resultante sonora refuerza el sentido ritual que se le asigna a estas performances (tanto por los músicos, el público, y los medios que lo publicitan) y completa el sentido de esta propuesta: la conceptualización del “ritmo” como el aspecto de la música más “despojada” (su “estado puro”) y la reacción corporal naturalizada que une el “ritmo” con la danza como actividad huma-

na casi natural (plausible de ser llevada al estado de “trance”). Los instrumentos que conforman la agrupación, el slogan del grupo y los mismos testimonios de los músicos del ensamble relacionan el ritmo como expresión humana “primitiva”, y establecen una relación con músicas de raíz afroamericana (elemento que es negado en las músicas populares argentinas) o directamente relacionadas con el continente africano sub-sahariano.

Para la Real Academia Española improvisar es hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación. Dentro de determinadas prácticas musicales el concepto se aleja de esta acepción acuñada por el sentido común e instituciones académicas y artísticas, como señala críticamente Bruno Nettl (1998: 6-7). Tal como sucede en el habla, para improvisar en música hace falta conocer los códigos, los lenguajes, el abanico de posibilidades y las combinatorias que permite el sistema.

En términos de improvisación musical podemos pensar –por ejemplo- en una improvisación individual, cuando un músico improvisa con su instrumento, en un ensamble, en un tiempo pactado de antemano, como puede darse en el caso del jazz; o en una improvisación colectiva: donde lo que prima es la autorregulación, sin la presencia de un director, como muestra Luis Ferreira (2002) en

relación con los grupos tradicionales de tambores de candombe. Lo que garantiza el “éxito” de la improvisación es el cumplimiento de las expectativas puestas en juego, en tanto que cada *performer* resuelva apropiadamente –demostrando conocer las reglas- los desafíos y oportunidades producidos en el marco de la performance, como ha apuntado Stephen Blum (1998: 27). En el caso del ensamble de la Bomba de tiempo puede pensarse en un intermedio entre estas modalidades, que denominaremos improvisación colaborativa. Durante la performance –momento no sólo de improvisación sino también de composición- se produce una relación de ida y vuelta entre el director -cuya improvisación consiste en proponer ideas musicales que son obedecidas por medio de pautas preacordadas basadas en la utilización de las señas-, y los ejecutantes que también tienen oportunidad de proponer, aunque es el director quien articula sus iniciativas, dando lugar o no, estimulando o no, tal o cual propuesta. El director ocupa, por lo tanto, un lugar central y es quien tiene mayor poder de decisión sobre lo que acontece musicalmente (similar, en este sentido, al rol del director de orquesta euro-occidental).

3. Composición en tiempo real: improvisación dirigida y el sistema de señas¹

Este sistema de señas fue implementado para “La Bomba de Tiempo” por Santiago Vázquez –músico convocante del proyecto- adaptándolo de la propuesta del músico y compositor norteamericano Lawrence D. “Butch” Morris quien definió y registró comercialmente lo que aparece en su website² como *Conduction* o “Conducted interpretation/improvisation”:

Conducción o interpretación/ improvisación dirigida es un vocabulario de signos y gestos ideográficos puestos en juego para modificar o construir arreglos o composiciones musicales en tiempo real. Cada signo y cada gesto transmite información generativa para la interpretación individual y colectiva para proveer posibilidades instantáneas para modificar o iniciar armonías, melodías, ritmos, articulaciones, frases o forma”. (Mi traducción³)

Estas pautas gestuales y corporales aportan los elementos del lenguaje en que se desarrollará la improvisación (tempo, compás, subdivisión, pautas de inicio preestablecidas, clave), elementos formales (cortes, repeticiones, introducción de ideas nuevas, etc); elementos dinámico/expresivos (intensidad, carácter, velocidad); y pautas improvisatorias *per se* (secciones de instrumentos que van a tocar, espacio para la introducción de elementos nuevos, retención de ideas, repetición, desarrollo de ideas, momento de destaque de solos improvisados, etc.), componiendo e improvisando sobre estructuras musicales familiares a los participantes.

A través de gestos y señas, el director determina las pautas iniciales de cada segmento musical, improvisa/compone proponiendo o tomando y/o desechando las propuestas de cada uno de los músicos ejecutantes. Es el encargado de regular la energía colectiva, en articulación entre lo que sucede entre el público y el ensamble, ordenando la estructuración del tiempo, coordinando y regulando la energía emergente de la dinámica musical.

by individual and the collective to provide instantaneous possibilities for altering or initiating harmony, melody, rhythm, articulation, phrasing or form. It is the expedient practice of constructing, initiating, transmitting, transforming, manipulating, and exploiting symbolic sign-gestures and sonic information for sonic individual and collective interpretation, and may be accessed by all forms, styles and traditions of music and musicians.

Algunas de las señas encuentran correspondencia con la gestualidad utilizada por el director de la orquesta de tradición europea, aunque lo que dirige no está escrito, sino que es resultado de la improvisación -composición en tiempo real- basada en la combinación de sus propuestas con la habilidad de los instrumentistas y el acatamiento de reglas pre-acordadas sobre cómo interactuar, en qué momento proponer una idea para que esta sea relanzada por el director al resto de los músicos, etc.

Cada instrumento cumple funciones estructurales que aseguran la fluidez del discurso musical (por ejemplo es frecuente que los surdos (tambores de resonancia más grave) sean los instrumentos que marcan las “tierras” (el tiempo básico para los danzantes⁴), las semillas algún tipo de subdivisión, que la campana marque una clave (un patrón cíclico en general asimétrico⁵) que orienta el entramado rítmico que realiza algún otro instrumento. El conocimiento y la confianza en tanto individuos y grupo permite la seguridad en la improvisación: la asunción de riesgos e imprevistos. Cada músico responde a las pautas del director, acuerda y dialoga musicalmente con sus compañeros y busca

1 _ Ver en youtube: http://www.youtube.com/watch?v=6SzZcXE_Srk8&feature=related

2 _ <http://www.conduction.us/>

3 _ Conduction: conducted interpretation/ improvisation: a vocabulary of ideographic signs and gestures activated to modify or construct a real-time musical arrangement or composition. Each sign and gesture transmits generative information for interpretation

4 _ Comparables por ejemplo a los tiempos 1 y 3 del compás de 4/4 en la notación y concepción euro-occidental del tiempo.

5 _ Patrones musicales que la etnomusicología del área africana y afro-americana y caribeña ha conceptualizado como líneas de tiempo (time-lines).

espacios desde donde destacar sus ideas y que sean tomadas por el director para ser elaboradas o repetidas.

La audiencia ocupa un rol bastante activo durante la performance, involucrándose desde el movimiento corporal a través de la danza, siguiendo las propuestas del director que la habilita a formar parte de la resultante musical solicitando palmas, gritos u otro tipo de manifestaciones. Además, quienes conocen las señas pueden anticipar lo que sucederá en el devenir del discurso musical. Al conocerse el lenguaje gestual del director, se descubre cierta transparencia del proceso de creación. Como rasgos generales, el discurso musical se desarrolla sobre una medida metronómica estable que, como ya dijimos, remite a la sonoridad de una disco, donde el “punchi-punchi” es el elemento que aparece casi invariable. Los acuerdos sobre compás, clave, o pauta preacordada del inicio remiten en ocasiones a géneros o estilos musicales, sin que ello signifique estar escuchando tal o cual género o estilo. La clave de candombe puede ser reconocida –hasta propuesta con las palmas por parte de la audiencia- pero no por eso la resultante musical será un candombe. Se observa que pasan los significantes sin necesidad de decodificar los significados referenciales, es decir, no es necesario diferenciar rumba de candombe a la hora de danzar.

4. Un sistema que se reproduce a sí mismo: la creación de la Escuela de Percusión

Cabe mencionar otro elemento en relación al fenómeno al que nos estamos refiriendo que es la creación de una escuela de percusión como consecuencia de la demanda por parte del público. En un primer momento se impulsó la creación de talleres que luego dieron lugar a la organización de la actual Escuela, que declara como objetivo general formar “músicos percusionistas con especialización en improvisación aplicada al lenguaje de las señas”. Los grupos que conforman estos espacios de práctica y formación musical colectiva están integrados por actores que traen los más diversos intereses, desde la búsqueda de espacios de participación grupal a través de la música hasta el interés en profundizar conocimientos previos incorporando la improvisación y la implementación del sistema de señas a prácticas musicales independientes.

Los espacios de formación previstos están organizados en tres niveles y comprenden la práctica del ensamble –como eje central e impartido por músicos integrantes de “la Bomba”-, estilos, técnica instrumental y lecto-escritura. Los alumnos avanzados encuentran un espacio donde “practicar lo aprendido” durante la primera hora de performance cada lunes en el Konex. La dinámica de

las clases de ensamble es similar a la implementada en las actuaciones, es decir, el profesor-director luego de muy breves explicaciones verbales orienta los ejercicios prácticos –la ejecución- a través de las señas mencionadas.

5. Consideraciones finales

Hemos intentado hasta aquí realizar una descripción y un análisis introductorio de algunos elementos musicales y contextuales que rodean las performances del ensamble La Bomba de Tiempo. En las presentaciones semanales los músicos y la audiencia se apropian, corporalmente, de una multiplicidad de géneros, en un medio musical cosmopolita e intercultural que puede remitir por momentos al Río de la Plata, al Caribe, al Brasil o al continente africano, pero enmarcado en un contexto “disco” o suerte de “rave en vivo” que diluye y homogeneiza en parte los significados atribuibles a la música en este sentido. Suerte de hibridación entre imaginarios, objetos y resultantes musicales, lo que sucede en torno a las performances de La Bomba de Tiempo, ofrece diferentes formas de participación (mediante la danza, el conocimiento de las señas, o como espacio de práctica musical genuina), como forma colectiva de celebración mediada por la música de percusión.

Por otro lado, como ensamble de percusión integrado por músicos expertos que adscriben una manera determinada de hacer música (improvisando -componiendo en tiempo real- siguiendo las indicaciones a través de los gestos de un director quien a su vez improvisa/compone el entramado sonoro/musical del colectivo) podemos empezar a pensar para comprender mejor lo que sucede en el interior de la agrupación a partir de las tres características que plantea Keith Sawyer (2006: 148) para definir el “grupo creativo”: improvisación, colaboración y emergencia. Las pautas improvisatorias del ensamble acordadas de antemano necesitan de manera irrevocable de la colaboración de todos los integrantes; que la resultante musical será resultado de la combinación de lo que cada uno tenga para ofrecer y de cómo es aceptado, destacado o reelaborado en la interacción entre los integrantes y de éstos con el director, por lo cual, lo que resultará/ resulta un emergente impredecible. Como afirmaba Luciano Larroca, uno de los integrantes al referirse al momento anterior a empezar a tocar:

Es un segundo de misterio, de que se está por largar algo que no sabés de qué se trata. El principio es... un momento sagrado. Ese momento es como el momento antes de la tormenta, donde no se sabe qué es lo que va a pasar.

Referencias bibliográficas

Blum, Stephen. 1998. "Recognizing Improvisation". En: *In the Course of Performance – Studies in the World of Musical Improvisation*, eds. Bruno Nettl y Melinda Russell. Chicago: The University of Chicago Press

Ferreira, Luis. 2002. *Los tambores del candombe*. Buenos Aires: Colihue.

Morris, L. *Introduction to conduction workshops*.

<http://www.conduction.us/Workshops.pdf> [Consulta: 28 de junio de 2009]

Nettl, Bruno. 1998. "An Art neglected in Scholarship". En *In the course of Performance. Studies in the world of musical Improvisation*, eds. Bruno Nettl y Melinda Russell, 1-23. Chicago: The University of Chicago Press.

Pressing, Jeff. 1998. "Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication". En *In the course of Performance. Studies in the world of musical Improvisation*, eds. Bruno Nettl; Melinda Russell, 47-67. Chicago: The University of Chicago Press.

Sawyer, R. Keith. 2006. "Group creativity: musical performance and collaboration". *Psychology of music*, 34(2): 148-165

Vázquez, Santiago. *Colectivo Eterofónico*

<http://www.santiagovazquez.com/colectivo/homecolectivo/homecolectivo.html>

[Consulta: 27 de abril de 2009]

Crítica da desrazão rizomática: por um novo hibridismo musical

Bernardo Farias¹

¹Doutorando em etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia, UFBA. Tem publicado trabalhos sobre a relação da música afro-latino-caribenha no estado do Pará e na Amazônia. É especialista no estudo da formação da guitarrada, gênero musical desenvolvido pelo compositor e instrumentista paraense Mestre Vieira. E-mail: apostilas2001@yahoo.com.br

Resumo:

Desrazão rizomática é a forma de pensamento que prima pelo aleatório e que visualiza um caráter aleatório, não-linear e a-histórico nos produtos sociais e culturais. Neste trabalho identifico a desrazão rizomática no pensamento dos filósofos Giles Deleuze e Felix Guatari, em especial na obra *Mil Platôs*. Em seguida como este processo se manifesta dentro da análise empreendida por Philip Tagg na sua emblemática *Carta Aberta (Open Letter)*. Com isso, espera-se demonstrar, em primeiro lugar, de que forma o pensamento sobre música, sob a influência do pós-estruturalismo especialmente em Foucault e Deleuze – que ora está implícito ora explícito – é representativo das articulações predominantes no debate contemporâneo.

Palavras-chave: desrazão rizomática; pós-estruturalismo; música popular.

1. Introdução

A lenda rezada em templos acadêmicos de nossa era pós-muro diz mais ou menos o seguinte: os fenômenos culturais no capitalismo tardio criam objetos híbridos que são entendidos satisfatoriamente por uma análise rizomática. Para a nova configuração da cultura no mundo pós-colonial demanda-se, portanto, uma nova forma de compreensão e novos suportes teóricos em substituição daqueles que vigoravam em torno de oposições estanques.

A literatura acadêmica concentrada nas áreas de estudos culturais erige o conceito de hibridismo e de análise rizomática como instrumentos teóricos fundamentais para a compreensão das novas formas e configurações culturais no mundo globalizado. No momento atual destaca-se o fato de que passamos por um período de intensa hibridização cultural.

O hibridismo surge como instrumento conceitual enquanto uma tentativa de fuga das interpretações consideradas simplistas. Seja no que versa às abordagens essencialistas ou às de caráter evolucionista-deterministas, o hibridismo afas-

ta-se de visões até então dominantes nos estudos culturais, as quais parecem não dar mais respostas convincentes ao tratarem de complexos culturais heterogêneos. Trata-se da negação às “essências” ou “purezas” de fenômenos culturais.

Enquanto termo referente a um processo de cruzamento, fusão ou intercâmbio intercultural, hibridismo passa a substituir expressões e conceitos que já soam desgastados pelo seu uso tradicional. Tal é o caso de conceitos como *sincretismo*, marcado indelevelmente por sua associação com processos de misturas e fusões entre religiões; *miscigenação* ou *mestiçagem*, por sua associação a processos de mistura étnica; *aculturação*, por sua descrição de processos de mudanças e alterações culturais por meio de imposição e domínio político-econômico-cultural; *transculturação*, criado pelo Cubano Fernando Ortiz para sintetizar a identidade nacional.

2. Desrazão rizomática

O termo hibridismo parece mesmo estar em voga na literatura de estudos culturais e

de identidade, podendo ser encontrado muito facilmente em estudos interdisciplinares. Sua aparição entusiasmada traz a reboque outro conceito de destaque nas reflexões sobre música e cultura: o rizoma. Importado da botânica, o conceito de rizoma protagoniza algumas das principais cenas da filosofia de Giles Deleuze e Felix Guatari. A noção rizomática de viés pós-estruturalista contida nestes autores soma-se ao hibridismo formando uma das linhas de frente mais requisitadas pelas análises de cultura e música na atualidade.

Essa contextualização é importante porque a noção de hibridismo presente na análise de Philip Tagg, por exemplo, aproxima-se de uma noção rizomática nos termos propostos por duas figuras importantes deste pensamento pós-estruturalista: Gilles Deleuze e Felix Guatari. Descrevendo o funcionamento do rizoma em sua obra *Mil Platôs*, esses autores acreditam que:

[...] os esquemas de evolução não se fariam mais somente segundo modelos de descendência arborescente, indo do menos diferenciado ao mais diferenciado, mas segundo um rizoma que opera imediatamente no heterogêneo e salta de uma linha já diferenciada a uma outra (Deleuze; Guatari 1995-1997: 18).



FIGURA 1- Rizoma

Fonte: Anônima.

O rizoma é, então, uma espécie de areia movediça que não admite nem o *uno* e nem o múltiplo, contentando-se com a multiplicidade indeterminada. E a música não é esquecida pelos autores:

A música nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga, como outras tantas “multiplicidades de transformação”, mesmo revertendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam; por isto a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é comparável a erva daninha, um rizoma (Deleuze; Guatari 1995-1997: 20).

Ao mesmo tempo em que essa ideia contrapõe-se positivamente com a ideia de tradição marcada por um núcleo duro, essencial e puro, apresenta-se bastante problemática posto que em tal noção de hibridismo rizomático a música nunca pode ser situada dentro de relações específicas e históricas. A música passa a ser vista como um produto cultural indeterminado e a-histórico, uma argila atemporal passível de construções arbitrárias ao sabor das contingências, a todo o momento. Vejamos nesta passagem como Deleuze fala do rizoma:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (Deleuze; Guatari, 1995-1997: 36).

A desrazão rizomática identifica-se com as chamadas correntes pós-estruturalistas/pós-modernas. Em geral atacam o essencialismo marxista por atribuir às classes sociais uma posição essencial na topografia social. Tal posição seria

inadmisível posto que no mundo contemporâneo pós-moderno nenhuma identidade é fixa e nem garantida por qualquer fundamento ontológico (o pertencimento a uma classe). Por fim, o que está na base da desrazão rizomática são as investidas pós-estruturalistas que tentam refutar a tese segundo a qual as classes podem ser tomadas como fundamento ontológico das identidades sociais, ou seja, a ideia de classe como plena instituidora das identidades. Vejamos este princípio ontológico formulado pelos fundadores do marxismo:

[...] o primeiro pressuposto de toda a existência humana e, portanto, de toda a história, é que os homens devem estar em condições de viver para ‘fazer história’. Mas para viver, é preciso antes de tudo comer, beber, ter habitação, vestir-se e ter algumas coisas mais. O primeiro ato histórico é, portanto, a produção dos meios que permitam a satisfação destas necessidades (Marx; Engels 1986: 39).

Admitir a pertinência da ideia de universalidade no que Marx e Engels chamaram de *primeiro pressuposto de toda existência humana*, não respalda a ideia de que a superação destas necessidades humanas se dá de uma mesma forma

em todos os lugares ou de que haverá uma escala unilinear do desenvolvimento social. Para além de uma visão reducionista temos que tal pressuposto ontológico está inserido em um determinado contexto e é exatamente este contexto que deveríamos analisar, buscando sempre suas particularidades e mediações. E por isso, se concordamos com a ideia de Marshall Sahlins de que *“Os significados culturais, sobrecarregados pelo mundo, são assim alterados [e que] se as relações entre as categorias mudam, a estrutura é transformada”* (Sahlins 2003: 174), também lembramos que as estruturas sociais só poderão ser transformadas de acordo com as conveniências sociais, culturais, históricas, econômicas se a noção de totalidade dialética não for ignorada, impedindo a compreensão da relação dialética entre o todo e as partes dentro de um contexto sócio-histórico.

Não cabe aqui percorrer toda profunda trajetória desta discussão e visitar todos os meandros deste movimento teórico que pode ser considerado como um processo de desontologização do mundo (processo que não se inicia e nem termina com a filosofia de Deleuze e Guatari) e nem tampouco de argumentar simplesmente a favor da plenitude absoluta das classes sociais, conceito muito controverso e que merece mais atenção do que este artigo pode dar. Apenas queremos salientar que a

categorização rizomática apresentada acima nega uma abordagem cultural alicerçada na possibilidade de uma ontologia social segura e fundamentada na *práxis social*. Somos levados a acreditar na ilusão idealista de que qualquer fenômeno cultural encontra-se inteiramente descolado de sua base material.

As concepções de rizoma mais difundidas são encaradas como complemento adequado ao produto cultural híbrido na medida em que se impõem como ferramenta teórica auxiliadora de sua compreensão. Logo, as investidas rizomáticas são tidas no estudo da cultura e da música como as formas analíticas mais adequadas para entender os produtos musicais híbridos. Nesta linha, tal proposição se justifica pelo caráter a-histórico dos fenômenos híbridos, os quais, contraditoriamente, sempre estiveram presentes na história humana. Seja por sua auto-intitulada indeterminação, seja por sua negação de qualquer objetividade, as análises rizomáticas exercem um forte atrativo naqueles que ao encontrarem-se perdidos no terreno desértico de referências, agarram-se na primeira miragem teórica que aparece. Mas persiste um paradoxo desagradável nisto tudo: não seria uma obviedade acreditarmos que a história humana é a própria história de fluxos, conexões e influências culturais recíprocas? Então, dessa forma, não seria

muita coincidência que os produtos culturais híbridos, depois de toda a história humana, tenham encontrado sua alma gêmea analítica (a análise rizomática) justamente no momento histórico mais propício a este tipo de desrazão? Parece mais válido pensar que tanto sua negação característica de outrora quanto sua celebração crescente de nossos dias estão elas mesmas atreladas ao campo complexo das múltiplas determinações sócio-históricas e que por isso mesmo não podemos abrir mão da história para entendê-las. Os feitos culturais do capitalismo do pós-guerra, cuja representação significativa temos tido pela proliferação dos produtos híbridos, constituem antes mais uma virada nas páginas da história do que o final do capítulo histórico da modernidade. A questão complexa é: como o discurso do hibridismo se acomoda dentro do jogo de poder social na configuração do capitalismo contemporâneo?

Para levarmos em conta as construções híbridas, por meio de análises e propostas verdadeiramente críticas, é *mister* que nosso esforço teórico não descambe em discursos celebratórios das hibridizações iludindo-se com a suposição de que tais produtos estejam em zonas intocáveis pelas determinações sociais e que suas possibilidades de deslizamento de sentidos são infinitas.

Logo, acredito que a assertiva banal “sempre fomos híbridos” (interpretação a-histórica) deveria soar no mínimo sintomática quando contraposta ao fato de que a proliferação dos discursos sobre hibridismo corra paralelo ao momento atual de “crise” e mudanças das ciências sociais e humanas. Os discursos acerca do hibridismo se inserem na lógica cultural pós-moderna e correspondem aos desdobramentos do capitalismo do pós-guerra até nossos dias atuais. Seus excessos e suas considerações mais acertadas devem, portanto, ser entendidas em conexão e por força da influência de tal etapa histórica.

3. A Carta Aberta

Redigida em 1987, a *Carta Aberta* de Philip Tagg, manifesta sua insatisfação com termos como *Afro-American-Music*, *Black Music* e *European Music*, considerando-as redutoras e potencialmente pejorativas. Observando mais detidamente o caso do termo *Black Music*, nota-se que os argumentos de Tagg sustentam-se em uma noção de hibridismo musical que considera os produtos culturais como uma grande mixórdia, miscelânea de elementos e caracteres localizados aleatoriamente no tempo e no espaço de diversas culturas e sociedades. Lançando mão deste recurso, Tagg analisa o termo *Black Music* tentando mostrar que não existe uma

característica musical que seja intrinsecamente “negra” ou ligada exclusivamente à etnia ou grupos sociais negros. Vejamos como o autor aborda a questão:

Seria necessário, se estiver usando termos como “música negra” ou “música branca”, estabelecer conexões fisiológicas entre a cor da pele das pessoas e do tipo de música que fazem. Não vou insultar os leitores, sugerindo que eles ou eu acolhamos hipóteses racistas deste tipo, mas deve ficar claro que, se usarmos “negro” ou “branco” como adjetivos qualificativos de música, e se nos definimos “negro” e “branco” de nenhuma outra forma do que a prevista pelo dicionário nós teremos que estabelecer conexões entre o racial (senso comum, dicionário) e desta forma qualificações fisiológicas “negro” ou “branco” e os conjuntos de artefatos culturais e musicais como são produzidos e utilizados por negros ou brancos (Tagg 1987: 49).

Esta adjetivação não quer dizer necessariamente que existe uma relação biológica entre os negros e a música que eles fazem e nem que a

quantidade de melanina permite uma música diferenciada. Ao pensar assim desconsidera-se que esta associação tem mais a ver com questões relacionadas ao contexto sócio-histórico no qual a população negra encontra-se do que com outra coisa. As bases que sustentam a associação entre negros e um determinado tipo de música, não são somente psicológicas ou biológicas, mas, sobretudo, sociais. Mesmo considerando a premissa equivocada, Tagg a utiliza para erigir uma discussão internalista e justificar sua análise crítica. Veremos a seguir.

Assim, Tagg quer verificar se os elementos musicais associados à música popular americana tais como as (1) *blue note*, (2) *call and response techniques*, (3) *syncopation* and (4) *improvisation*, possuem relação intrínseca com comunidades e etnias negras.

Nesse percurso ele mostra que as *blue notes* podem ser encontradas na música escandinava e na região da Bretanha no período da colonização das Américas; que a técnica de pergunta e resposta (*call and response*) pode ser encontrada nos cantos de salmo antifonais e responsoriais de padres e coros de congregações cristãs europeias; que a *improvisação* sempre constou como uma das mais importantes práticas da música clássica europeia - músicos como Landini, Sweelinck, Buxtehude, Bach, Handel, Mozart, Beethoven, Liszt e Franck tornaram-se conhecidos não somente como

compositores, mas também como improvisadores. Finalmente, no que tange às *syncopas*, as discussões sobre este aspecto rítmico ainda são muito nebulosas e tendenciosamente pautadas por pressupostos étnicos e geográficos.

Após sua exposição parece óbvio que tais elementos musicais estruturantes não são exclusividades de culturas e etnias negras. Mas, se tais elementos não são monopólio de culturas musicais negras e encontram-se difusos nas diversas culturas musicais mundo a fora, em diversos momentos históricos, o que explicaria, então, a força de noções de autenticidade e pureza relacionando tais elementos à música popular estadunidense?

Em que momento teria surgido essa música negra pura na história americana? Destarte, Tagg pergunta-se:

Em que momento(s) e em que local(is) está ou esteve a música “verdadeiramente negra” ou “mais genuinamente afro-americano”? Em Charleston, Carolina do Sul, em 1760, quando os escravos da segunda geração foram procurados pelos violinistas Jig e Reel? (Tagg 1987: 54).

Um dos passos importantes da musicologia comparada foi dado pelo físico e fonólogo inglês

Alexander J. Ellis. Utilizando uma unidade mínima de medição chamada de *cents*, Ellis estudou as escalas e afinações em instrumentos orientais, concluindo que os intervalos de tais instrumentos não faziam parte do sistema ocidental temperado e que seriam antes construções de suas próprias culturas. Estes estudos ajudaram a minar a concepção de música universal e natural demonstrando que a relação musical (formas, estruturas musicais x grupos humanos) é arbitrária, pois não existem formas musicais naturais. Essa descoberta já poderia nos fazer desconfiar de estruturas musicais essencialmente ligadas a um grupo étnico, classe social, gênero, religião, grupo etário etc.

Dito isso. Temos que o termo *Black Music* é um fenômeno aparente que esconde sua essência. Apenas revela sua forma secundária enquanto uma aparência fenomênica em contradição com sua essência. As contradições reveladas pela separação entre essência e aparência, devem ser encontradas nas relações sociais estabelecidas pelos homens na história, isto é, em um tempo histórico determinado e processual. Neste caso, como o termo *Black Music* liga-se à história americana, não podemos analisar as categorias “Black” e “Music” de forma descontextualizada do ponto de vista da história como faz Tagg, e sim dentro das relações sociais construídas na história americana, do século XIX até o século XX.

Ao isolar tais elementos de um determinado contexto histórico, Tagg cai em uma armadilha, pois dando à relação entre as categorias “negro” (população negra) e “música”, um tratamento a-histórico ele imuniza seu objeto do ponto de vista da história e empobrece sua análise. Por não historicizar seu objeto dentro de uma contextualização específica, Tagg sente-se habilitado em passear pelos séculos XVI, XVII e XIX e voltar em seguida à década de 70 do século XX (período no qual surge o termo *Black Music*), sem nenhuma mediação histórica entre esses extremos. Aqui reside o caráter vago e superficial desta noção contextual tão cara à etnomusicologia. Nesta noção temos o “contexto” apenas como um conjunto de fatos somados que se relacionam ao fenômeno estudado. O que enfraquece esta noção, é que além de não ser histórico-processual, ela também toma os fatos deste contexto desligados de relações sociais concretas.

O conjunto de elementos musicais – *blue notes; call and response; syncopation, improvisation* – não pode ser analisado de forma descontextualizada, haja vista que tais elementos ganham uma configuração singular no processo de formação dos gêneros da música popular estadunidense diferenciando-se de outros contextos históricos no qual também são encontrados. Logo, este processo de formação dos gêneros da música estadunidense

não pode ser compreendido fora do quadro histórico das relações sociais constituintes daquele país.

Partindo do ponto de vista dos elementos intrínsecos e convencionados como característicos de música negra, Tagg analisa os elementos musicais, de forma descontextualizada historicamente e por meio de uma interpretação literal faz parecer que o *Black* em questão pudesse referir-se à todos os negros e culturas do mundo. Parece evidente que o termo *Black Music* surgido nos Estados Unidos tem mais a ver com a comunidade negra estadunidense do que com outras culturas negras.

Porém, algumas perguntas ainda persistem: Por que gêneros musicais, como *jazz, blues, soul*, embora sejam carentes de singularidade estruturais, geram tantos discursos essencializadores, encontrando na música popular estadunidense um solo fértil para tal? O que explica a proliferação de discursos de monopólios culturais diante da fluidez anárquica e do hibridismo patente destas culturas musicais? Por que os ideais de compartilhamento e de uma vivência cultural livre e harmônica entre os membros da sociedade encontram-se tão obstarizados? Talvez a resposta esteja no modo de organização social que mais impede essa percepção por todos os seus membros. A percepção quanto a este ponto é salutar na medida em que pode nos trazer de volta a concepção perdida de que a história não é um paraíso de diferenças culturais

aleatórias engendradas em redomas harmônicas livres de conflitos sociais, raciais e de classe. Toda investida teórica que reivindique o status crítico-emancipador, não pode se dar ao luxo de desconsiderar estes fatos.

Nesse sentido, portanto, o problema fundamental não é somente a crítica do termo *Afro-American-Music* ou *Black Music* em si mesma, mas sua crítica colocando-o como aparência fenomênica de sua essência, qual seja, as relações sociais de opressão e segregação que juntamente com a vivência, hábitos e costumes dão ao termo sua sustentação dialética. Parafraseando Marx: se o essencialismo é uma ilusão sobre nossa condição, precisamos criar condições humanas livres que não precisem de ilusões.

Em sua análise sobre os aspectos musicológicos da *Black Music*, Tagg poderia ter abordado as implicações ideológicas, psicológicas e culturais de tais termos sob o prisma das relações sociais e não de forma isolada e descontextualizada da história. O que temos que entender é que os discursos essencialistas foram construídos de forma tão forte nos Estados Unidos porque estavam em consonância com um contexto de expressões fortes de racismo e opressão de classe e, por isso, mais do que contentarmo-nos com o repúdio aos efeitos e a reprodução do problema (mesmo acreditando que

esta crítica é válida na medida em que, dependendo do contexto, o “efeito” também é entendido dialeticamente como causa) nossa crítica deve voltar-se também às relações sociais que produzem estas formas de opressão.

No Brasil temos algo semelhante, mas não idêntico. Não existe um termo de uso generalizado como “música negra brasileira” e, talvez, arriscando uma explicação inicial para isso, diferente dos Estados Unidos, não tivemos formas de racismo tão explicitamente degradantes acirrando as relações raciais e sociais. Mesmo assim, em ambos os casos, se não podemos dizer que esta música popular, é exclusivamente negra e nem monopólio das classes populares, também não podemos dizer que a música popular não possui uma aproximação enorme com as populações negras (ou pelo menos mestiça) e com as camadas populares perceptíveis em sociedades pautadas por uma desigualdade latente.

O debate sobre a constituição sócio-étnico-musical da música estadunidense possui uma longa história e remonta pelo menos ao final do século XIX com as contribuições de Richard Wallaschek e Erich Von Hornbostel. Desde o início as posições dicotômicas sinalizavam o caráter polêmico do tema. De um lado Wallaschek¹, com base em suas transcri-

ções de *Spirituals*, defendia que existiam poucas características africanas nesta música, e que tais spirituals eram na verdade cópias de canções européias. De outro lado, Hornbostel², sustentava que as músicas possuíam constituições extremamente diferentes e não podiam apresentar nenhuma combinação. No século XX o debate se anima com o livro *Afro-American Folksongs* (1914), no qual, Henry Edward Krehbiel defende uma racialização fechada da música popular estadunidense considerando-a como resultado exclusivo da cultura africana e livre de qualquer influência “de fora”. No canto diametralmente oposto, George Pullen Jackson³ apresenta a ‘teoria da origem branca’, argumentando que a chamada *Black Music* foi profundamente influenciada pela música Anglo-Americana sendo, por isso, parte integrante da tradição musical inglesa. A teoria da “origem branca” causou furor e foi duramente rejeitada por vários pesquisadores, embora o debate permanecesse aberto e na ordem do dia.

A partir da década de 40, as figuras de Melville J. Herskovits e de seu estudante Richard A. Waterman ganham destaque nesta arena de debates em função de seus respectivos estudos *The Myth of the Negro Past* (1990) e *African Influence on the music of the Americas* (1952). Herskovits, que fazia parte do grupo de alunos formados pelo antropó-

logo Franz Boas, deu ênfase aos processos de sincretismo e aculturação na tentativa de explicar a relação complexa existentes entre as músicas africanas e europeias. Ele defendeu que algumas semelhanças musicais entre si, como escalas diatônicas e polifonia, facilitaram hibridizações criadoras quando tais músicas entraram em contato.

Fica evidente que a carta de Tagg se inscreve neste caminho histórico acerca da música popular estadunidense e que seus questionamentos acerca do termo *Black Music* ou *Afro-American Music*, demonstram de alguma forma o que vem sendo a tônica destas reflexões.

Sem dúvida o termo *Black Music* é redutor, pois ao fazer da palavra *Black* sinônimo da música negra americana, esconde-se as particularidades de outros grupos negros no mundo. Aqui teríamos a velha arrogância americana agora transmutada em sua versão *afro-norte-americana*. Parece óbvio também admitir que palavras, expressões, termos, têm poder e podem influenciar situações. Uma das consequências nefastas dos rótulos e discursos essencialistas é que eles também podem se reverter em estigmas reforçadores da condição dos rotulados nas relações sociais. Pois, se a indústria musical abre portas para alguns, não abre para todos. E a população negra se vê aprisionada nos essencialismos que agora podem reforçar seus estereótipos e sua própria exploração.

1 _ Primitive Music: An Inquiry into the Origin and Development of Music: Songs, Instruments, Dances and Pantomimes of Savages Races (1893).

2 _ Africa Negro Music (1928).

3 _ White and Negro Spirituals (1943).

Em *As palavras e as coisas* (2007), através da análise das mudanças dos saberes da época clássica para a época moderna, Foucault aponta as relações entre dizer e fazer. Distanciando-se, tanto da idéia de que a palavra é a coisa, como da concepção platônica de linguagem como representação, Foucault defende que a palavra institui a coisa, ou seja, se a linguagem se coloca em movimento pelos discursos, então, são esses discursos que instituem os objetos de que se falam. Foucault não analisa partindo do sujeito ou do objeto, pois para ele esses elementos não existem *a priori*. Nesta direção, se conclui que o próprio sujeito é uma posição discursiva, uma função dos discursos. Para Foucault, “somos seres de linguagem e não seres que possuem linguagem” (Foucault 2000: 20-21).

Mais do que analisar como as coisas funcionam, Foucault analisa que elas funcionam de uma determinada forma. Para o autor o que vale é o que é dito como fato e não todos os sentidos subjacentes, usos, funções e possíveis origens daquilo que é dito. Foi percorrendo este caminho duvidoso que se tornou o pai de um culturalismo idealista e radicalmente relativista. Tratam-se aqui não mais de uma história das ideias, mas sim de ideias que criam a história. É evidente que os discursos acompanham os acontecimentos reais, correndo paralelo aos cursos reais da ação. Discursos e acontecimentos são a mesma face da realidade

que queremos explicar, mas não são os discursos que explicam os acontecimentos. É crível que tanto os objetos quanto os sujeitos sociais sejam moldados pelas práticas discursivas. Como ressaltou Fairclough:

[...] eu desejaria insistir que essas práticas são constrangidas pelo fato de que são inevitavelmente localizadas dentro de uma realidade material, constituída, com objetos e sujeitos sociais pré-constituídos. Os processos constitutivos do discurso devem ser vistos, portanto, em termos de uma dialética, na qual o impacto da prática discursiva depende de como ela interage com a realidade pré-constituída (Fairclough 2008: 87).

Foucault plantou a recusa dogmática em entender o “discurso” como a superfície de projeção simbólica de acontecimentos ou processos situados no exterior. Seu posicionamento internalista com relação ao discurso bloqueia qualquer reflexividade ou vislumbre de um encadeamento causal descritível que permita correlacionar um conceito e uma estrutura social.

Na argumentação de Tagg, marcada por uma noção precária de contexto, existe um fou-

caultianismo implícito que peca por negligenciar a interação das posições sociais dos indivíduos com a construção de certas “posições-de-sujeito”, indivíduos, que se tornam vazias.

Os discursos são históricos e não podem ser tratados como percalços linguísticos resolvíveis em termos da esfera do próprio discurso. Abolir simplesmente os termos não eliminará em um passe de mágica as contradições que eles carregam, pois a língua nasce com os homens na construção de relações sociais concretas ao longo da história.

Em artigo publicado no livro *Práticas Discursivas: Exercícios Analíticos*, Nelson Barros da Costa (2005), resume a caracterização de Michel Pêcheux acerca de três épocas pelas quais teria passado a “análise do discurso”. No fim, Costa, defendendo que estaríamos em um quarto momento da análise discursiva, elenca várias características deste período, dos quais, destaco aqui o “conceito de discurso como um processo em curso, uma prática”. Em concordância com isto temos Fairclough, para quem o discurso “é uso da linguagem, seja ela falada ou escrita, vista como um tipo de prática social” (Fairclough 2008: 28).

Assim, a linguagem é investida de poder e ideologias, capaz de constituir as dimensões sociais do conhecimento, das relações e da identidade social. Para Costa (2005), uma das dimensões da análise é a prática social, que pode se referir ao

contexto situacional, ao contexto institucional e ao contexto cultural. Esta dimensão está relacionada aos conceitos de ideologia e poder, na qual o discurso é visto numa perspectiva de poder como hegemonia e de evolução das relações de poder como luta hegemônica, pois, como afirma Fairclough, “a hegemonia é um objetivo mais ou menos parcial e temporário, um ‘equilíbrio estável’ que é um foco de luta, aberto à desarticulação e à rearticulação” (Fairclough *apud* Magalhães 2001: 37).

Os discursos essencialistas presentes na linguagem cotidiana, ou o que chamam de senso-comum, estão carregados de significados criados nestas relações sociais e disso fazem parte expressões, como, por exemplo, “música negra”. Se do ponto de vista da estrutura interna da música há pouco que dê sentido e consistência a isso, do ponto de vista das posições sociais que os indivíduos ocupam, pode haver bastante e, por isso, um estudo sobre essas manifestações discursivas poderia levar em conta sua prática social ligada à categoria de classes, gênero, etnia, etc. Os discursos essencialistas são muitas vezes usados como referencial comum entre os oprimidos e servem como elo fortificador de um espírito solidário entre os explorados. O depoimento de Art Barkley poderia servir como um exemplo loquaz destas práticas. Nele o baterista diz: “O músico negro... a coisa dele é balançar. Bem, a única maneira que o músico

caucasiano pode balançar está na extremidade de uma corda. Balançar é nosso campo e nós devemos permanecer nele” (*apud* Hore 1993: 39).

Em sua autobiografia, Miles Davis relata como os músicos negros de jazz criaram o *bebop* como uma forma de reação ao racismo, inclusive excluindo os músicos brancos de sua prática (Davis 1989). Com o desenvolvimento da indústria fonográfica norte americana durante no século XX, percebemos como tal afirmação cultural pode ser transformada em mercadoria de alto poder lucrativo e político. Acreditamos ter sido o caso da gravadora *Motown* que, valendo-se desta noção essencialista, criou o termo *Black Music*. Para dar mais visibilidade aos seus artistas, a gravadora optou pela exploração do termo exótico e do que este termo poderia gerar de lucros. Ao mesmo tempo, temos que ter em mente, que uma música negra de massa só pode ganhar sentido pela existência real de uma massa de população negra, a qual sempre foi muito bem determinada no quadro infame das relações sociais americanas. A identificação social erigida sobre relações sociais de exclusão são as verdadeiras causas de atos de afirmação cultural por meio de essencialismos.

4. Considerações finais

O problema das formulações críticas sob influência do pós-estruturalismo consiste no fato de que este reduz a sociedade à interação de indivíduos, eliminando o sujeito da esfera de suas relações sociais. Desse modo, as relações sociais determinadas são reduzidas ao indivíduo nas suas relações contingentes. Na proposta argumentativa que apresentada neste texto não se trata de negar integralmente a validade da crítica que Tagg endereça às expressões Afro-American-Music, Black Music e European Music, mas sim de evidenciar suas limitações apontando que tal problemática possui contornos mais abrangentes do que os abordados pelo autor.

Dentro do espírito pós-estruturalista, a forma como Tagg coloca sua crítica, faz parecer que eliminando esses processos internos de projeção psíquica, começando pela extinção dos termos, todas as máculas e contradições se resolvem. Chamar a dor de amor e amor de dor, não inverte necessariamente, a sensação das pessoas que vivem a dor e a delícia destas experiências.

Reconhecendo o papel que a esfera simbólico-cultural desempenha na reprodução da sociedade, a luta cultural assume um caráter fundamental para processos de lutas de transformação social e, por isso mesmo, tanto mais a luta simbólica seja

capaz de livrar-se das redomas estruturalistas e pós-estruturalistas, articulando sua compreensão com a base sócio-histórica com a qual mantém uma relação de múltipla determinação complexamente dialética, tanto mais será capaz de efetivar-se dentro de seus anseios e aspirações. As posições analisadas mostram que ao mesmo tempo em que percebemos a importância de uma crítica feita sobre as formas de expressão e comunicação, na medida em que a dimensão simbólica ganha força como agente de reprodução das relações sociais, também encontramos obstáculos e limitações claras à esta intenção inicial.

Os argumentos de Tagg simbolizam bem a cruzada pós-moderna contra tudo que seja considerado *essencialismo* (núcleos essenciais fixos). Este embate tem animado bastante os círculos acadêmicos mais importantes nos últimos trinta anos. Notando uma relação entre a filosofia de Gilles Deleuze e Guatarri (1995-1997) e a *Carta Aberta* (1987), de Philip Tagg, apontamos que quando tomadas no contexto das ciências humanas, estas obras são muito representativas do *modus pensante* acerca das contradições da música na atualidade.

Apesar das investigações musicológicas no espaço urbano das sociedades contemporâneas oferecerem uma chance de ampliação dos enfoques metodológicos e epistemológicos na disciplina, cremos que há sempre o risco de que os vícios

pós-estruturalistas tornem-se uma bitola atroz, atravancando a possibilidade de uma interdisciplinaridade autêntica. O texto de Tagg, em nossa opinião, anuncia, no fim da década de 80, uma dificuldade que será confirmada por quase toda a geração de pesquisadores no início dos 90 ganhando ares de hegemonia desde então. Uma contextualização histórica poderia ajudar a esclarecer a razão e as dificuldades destes problemas.

A propagação da ideia de hibridizabilidade realizada no contexto dos estudos culturais e pós-coloniais preocupados com as migrações, processos diaspóricos e transculturais na era de um capitalismo globalizado e tardio. Perseguindo este fim, os estudos culturais aproximaram-se das correntes de pensamentos pós-modernas/pós-estruturalistas que já demonstravam força nos meios acadêmicos na década de 70. Foi a geração pós-estruturalista que contribuiu para a emergência da atual moda de análise de discurso sócio-construcionista e idealista. No fim e ao cabo existe uma pretensão, ora camuflada ora explícita, em substituir a sociologia pela análise do discurso, procedendo como se os fenômenos sócio-musicais correspondessem aos discursos acerca desses fenômenos.

Há mais complexidade dialética entre o ser social e consciência social do que o vão reducionismo pode desvendar. Longe de desconsiderar

a história de crítica aos esquemas de explicação reducionistas que reduzem a cultura a um mero epifenômeno da base material – muitas vezes assentados na fórmula base/superestrutura – a crítica aqui apresentada defende que se os conflitos e dilemas enfrentados pelos estudos culturais, por um lado, conduzem corretamente à um distanciamento de tais economicismos reducionistas, por outro, no percurso desta fuga, podem e costumam cair em armadilhas igualmente dogmáticas e reducionistas. Desta forma, carecendo do diálogo e de entrelaçamentos dialeticamente complexos entre objetividade e subjetividade, troca-se o reducionismo material pelo cultural sem a percepção de que os dois são equívocos correspondentes, como dois lados que fazem parte da mesma moeda. Da mesma forma acreditamos que distanciar-se de uma noção rígida, mecânica e reducionista de determinação não nos autoriza a correr de braços abertos ao indeterminismo irracional, pois os problemas de uma razão essencialista rígida não serão equacionados pelo anti-essencialismo idealista embutido na desrazão rizomática.

Por fim, vale destacar que mesmo as mais incisivas críticas e reflexões acerca, digamos assim, “dimensão superestrutural” da vida social relutaram bastante em sucumbir à qualquer idealismo imediatista-vide as valiosas contribuições de Raymond Williams (1980) com a noção de

hegemonia e Edward Thompson (1987) através da categoria da experiência. E isso aconteceu porque fugir da concepção simplista segundo a qual os sujeitos não têm lugar e importância na história, entendendo a cultura vivida e experimentada como reflexo passivo da economia não significa desconsiderar o processo real de vida social abrindo mão de uma contextualização histórico-processual na qual os indivíduos estão inseridos.

Referências bibliográficas

- Costa, Nelson Barros da (org.). 2005. *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas (SP): Pontes.
- Davis, Miles. 1989. *Miles: The Autobiography*. Londres: Simon & Schuster.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1995-1997. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Fairclough, Norman. 2008. *Discurso e mudança social*. 2ª ed. Brasília: Editora da UnB.
- Foucault, Michel. 2007. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2000. *Vigiar e punir*. 22ª ed. Petrópolis (RJ): Vozes.
- Hore, Charlie. 1993. “Jazz- a people’s music?” *International Socialism Journal*, issue 61.
- Magalhães, Célia Maria (org.). 2001. *Reflexões sobre a análise crítica do discurso*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG.
- Marx, Karl; Engels, Friederich. 1986. *A ideologia alemã*. São Paulo: Hucitec.
- Sahlins, Marshall D. 2003. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Tagg, Philip. 1989. “Open Letter”. Disponível em: < www.tagg.org/articles/opelet.html >. Acesso em: 13 out. 2009.
- Thompson, E.P. 1987. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, vol. 3.
- Williams, Raymond. 1980. “Base and superstructure in Marxist Cultural Theory.” *Problems in materialism and culture: selected essays*. London: Verso, p. 31-49.

La resistencia del género musical: el caso del vals criollo argentino

Edgardo J. Rodríguez¹ y Silvina G. Argüello²

1_ Doctor en Artes (Teoría musical), Universidad de Buenos Aires (Facultad de Filosofía y Letras). Investigador y docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Compositor, arreglador y productor musical.

2 _ Investigadora y docente de Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Resumen:

En este trabajo presentamos un modelo teórico que, por un lado, oriente el análisis musical en la asignación de un género a determinada pieza musical; y por el otro, permita caracterizar estructuralmente las categorías genéricas. El modelo se basa en la idea de que los géneros musicales se establecen claramente cuando cristalizan una forma de acompañamiento característica. En este marco, nos proponemos aplicar las ideas fundamentales del mencionado modelo a un género particular: el *vals criollo argentino*; para lo cual analizaremos los rasgos que determinan al *vals* y mostraremos algunas características intragenéricas que hacen del *vals* un *vals criollo argentino* del s. XX.

Palabras clave: modelo, género musical, vals criollo.

La resistencia del género musical: el caso del vals criollo argentino

En este trabajo aplicaremos el análisis estructural tradicional para proponer un modelo de descripción y explicación de la asignación de género musical, exclusivamente dentro del ámbito de la música popular argentina. El caso elegido para ejemplificar las ideas centrales que constituyen este modelo teórico es el vals criollo argentino.

El uso de los términos género y estilo ha concitado especial atención en los estudios de música popular, por lo que consideramos necesario presentar un somero panorama del estado de la cuestión a través del examen de dos artículos: uno de Franco Fabbri, “Tipos, categorías y géneros musicales” (2006); y otro, “Estilo y Género” de Allan Moore (2001). En el texto mencionado, Fabbri revisa su ampliamente difundida definición de la palabra “género”¹ hecha en 1982 pero sólo para aclarar el

1 _ “Un género musical es un conjunto de hechos musicales, reales y posibles, cuyo desarrollo se rige por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas”. (Fabbri 2001: 3)

uso de los términos. Su objetivo no es “formular una tipología ‘científica’ de las músicas” sino comprender el uso que comunidades musicales muy distintas hacen de las tipologías: no se trata de construir una clasificación, sino de comprender las clasificaciones existentes, de observar sus transformaciones, de obtener –si es posible– algunas indicaciones teóricas generales sobre su funcionamiento (Fabbri, 2006: 2)

Por otra parte, el interés de Fabbri está puesto en los procesos de categorización de la música presentes en el conjunto de las comunidades que producen y escuchan, mientras que me interesa menos llegar a una definición normativa, que permita a los estudiosos segmentar el mundo musical de una manera que les sea conveniente (Fabbri 2006: 7)

Para Fabbri, “el proceso de categorización en muchísimos casos no depende de las características

técnico-formales (estilísticas) de una pieza” (Fabri 2006: 8) sino de la acción de las comunidades. El modelo que ofrecemos sostiene en cambio que la asignación de género musical se basa principalmente en los rasgos estructurales del objeto.-

Allan Moore en “Estilo y Género” (2001), por su parte, enumera tres tipos de relaciones teóricas posibles entre género y estilo: a) que ambos abarquen el mismo campo pero con diferentes matices; b) que género y estilo ocupen el mismo campo, del cual el estilo sólo sea una porción; c) que cada uno posea su propio campo. Asimismo, existirían cuatro modos de distinguir los campos de referencia del estilo y el género:

1) En primer lugar, el estilo se refiere a los modos de articulación de los gestos musicales; lo mejor es considerarlo como impuesto, no intrínseco a los mismos. El género se refiere a la identidad y al contexto de esos gestos.²

2) El género, por su énfasis en el contexto de los gestos, se refiere principalmente a lo estésico, mientras que el estilo, por su énfasis en los modos de articulación, a lo poiético.³

2 _ First, style refers to the manner of articulation of musical gestures and is best considered as imposed on them, rather than intrinsic to them. Genre refers to the identity and the context of those gestures. (Moore 2001: 441)

3 _ ...genre, in its emphasis on the context of gestures, pertains

3) Por la estrecha relación del género con la constitución de significados, se lo discute normalmente en relación con sus constricciones sociales (Kallberg, Neale, Krims). El estilo, por el contrario, con su énfasis en las características técnicas y su apropiabilidad, con frecuencia simplemente coloca entre paréntesis al componente social (Cope, Crocker) o lo considera determinante sólo en mínimo grado”, asignándole una autonomía negociable (Green, Hebdige).⁴

4) Al considerar los modos de articulación, el estilo opera en diversos niveles jerárquicos, desde lo global hasta lo local. A niveles globales, es generalmente considerado como socialmente constituido, si bien a niveles más locales puede operar con mayores grados de autonomía... el género, como sistema, también funciona de forma jerárquica, pero los ‘subgéneros’ cubren un territorio genérico completo de

most usefully to the esthetic, while style, in its emphasis on their manner of articulation, pertains most usefully to the poetic. (Moore 2001: 441)

4 _ In its concentration on how meaning is constituted, genre is normally explicitly thematized as socially constrained (Kallberg, Neale, Krims). Style, on the other hand, in its emphasis on technical features and appropriability, frequently simply brackets out the social (Cope, Crocker) or at least regards this realm as minimally determining, where it is considered to operate with a negotiable degree of autonomy (Green, Hebdige). (Moore 2001: 441)

una manera que los ‘subestilos’ no alcanzan.⁵

A diferencia de los autores que acabamos de comentar, la modelización que propondremos parece sugerir que:

1) Estilo y género son categorías externas al oyente, lo preexisten; los modelos estudiados y el nuestro, se ocupan de la asignación de las categorías estilo y género que los oyentes efectivamente realizan en un momento histórico dado. Quedan fuera de nuestras preocupaciones los procesos de creación y asignación de nuevos estilos y/o géneros. De todas maneras, se puede inferir que del entendimiento del estado final de la asignación se podría derivar una buena descripción del proceso que llevó a aquélla.

2) Ambos pueden ser estésicos o poiéticos dependiendo del punto de vista del sujeto, sea un bailarín o un compositor, respectivamente.

3) Ambos pueden ser caracterizados estructuralmente (la tarea que abordamos aquí).

4) Desde luego, ambos están constituidos

5 _ In its consideration of manners of articulation, style itself operates at various hierarchical levels, from the global to the most local. At global levels it is usually considered to be socially constituted, while it may operate with greater degrees of autonomy at more local levels...Genre as a system also operates hierarchically, but with the distinction that ‘sub-genres’ cover an entire genre territory in a way that ‘sub-styles’ do not. (Moore 2001: 441-442)

socialmente y pueden estudiarse desde ese punto de vista.

La categorización de la música y el tipo de segmentación de lo real que ella supone son aceptados como un hecho empírico. La única condición para que esa acción resulte pertinente es que los oyentes que la realicen sean experimentados en el idioma. El oyente experimentado en el idioma es una idealización que supone un gran acuerdo intersubjetivo en la discriminación y asignación de géneros y estilos. Esto significa que ha estado suficientemente expuesto a la música que categoriza: ha escuchado las piezas difundidas por los medios masivos de comunicación, consume la música que éstos propalan, no necesita tener ningún entrenamiento especializado en música, etc. Este acuerdo generalizado nos permite inferir la existencia de una competencia genérica;⁶ uno de los objetivos del modelo es describirla.⁷ Definiremos al estilo como el conjunto de rasgos musicales que permanecen estables, que se repiten entre obras, conjun-

tos de obras, períodos históricos amplios, etc.⁸ Por su parte, el género musical en la música popular argentina se constituye generalmente cuando una de esas constantes estructurales, el modo de acompañamiento rítmico, se cristaliza, es decir, cuando el acompañamiento se estabiliza de manera bastante estricta y permanente. Dicho en otros términos, el género musical es estilo que ha estandarizado el acompañamiento. De este modo, el género se configura básica, aunque no exclusivamente, por la presencia o ausencia de un rasgo,⁹ su naturaleza es, metafóricamente hablando, binaria; por el contrario, el estilo se define a través de tipos diversos y muy abundantes rasgos, su naturaleza es múltiple.

El estilo tiende, metafóricamente, al género, esto quiere decir que las constancias del estilo establecen, a su vez, mayores constancias¹⁰ que, eventualmente, cuajan en un género (que es el

rasgo más poderoso en la determinación del género, aunque no el único). No obstante, las interacciones entre ambos polos no cesan. Así, el estilo sigue actuando en el interior del género consolidado, originando particularidades musicales. Éstas configuran los estilos intra-géneros. Si un estilo intra-género estableciera variaciones sustantivas al modo de acompañamiento, muy probablemente éstas originarían un sub-género o, si aquéllas fueran drásticas, un nuevo género.¹¹ Por último, se da el caso de asignaciones diferenciadas que poseen el mismo esquema de acompañamiento. En esos casos operan otros rasgos genéricos, típicamente la estructura formal, melódica y métrica. Ninguno de estos últimos por sí mismo logra la diferenciación genérica, lo cual sugiere que los rasgos se ordenan jerárquicamente, por un lado, y por el otro, que la discriminación de estos rasgos exige una competencia más elaborada. Podríamos entonces formular la hipótesis de que el oyente experimentado diferencia dos géneros que comparten el esquema de acompañamiento si algún otro rasgo estructural ha sido cristalizado. Se debe notar que esta discriminación es más sofisticada

6 _ En adelante en el trabajo cuando nos referimos a la capacidad para discriminar los géneros musicales incluimos la capacidad para discriminar estilos, aunque no la nombremos específicamente. Es la misma capacidad categorial que se focaliza en distintos aspectos. Por otro lado, la competencia es la codificación individual de las prácticas sociales, con lo cual la dicotomía estructura/contexto debería, al menos, atenuarse.

7 _ Algunos rasgos del modelo a desarrollar ya fueron presentados en Rodríguez 2009.

8 _ En este trabajo no nos ocuparemos particularmente de la descripción del estilo, que ya ha sido brillantemente abordada en Meyer (1989:3) y cuya definición esencial hemos emulado. Si diremos que no se pretende instaurar una nueva taxonomía sino determinar y describir cómo operan los principios abstractos que gobiernan la asignación. Esos principios son el estilo y el género, tal como los iremos definiendo en lo que sigue.

9 _ En realidad la asignación de género es jerárquica, si el rasgo principal no alcanzara para dar cuenta de la diferenciación genérica, afloran los otros rasgos: la forma, la estructura melódica, la estructura métrica, etc. (véase Rodríguez 2009).

10 _ Meyer (1989: 23 y ss.), según aumenta la generalidad de las constancias, las denomina: estilo intraopus, idioma y dialecto.

11 _ Al momento de redactar este trabajo no están claramente determinadas las diferencias entre una y otra categoría (entre un género derivado de uno anterior, por un lado, y de un sub-género, por el otro), ni la pertinencia de la separación; como aparentemente tampoco están finamente discriminadas en las asignaciones de los oyentes experimentados.

que la primera, y que, muy probablemente, exija una competencia más elaborada, y en ese sentido se emparenta con la discriminación estilística.


De lo dicho se puede inferir que todo rasgo musical es (o podría ser) estilístico si está convenientemente estabilizado, cuando ese rasgo estilístico interviene en la diferenciación de género el rasgo se convierte en rasgo genérico. El proceso general de categorización parece responder también a un ordenamiento jerárquico. En efecto, tanto los estilos como los géneros son agrupados en conjuntos mayores, configurando complejos¹² estilísticos y complejos genéricos. De este modo, el folclore argentino se configura como un complejo genérico (CG), es una suma de géneros bien establecidos. Por el contrario, el tango y el rock nacional¹³ son complejos estilísticos (CE) principalmente, en la medida en que muy pocos géneros se han estabilizado; en cambio, se reconoce una gran variedad de estilos. En el caso del CE tango es notable que la milonga y el vals, dos de los géneros más importantes que lo integran, provienen del CG folclore. Del mismo modo, parece conformarse el rock, con

casi una inabarcable cantidad de estilos¹⁴ y muy pocos géneros cristalizados (el ska y, probablemente, el reggae sean algunos ejemplos). Una vez que los complejos se establecen, los géneros y estilos pueden ‘migrar’ entre ellos, en la medida en que sus identidades resistan la acción de los complejos que los reciben, es decir de las variaciones estilísticas intercomplejos. Finalmente, si bien la categoría complejo alude a varios integrantes agrupados, la teoría prevé la existencia de CG y CE con un solo integrante.

1. El vals criollo argentino

Nos proponemos aplicar las ideas fundamentales del modelo descrito a un género particular: el *vals criollo argentino*. Analizaremos los rasgos que caracterizan al género y veremos cómo el vals migró al CE tango al CE o CG cuarteto cordobés, sin que su identidad como género musical específico se viera alterada.

Sabemos que el vals formó parte de la música de los salones burgueses del Río de la Plata desde los primeros años del siglo XIX. Desde allí, se difundió o -en palabras de Carlos Vega- fue “imitado”¹⁵ (Vega

1956: 28-30) por el ambiente rural en donde inició un proceso de folclorización, es decir de adquisición y selección de las pautas estilísticas que delimitaron el CG folclore. En ese proceso se fijó un patrón de acompañamiento: 3/4  en la guitarra, consiste en marcar 1er pulso con el pulgar y los otros dos con rasguído sobre las cuerdas inferiores (agudas). Cuando el instrumento acompañante es el piano, el 1er. pulso marca los bajos mientras que el 2do y el 3ro, los acordes. Sobre ese acompañamiento básico, las melodías de los vales se caracterizan por recurrir a motivos o frases que en virtud de los acentos, de los cambios armónicos y de su articulación con el texto, frecuentemente son percibidos en un compás de 6/4 y abarcando dos compases (sobre 4 compases del acompañamiento). Ver el ejemplo 1:

Otras frases poseen motivos de dos compases pero que coinciden con el compás del acompañamiento. Ver el ejemplo 2.

Otra característica es el empleo recurrente de los mismos diseños melódicos, incluso cumpliendo las mismas funciones (inicio o cierre de frases o motivos, caracterización de una sección, etc.), dentro de una frase musical o sección. Citaremos dos ejemplos:

tos salones, se inicia el proceso de descenso” (p. 30) (Vega 1956).

12 _ Utilizado aquí sólo con el sentido de conjunto o reunión de cosas (en este caso géneros o estilos).

13 _ Y aparentemente también es un CE la música clásica, al menos, la tonal.

14 _ En ese sentido, véase Madoery 2005.

15 - “...cada especie no nace cada vez en cada lugar del mundo, sino que se coordina una vez en un lugar y se difunde luego por imitación; más precisamente por imitación del pueblo a los salones” (p. 28)...Coordinadas las nuevas danzas y consagradas por los más al-



Ejemplo 1: “Tendrás que llorar” (Cristino Tapia)



Ejemplo 2: “Tendrás que llorar” (Cristino Tapia)

a) Inicios acéfalos de 5 corcheas generalmente con una curva melódica ascendente, como se puede ver en los ejemplos 3 y 4.



Ejemplo 3: “Noche de estrellas” (Letra de E Cadicamo y Música de José Luis Padula)



Ejemplo 4: “Palomita blanca” (Letra de F García Jiménez y Música de Anselmo Aieta)

b) Sucesión de corcheas durante varios compases, generalmente en las segundas secciones, las que suelen pasar de modo menor a Mayor. Ver los ejemplos 5 y 6:



Ejemplo 5: "Noche de estrellas" Sección B del vals



Ejemplo 6: "Palomita Blanca" Sección B del vals

2. Variaciones entre géneros que comparten un mismo acompañamiento

El esquema rítmico de acompañamiento del vals es compartido por otros géneros folclóricos como la jota cordobesa y la ranchera, por lo cual, según lo que establece nuestro modelo teórico, se hacen necesarios otros rasgos genéricos para diferenciarlos. Debemos apelar a otro parámetro musical: la estructura formal, melódica y métrica.

La forma del vals criollo -a pesar de que responde frecuentemente a dos o tres modelos no es rígida en cuanto a cantidad de compases o de secciones, como sí lo es la forma de la jota cordobesa cuya coreografía es fija. Sin embargo, aunque un oyente no sea capaz de reparar en este aspecto abstracto, sí puede advertir intuitivamente las diferencias en cuanto a la construcción de las melodías de cada uno de dichos géneros. La diferencia fundamental radica en el metro y en los diferentes modos de articular los motivos melódicos en relación con el acompañamiento con el pulso y con el compás. Veamos cada uno de los casos:

Ranchera: generalmente está escrita en compás de 3/4 en el que cada negra coincide con el pulso y con el acompañamiento típico del género, al que ya hemos aludido (♩ ♩ ♩). La melodía, por su parte, privilegia la subdivisión binaria del pulso y recu-

rre frecuentemente a figuras apuntilladas (♩̣). Los motivos más comunes abarcan dos compases.

Jota cordobesa: suele tener dos secciones de las cuales una, claramente responde a las características de un compás de 6/8, siendo el pulso la ♩̣; el acompañamiento en 3 corcheas (♩̣ ♩̣ ♩̣) y la melodía está concebida en base a 6 corcheas y negras con punto configurando preferentemente motivos de dos compases; mientras que la otra parte es un valseado en compás de 3/4.

Vals criollo: la diferencia fundamental entre éste y los otros dos géneros radica en el hecho de que el vals incorpora una subdivisión más, en las capas rítmicas. Habitualmente se lo anota en compás de 3/4; sin embargo, como hemos visto, algunos motivos abarcan 4 compases, por lo que consideramos que el compás de 6/4 resulta más adecuado. Si adoptamos este compás, el pulso se corresponde con la ♩̣ y el acompañamiento básico con (♩̣ ♩̣ ♩̣). Si equiparamos estos valores a las figuras que hemos empleado en la ranchera y la jota, el resultado es el que sigue:

- compás 6/8;
- pulso: ♩̣
- acompañamiento (♩̣ ♩̣ ♩̣)
- melodías: subdivisión binaria de las ♩̣

La siguiente tabla muestra las relaciones entre motivos melódicos y acompañamiento:



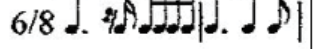
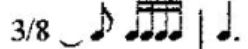







Géneros	Pulso 60	Compás	Motivos melódicos	Compás del acompa- ñamiento	Relación entre motivos y acompañamiento	Diseños rítmicos
Vals criollo		6/8 y 3/8	2 comp. 6/8 o 2 comp. 3/8	3/8 	Un motivo c/ 4 compases de acompañamiento Un motivo c/ 2 comp de acompañamiento	6/8  3/8 
Jota cordobesa		6/8	2 compases	3/8 	Un motivo c/ 2 comp. De acompañamiento	6/8 
Ranchera		3/4	2 compases	3/4 	Un motivo c/ 2 comp. De acompañamiento	3/4  3/4 

Tabla 1. Comparación de los tres géneros

3. Variaciones estilísticas intercomplejos: el caso del vals criollo

Con una fuerte identidad genérica constituida, el vals criollo pasó a formar parte de otro importante campo de la música popular argentina, el del CE tango. El vals sufre variaciones estilísticas intercomplejos, en este caso las propias del CE tango, que no afectan su identidad genérica. Algo semejante le sucede al vals cuando es interpretado por agrupaciones que pertenecen a la llamada música de cuarteto cordobés. Sin embargo, cabe aclarar que la inclusión de vales en este repertorio es un fenómeno de las primeras décadas (1950) de su constitución, cuando todavía era, muy probablemente, un CE. El CE cuarteto cordobés fue estandarizando progresivamente el característico ritmo binario “tunga – tunga” del acompañamiento hasta que, en la actualidad, se ha constituido en un CG articular de un solo género y numerosas variaciones estilísticas intragénero. Sin embargo, el ritmo ternario del vals ha dejado de tener cabida. El proceso parece ser el opuesto a la migración de género (y de estilos). En la migración un CG o CE recibe un género (o estilo) proveniente de otro CG o CE, por el contrario, durante el proceso de constitución de un CG o CE se ‘expulsan’ los géneros (o estilos) que los contradicen en algún aspecto (en el caso que nos

ocupa, el vals contradice el binarismo característico del acompañamiento del cuarteto cordobés).

- a) Vals “Plaza Colón” de Rubén Darío Gamboa, por Edmundo Cartos: (década del 40) [vals en el CE tango]¹⁶
- b) Vals “Plaza Colón” por el Cuarteto Leo (década del 50) [vals en el (todavía) CE cuarteto cordobés]¹⁷
- c) Vals “Plaza Colón” por Los del Suquía (folclore de los 70) [vals en el CG folclore, variación estilística intragénero].¹⁸

4. Variaciones estilísticas intragénero del vals criollo en el CG folclore:

Dentro del CG Folclore, existen variaciones estilísticas intragénero. Así por ejemplo, receptores que poseen la competencia suficiente pueden distinguir entre un vals criollo cuyano y otro cordobés.

- a) “Puentecito de mi río” de Luna y Tormo por Antonio Tormo (estilo cuyano)¹⁹

16 _ Grabación digital facilitada por el hijo del intérprete, Héctor Edmundo Cabrolié.

17 _ Cuarteto Leo. Canta: José Sosa Mendieta.. 2008. Sony BMG Music Entertainment (Argentina)

18 _ Valsecitos y Los del Suquia. 2006. Leader Music bajo licencia de Ángel Federico Andraos (Córdoba, Argentina)

19 _ Antonio Tormo. 2006. Leader Music bajo licencia de Angel

- b) “Puentecito de mi río” por Los Cuatro de Córdoba (estilo cordobés).²⁰

5. Conclusiones.

La necesidad de construir herramientas teóricas específicas para el estudio de la música popular ha sido señalada en reiterados encuentros y artículos de la disciplina. Los dos autores que hemos citado (Fabbri y Moore) se expresan en tal sentido; Fabbri cierra su texto con una pregunta: “Entonces, quizás mi pregunta inicial se podría reformular así: “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Cómo podría no hacernos falta una teoría? ”.

Otro cuestionamiento que aparece dentro de este campo de estudios, es que el análisis musical tradicional resulta insuficiente para dar cuenta de la realidad sonora de la música popular. Nosotros acordamos básicamente con esta observación, pero advertimos que en muchos casos las investigaciones prescinden del análisis. Estamos convencidos de que el modelo analítico estructural no debe ser soslayado. El modelo presentado aquí ha sido contrastado con éxito en el caso del vals criollo argentino. Se lo pudo diferenciar estructuralmente de géneros similares, caracterizar en sus aspectos migratorios entre CG y CE, como integrante de un CE

Federico Andraos (Córdoba, Argentina)

20 _ Los Cuatro de Córdoba. Antología. http://rapidshare.com/files/308559025/Los_4_de_C__rdoba_-_Antolog__a.ace

que luego se constituyó en un CG que lo expulsó; al mismo tiempo, las nuevas categorías de CE y CG parecen adecuarse descriptivamente a las asignaciones realizadas por los oyentes experimentados. Sin duda, la modelización requiere ajustes y refinamientos pero su aplicación en este caso ha sido auspiciosa.

Referencias bibliográficas:

- Fabbri, Franco. 1981. "A theory of musical genres: two applications". En *Popular Music Perspectives*, eds. D. Horn and P. Tagg, 52-81. Göteborg and Exeter: IASPM.
- Fabbri, Franco. 2006. "Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?" En: http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf [Consulta: abril, 2010]
- Madoery, Diego. 2005. "El Rock como la Música. Árbol, expresión de la multiestética en el rock alternativo". *Revista de la Asociación Argentina de Musicología* 5-6: 99-117.
- Madoery, Diego. 2007. "Género – tema – arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular". Ponencia presentada en I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María, Córdoba.
- Meyer, Leonard. 1989. *Style and music: Theory, History and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Moore, Allan. 2001. "Categorical conventions in music discourse: Style and Genre" *Music & Letters*, 82 (3): 432-442.
- Rodríguez, Edgardo. 2009. 'La arenosa': género y (des)arreglos. *Revista Argentina de Musicología*, 10 (en prensa).
- Vega, Carlos. 1956. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.

Discografía:

- Antonio Tormo. 2006. Leader Music, bajo licencia de Ángel Federico Andraos (Córdoba, Argentina).
- Cuarteto Leo. Canta: José Sosa Mendieta. 2008. Sony BMG Music Entertainment (Argentina).
- Los Cuatro de Córdoba. Antología.
http://rapidshare.com/files/308559025/Los_4_de_C__rdoba_-_Antolog__a.ace
- Valsecitos y Los del Suquia. 2006. Leader Music bajo licencia de Ángel Federico Andraos (Córdoba, Argentina).

“Lugares para aprender y lugares para practicar”.

La transmisión del quehacer de la improvisación: algunos casos de la música popular en Argentina.

Luis Ferreira Makl, Ana M. Romaniuk, Berenice Corti¹

1 _ Luis Ferreira Makl es doctor en Antropología, músico y docente; Ana María Romaniuk es Licenciada en artes y diplomada en Etnomusicología, docente, doctoranda en la Facultad de Filosofía y Letras UBA; Berenice Corti es Licenciada en Ciencias de la Comunicación, docente, maestranda en Comunicación y Cultura, UBA. El presente trabajo y la investigación que le dio origen se realizaron en el Instituto de Investigación en Etnomusicología, Dirección General de Artes de la Ciudad de Buenos Aires.

Resumen:

En este trabajo examinaremos ciertas “semblanzas de familia” detectadas en las formas de entrenamiento para la performance musical a medida que es institucionalizada, especialmente en improvisación, como parte de observaciones realizadas en casos estudiados por un equipo de trabajo interdisciplinario en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires. De esta forma las clases, talleres y *workshops* aparecen legitimados como “lugares para aprender”, por lo que surge la tendencia de oponerlos a las situaciones de *performance* real entendidos como “lugares para usar lo aprendido”.

Palabras clave: formación en música popular, improvisación, performance.

La presente comunicación trata de algunos de los avances en el trabajo de un grupo de estudio formado en 2009 en el Instituto de Investigaciones en Etnomusicología de la ciudad de Buenos Aires (IIET/DGEART). El grupo surgió a partir de un seminario impartido por Luis Ferreira donde se exploraron distintos abordajes metodológicos para la investigación de la improvisación en la música popular. El foco de trabajo del grupo consistió en la reflexión y debate sobre modos y formas de improvisación, y de educación para la improvisación, existentes en algunos géneros de música popular en Argentina y países de la región, especialmente Uruguay, centroeste y sur de Brasil. Las reuniones se desarrollaron a partir de experiencias y materiales elaborados por los participantes y el planteamiento de problemáticas en torno a la cuestión de la improvisación. La integración del grupo es *sui-generis*, comprendiendo tres graduados (artes, comunicación, antropología social) dos de los cuales con proyectos de posgrado académico en marcha; dos estudiantes de grado en etnomusi-

ciología; y dos músicos en géneros populares. Una característica del grupo es entonces la multidisciplinariedad que contribuyó ventajosamente a la dinámica de las reuniones.¹

Durante 2009 fueron desarrolladas tres líneas de investigación de las cuales, para la presente comunicación, nos referiremos a una de ellas por tratar específicamente de la formación para la improvisación en música popular en Argentina, donde identificamos dos tipos, por un lado, el desarrollado en ámbitos institucionalizados, y por otro, en grupos de integración abierta de práctica musical. En el primer tipo, el propósito es la formación, tratándose de los casos de la percusión “tradicional” del

1 _ El grupo se reunió en forma quincenal durante alrededor de cuatro horas donde cada integrante expuso sus avances y dudas, compartiéndose los casos y marcos conceptuales. El coordinador contribuyó a la discusión y a la reflexión aportando marcos conceptuales y modelos teóricos existentes, utilidad y limitaciones; los aspectos metodológicos comprendieron modalidades de producción de conocimiento desde la reflexividad en el trabajo de campo y la interpretación de la experiencia etnográfica, al empiricismo radical como músico en campo. Los autores agradecen la disposición y el apoyo entusiasta a este proyecto de la directora del IIET, Lic. Elena Hermo.

bombo legüero en una escuela estatal de música popular, trabajo en desarrollo por Cristhiano Kolin-sky; del aprendizaje de una multiplicidad de léxicos musicales para la percusión más la práctica de dirección de bandas de percusión en una escuela privada de percusión de música popular, trabajo desarrollado por Ana M. Romaniuk. En el segundo tipo, se trata de grupos abiertos de práctica musical colectiva implicando la formación musical: de aerófonos andinos *sikus*, en una fábrica recuperada, trabajo en desarrollo por Mauricio Cucien; de prácticas de *tambores de candombe* en redes barriales de la ciudad de Montevideo y Buenos Aires, trabajo desarrollado por Luis Ferreira. Las otras dos líneas, en buena medida transversales a la primera, conciernen a la relación individuo y colectivo en la improvisación y la autorregulación de conjuntos musicales,² y al análisis de representaciones de los músicos relacionando la improvisación con la racialización de las identidades sociales, las subjetividades y los contenidos culturales.³ Algunos de

2 _ Comprendiendo: marchas de grupos de *tambores de candombe* en Montevideo y Buenos Aires (Luis Ferreira; Ferreira 2002), marchas de grandes colectivos de *bombos legüeros* en Santiago del Estero (Nélida Toloza y Adriana Luengo), presentaciones comerciales de una banda de percusión con dirección individualizada (Ana M. Romaniuk), marchas de bandas de aerófonos *sikus* en la tradición andina del noroeste de Argentina (Mauricio Cucien), llamado y respuesta en el jazz en Argentina (Berenice Corti; Corti 2006).

3 _ Principalmente se trata del proyecto de investigación sobre el jazz en Argentina (B. Corti); pero esta preocupación sobre la identidad y la subjetividad aparece también en los demás proyectos: la

los avances en la investigación en estas líneas son presentados en este Congreso en las comunicaciones de Berenice Corti y de Ana M. Romaniuk.

Conceptualmente, Ferreira propuso considerar la formación en música con un sentido antropológico – una práctica de reproducción cultural, un proceso susceptible a reinención, elaboración y transformación intencionada y no-intencionada. Puede responder tanto a proyectos de perpetuación como de transformación del “sistema”, abarcando símbolos (elementos musicales), principios de organización musical y social (sintaxis y pragmáticas) para la performance musical, instancias de atribución de significados y de sentidos a las músicas que se practican. En el grupo fue revisada una parte de la literatura producida a respecto de la improvisación y la performance musical (Nettl 1974; Schutz 1977; Blum 1998; Cook 2007a, 2007b; Sawyer 2006).

En los casos y experiencias presentadas en el grupo del IIET con respecto a la formación en música popular, especialmente para la improvisación y la auto-regulación colectiva, constatamos que a medida que ella es sistematizada y legitimada institucionalmente, aparece, por un lado, un énfasis en la transmisión de elementos musicales lexicales

etnicización y regionalización entre los practicantes del *bombo legüero*, de *sikus*, y la racialización entre los practicantes de *tambores de candombe*.

(“patrones musicales”) y de su repetición como medio de incorporación. Mientras, por otro lado, una pérdida de ciertas dimensiones de la práctica musical que analizaremos más adelante, así como de atribución de sentidos y significados de los lenguajes musicales abordados.

Al parecer ocurriría como en Brasil, en donde Elizabeth Travassos (1999:124) argumenta que la tendencia a la sistematización e institucionalización de la transmisión musical puede entenderse por “la valoración de la construcción social de la categoría ‘músico profesional’.” Esta categoría refiere no solamente a quien ejerce actividades remuneradas sino también a quien desarrolla prácticas de performance pública distintas a la del músico-alumno estudiando música, a la del ensayo preparatorio de la performance, o a la del pasatiempo que puede prescindir de público y de situaciones formalizadas de performance.

El objetivo de esta comunicación es sugerir la identidad de ciertos aspectos de las tendencias de los casos que se presentan en el grupo de estudio, interpretables con la metáfora de una “semblanza de familia”: aspectos que aparecen repetidamente como la separación en la práctica social entre lugares de aprender y lugares de practicar. Otro aspecto repetido en los casos más institucionalizados es la tendencia de los formadores a promover

“ejercicios” dirigidos a la práctica individualizada, planteados en gradaciones de dificultad creciente, así como sobre repertorios en proceso de estandarización. Estarían operando, por tanto, criterios de homogeneización de las habilidades individuales. Este aspecto aparece, a su vez, en detrimento de dos dimensiones importantes de la práctica musical: la falta de atención a pragmáticas de organización del sonido/música (substituida por combinatorias lineales) en el aprendizaje de la improvisación; la falta de atención a la autorregulación colectiva. Estas dimensiones implican, además, las corporales y, sobre todo, las interaccionales en la performance musical. Todo pasa como si aquellas dimensiones de la música menos “domesticables” a la representación visual en esquemas o partituras y a la representación en el discurso verbalizado, fuesen quedando relegadas a medida que se sistematiza e institucionaliza la formación, no desarrollándose una consciencia de ellas, ni ingresando en el campo de la subjetividad de los actores.

En principio, las prácticas institucionalizadas que han sido examinadas aparecen relegando los modos en que generaciones anteriores de músicos aprendían y transmitían conocimientos a través de las grabaciones de músicos preferidos y, sobre todo, situacionalmente en contextos de performance colectiva. Estas situaciones comprendían desde

jam-sessions entre músicos de jazz (informes de Corti, Ferreira) y *peñas folklóricas* (informes de Romaniuk, Kolinsky, Cucien, Toloza, Luengo), a las salidas en la calle de *tambores de candombe* (informe y publicaciones de Ferreira).

Hay dos modalidades ahí de aprendizaje de habilidades para la improvisación: la primera es a partir de escuchar, imitar y copiar elementos musicales oídos de grabaciones, incluyendo el aprovechamiento de la posibilidad de la reproducción de las grabaciones a velocidades menores. Actualmente esta modalidad continúa, ampliada con el acceso a la Internet donde cierta transferencia de conocimientos – inclusive gestuales y corporales – se hace posible por el contacto audiovisual con filmaciones de músicos de preferencia y por distintos programas que permiten la disminución del *tempo* musical.

En cuanto a la segunda modalidad, se trataba de situaciones de performance que reunían a músicos experimentados con novatos, quienes podían aprender de oír y de ver hacer, además de preguntar en los momentos en que no se tocaba. Sin embargo esas situaciones no se legitimaban por su dimensión formativa de músicos, sino por su carácter de performance real en sí, ya fuese para y entre los músicos de jazz en la *jam*, o los músicos de una *peña folklórica* o de una procesión religio-

sa andina, o los del barrio negro de *candombe*. El aprendizaje y transmisión de habilidades eran una consecuencia de la dinámica de estos encuentros: rituales de pasaje dentro de situaciones de performance en las cuales el novato podía experimentar y poner a punto sus habilidades para emerger como músico valorado y apreciado por sus pares.

Presentaremos a continuación brevemente algunos de los casos informados en el grupo del IET. Nos detendremos en los siguientes cuatro, uno en Montevideo y Buenos Aires y los restantes tres en Buenos Aires: el cambio en las formas de aprendizaje musical en los *tambores de candombe* entre las décadas de 1990 y 2000; la sistematización del aprendizaje del *bombo legüero* en una escuela de música popular (sostenida por el estado a nivel municipal); la transmisión de melodías para las filas de *sikus* en una experiencia de grupo abierto (sostenido por autogestión en una “fábrica recuperada”); la alfabetización musical y sistematización de códigos visuales en una escuela de percusión popular (sostenida como empresa comercial en el espacio rentado de una fundación cultural).

Luis Ferreira, antropólogo y músico:

Experiencia con los *tambores de candombe* en Montevideo en la década de 1990. El músico de *tambor repique* – tambor

improvisador y regulador del colectivo⁴ – Raúl Magariños, estando al lado de un novato (entre los que Ferreira se contaba en 1993) daba indicaciones con breves intervenciones verbales en la propia performance pública – una salida de barrio, un desfile de carnaval, una performance cultural del grupo *Conjunto Bantú* del cual formaba parte.⁵ “¡Se están cruzando!” – llamando la atención a la pérdida de sintonía fina en la pulsación (en semicorcheas, ¡en un tempo de MM ♩ = 280 esto significa algo menos a una fusa!); “¡No arrastren el palo!”, “¡Qué suene la mano más que el palo!”

– llamando la atención sobre la calidad sonora y tímbrica de los golpes.⁶

Fue también fundamental para la investigación (Ferreira [1997]2002; 2007; s/f) observar cómo los niños en varios tipos de situaciones de performance – especialmente los bastidores como las paradas en las salidas en el barrio, y en los ensayos de las *comparsas* de carnaval – aprendían e incorporaban los modelos básicos en forma gestual y mimética, aprendían de oír y ver hacer a sus mayores; sobre todo, me llamó la atención quienes prefiriendo el *tambor repique* aprendían primero la gramática musical, alternando modalidades contrastantes (imitando el patrón básico sobre el cuero, versus el patrón básico sobre la caja de madera) antes que “toques” (patrones en tanto elementos lexicales). El aprendizaje y la performance no eran instancias separadas sino aspectos de una misma si-

tuación social.⁷ En esos contextos sociales, cada barrio tiene un repertorio de patrones diacríticos constitutivo de identidades sociales en redes de parentesco y vecindario multirraciales; niños y jóvenes son socializados por tanto en un ambiente de práctica cultural que provee de identificaciones por medio de signos y de modos de hacer musicales en las performances públicas locales.

En los 2000 han surgido una cantidad de escuelas y de talleres de percusión en Montevideo y en Buenos Aires, basados en la práctica de algunas decenas de “ejercicios”, “toques” y “figuras”, y presentando exhaustivamente repertorios barriales recortados de las identificaciones con redes de parentesco y de vecindario. Es decir, se pretende al parecer la competitividad lingüística de los aprendices por medio del dominio de repertorios separadamente de sus sentidos identitarios. Aparecen también publicaciones y filmaciones caseras

4 _ En términos de los músicos, el *tambor repique* es el tambor de tamaño y sonido medio que “habla” en la tradición del *candombe*, a diferencia del tambor menor agudo *chico* que es “péndulo” y del mayor y grave *piano* que es “base”.

5 _ Grupo de escenario que representa cuadros del *candombe* afrouruguayo. Fue fundado en 1971 por Tomás Olivera Chirimini a partir de su experiencia anterior con el Teatro Negro Independiente de Uruguay. Ferreira formó parte de *Conjunto Bantú* entre 1993 y 1996 participando en giras nacionales e internacionales (España, Islas Baleares, Rio Grande do Sul, Santiago del Estero y Buenos Aires. Fue aceptado como músico, socialmente blanco, por su desempeño como bajista; comenzó luego a tocar el tambor menor (*chico*) en situaciones de desfile en que todo el grupo participaba; en otras *comparsas*, participó en desfile de barrio o de carnaval como *tambor repique* en 1995 y con el grande *tambor piano* en 1996. Tuvo en Raúl Magariños (fallecido en 2004), conocido como “Neno”, jefe de tambores en *Conjunto Bantú*, un maestro en el arte del *tambor de candombe*.

6 _ Además, en *Conjunto Bantú*, Raúl Magariños preparaba y testaba sus intervenciones improvisadas en respuesta a secciones de canto o de coro, previamente “cantando” con onomatopeyas lo que quería hacer. En secciones improvisadas a su cargo, se destacaba por la fluidez, creatividad (imprevisibilidad) y velocidad de su ejecución, más cercano a los modelos que él escuchaba y emulaba de *timbaleros* en la tradición afrocubana y caribeña.

7 _ En una salida de calle a inicios de la década de 1990 quien venía aprendiendo de cantar onomatopéyicamente y gestualmente a un lado de un músico en el costado de la formación de la banda (*cuernada*) de tambores, en otro momento podía pedir prestado “por un ratito” un tambor en una fila trasera de la marcha, en otra oportunidad más adelante pedirlo “por unas cuerdas”, hasta ir con su tambor al fondo de la marcha, previa anuencia del jefe de tambores antes del “arranque”.

(subidas a *youtube* en la Internet y a blogs) de individualidades que dirigen escuelas de percusión, o son invitados a realizar talleres, un fenómeno creciente a lo largo de la década por múltiples causas de cambio social y cultural cuyo análisis escapa a esta comunicación.⁸

Cristhiano Kolinsky, antropólogo y estudiante de música:

La sistematización de la enseñanza del *bombo legüero* en la escuela de música popular donde estudia opera en dos direcciones. Por un lado, la aplicación y valorización de ejercicios tomados de la amplia literatura del tambor redoblante o caja militar como referente tenido por “universal” que cubre todas las “manulaciones” posibles

(combinatorias con/sin repetición de la lateralidad corporal derecha/izquierda de las manos). Por otro lado, la circulación y exposición en un libro y CD de “modelos básicos”, “variantes” y “ejercicios” clasificados alfa-numéricamente, y organizados en capítulos para cada una de las “especies” del género “folklore” de la música popular argentina. La expectativa es que la habilidad para la improvisación surja de la fluidez en las manulaciones y, al parecer, de la habilidad en combinar linealmente ejercicios de variantes que el aprendiz practica individualmente. El contraste con esta forma de aprendizaje es cuánto esos repertorios son aprendidos en *peñas folklóricas*, en relación orgánica con el canto y las formas musicales de los distintos géneros argentinos en modalidades regionales (e identidades concomitantes), o en diálogo con los danzantes en el caso de la “especie” del *malambo* en particular.

Mauricio Cucien, músico:

Participante en un grupo urbano de práctica de aerófonos andinos *sikus*. Uno de los fundadores, y hasta hace poco tiempo líder del grupo, fijaba y transmitía las melodías a los novatos por medio de artefactos visuales en un librito: esquemas de dos líneas de pequeños círculos dentro de los cuales una letra corresponde a una nota. Se utiliza para las notas el sistema alfabético sajón en vez del silábico latino, una tentativa de “profesionalización” acercando la notación utilizada en el jazz y géneros populares. Esta opción no tuvo consecuencias musicales en cuanto a la performance colectiva. Pero sí la tuvo la representación gráfica de la alternancia entre una y otra fila del grupo de *sikus* que conforman entre ambas las notas de la melodía. Los novatos quedaban fijados a la representación visual estática en vez de desarrollar, desde el inicio, la habilidad conversacional de intercambio permanente manteniendo una pulsación constante. Las consecuencias de esta opción llevaron un tiempo para ser revertidas. Se separaba así el aprendizaje, entendido como situación individual, de la situación de práctica que es colectiva.

⁸ _ Al menos una consecuencia musical es constatable de este cambio y es que en algunos de los nuevos grupos de *tambor de candombe* en barrios de clase media de Montevideo, integrados por personas socialmente blancas formadas en talleres y escuelas de percusión, la autorregulación colectiva es muy baja. Particularmente el parámetro *tempo* es regulado jerárquicamente por el jefe de tambores quien ordena, por medio de señales con un pito, externas al sistema musical de tamboreo, parar y volver a comenzar tocando todos un patrón al unísono (similar al *clave* cubano) para acelerar el *tempo*. Contrasta este procedimiento con el de los grupos socialmente negros que “suben” el *tempo* y la intensidad del sonido por medio de cambios en el modo de hacer de los *tambores repique* utilizando los mismos patrones de percusión que forman parte del repertorio (un fenómeno de meta-mensajes en el sentido de Bateson 1998), y manteniendo la compleja trama sonora polirrítmica del *candombe*.

Mientras, el aprendizaje por transmisión oral en las situaciones de performance colectiva lograba que los novatos pusiesen atención en la calidad tímbrica del ataque de los sonidos emitidos. En este caso, un valor cultural en las músicas andinas consistente en el ataque con fuertes armónicos, implicaba un carácter de improvisación e imprevisibilidad difícilmente formalizable o inscribible en codificaciones gráficas.

Ana M. Romaniuk, etnomusicóloga, presentación:

La formación musical en la escuela de percusión estudiada por esta investigadora (en el marco del proyecto desarrollado en el IJET) se habría basado, inicialmente, en formas orales y performáticas más el agregado del aprendizaje de un código gestual para el ejercicio de la regencia de la banda de percusión.⁹ Sin embargo, con el crecimiento de esta escuela, comienzan a ofrecerse cursos en distintos “niveles” desde “iniciantes” a “avanzados”, así como de especialización en técnicas y repertorios de distintos géne-

ros de percusión (donde los léxicos son sistematizados y desarrolladas en “básicos” y “variantes”) culminando en la “profesionalización” con la alfabetización musical.

En las reuniones del grupo del IJET constatamos cuánto esas escuelas, clases particulares, talleres o *Workshops*, parecen legitimarse socialmente como “lugares para aprender”, diferenciados, recortados u en oposición, a las situaciones de performance real entendibles como “lugares para usar lo aprendido”. Una inversión sin duda de las formas de aprendizaje orgánicas y comunitarias de sólo una década antes, en forma evidente en el caso de Montevideo en barrios multirraciales de tradición de *candombe*. Pero en los demás casos presentados arriba, salvo en menor grado en las prácticas de *sikus*,¹⁰ encontramos también esta separación, entre momentos y lugares “para aprender” y “para usar lo aprendido”, que consideramos como una primera tendencia.

10 _ Aunque se podrían entender las reuniones periódicas como una forma mixta de lugar para aprender y para usar lo aprendido; mientras, las actuaciones en contextos “tradicionales” del Noroeste argentino o la participación en procesiones “tradicionales” de afirmación étnico-regional en un barrio de la ciudad de Buenos Aires, pueden ser comprendidas como formas de peregrinación – rituales de pasaje de los integrantes del grupo.

Una segunda tendencia es al aprendizaje con esquemas gráficos y clasificatorios donde se impondría el sesgo visualista que distintos autores han señalado para la cultura euro-occidental desde el Iluminismo (Goody 1968; Fabian 1983; Stoller 1996, entre otros). Este sesgo aparece en particular en el caso del grupo de *sikus* como dimensión de una colonialidad sobre los saberes más profunda que la opción por la notación musical sajona en vez de la latina. En la escuela de la banda de percusión estudiada por Romaniuk, por otro lado, la tendencia aparece en el programa de alfabetización como aspecto de la “profesionalización” y en la individuación de la improvisación en el regente de la banda. Mientras, este es un aspecto central en el método de aprendizaje de *bombo legüero* referido. Por el contrario, en el aprendizaje del tamboreo de *candombe* no son utilizados los medios visuales como transmisores de la práctica musical, apareciendo textos gráficos y representaciones verbalizadas sólo en función de la legitimación social de la práctica en términos de su significación – historia del *candombe* y de los afrodescendientes, contextos culturales, etc.

Una tercera tendencia que observamos es a la formación de repertorios que reúnen lo que tradicionalmente constituyen signos y modalidades diacríticas vinculados a la constitución de identidades

9 _ En el regente se concentran las decisiones “compositivas” pese a que eventualmente pueda indicar que un músico o un sector del grupo genere una propuesta o patrón musical en concreto. El modelo fue tomado de la propuesta del compositor afro-norteamericano Lawrence Morris (cf. Cassin 2009).

sociales específicas: de parentesco y barriales, socialmente racializadas, en el caso del *candombe* (Ferreira); regionales y étnicas en el *folklore* (Kolinsky, Cucien); étnicas y multi-nacionales en la banda de percusión (Romaniuk). Los signos sonoro/musicales aparecen desvinculados de la construcción social de esas identidades y los significados presentados a los aprendices consisten en referencias o informaciones contextuales mínimas. La formación musical en muchos de estos lugares, a excepción del grupo de *sikus*, operaría por lo tanto reuniendo y clasificando conjuntos de signos en base a criterios de “dificultad técnica”, abstraídos de las modalidades de transmisión cultural en los contextos sociales de donde provienen dichos signos. Las prácticas se proponen en mayor o menor medida la formación para la performance y/o la improvisación en músicas populares, procediendo a una formalización, en mayor o menor medida, de un conjunto de lenguajes musicales, consistente en la lexicalización de patrones musicales.

Es privilegiado así un conocimiento generalizado, sistematizado en colecciones de elementos (clasificados como “variantes” y “ejercicios”) y practicado en combinatorias lineales de los mismos.¹¹ Esta

tendencia tendría, a nuestro juicio, afinidades selectivas con la museificación de la alteridad en la cultura euro-occidental, señalada por James Clifford (1988), en contextos de colonialidad interna de la nación; en su límite, una forma de enciclopedismo musical con la fijación de géneros y la clausura de territorios e identidades sociales (Carvalho y Segato 1994). Por otro lado, puede ser comprendida como parte de la circulación y proliferación de signos en la posmodernidad, como sugirió Berenice Corti especialmente con respecto a la banda de percusión estudiada por Ana Romaniuk.

Como una herramienta interpretativa de este conjunto de tendencias advertidas en los casos presentados, Ferreira propone la noción de “semblanzas de familia”, tomando esta noción de Wittgenstein y sugerida para el estudio de las culturas populares en antropología (Míguez y Semán 2006). La metáfora refiere a ciertos fenómenos semejantes a los de los fenotipos familiares que permiten reconocerlos por su similitud, una cierta *recurrencia parcial* de rasgos comunes sin que reproduzcan una identidad exacta, pero que permite atribuirseles una misma “ascendencia”. Las similitudes de familia se diferencian de los sistemas clasificatorios en la que los elementos deben siempre repetirse para ubicarlos en alguna categoría. Decir que algo tiene

“semblanzas de familia” con otra cosa no implica postular la identidad entre ambas entidades sino sólo la identidad entre algunos aspectos de ambas (Condé 1998).

Estas semblanzas de familia comprenderían entonces distintos aspectos que aparecen compartidos *parcialmente* entre los casos analizados: los talleres y escuelas particulares de *candombe*; la enseñanza del *bombo legüero* en una escuela estatal de música popular; un grupo abierto auto-gestionado de práctica de *sikus*; una escuela de percusión popular sostenida como pequeña empresa y por la fundación de una corporación minera transnacional. El primer aspecto es la distinción entre “lugares para aprender” y “lugares para practicar”. El segundo es la impregnación de un sesgo visualista por el cual pasan a ser valorizadas aquellas dimensiones inscribibles gráficamente. El tercero es la formación a partir de conjuntos de repertorios descontextualizados y de modalidades de aprendizaje y transmisión que implican procesos de formación de identidad musical muy diferentes a las de los contextos sociales de donde provienen históricamente dichos signos y sistemas musicales.

La hipótesis que al respecto sugiere Ferreira es que en estas semblanzas de familia puede verse la reproducción de las pautas de la formación en la música erudita euro-occidental porque es éste el

11 _ En desmedro de formas creativas basadas en el desarrollo de ideas-semilla en la música africana de percusión (Jones 1959), en concatenaciones cíclico-lineales (espiralares) y modalidades de elaboración de patrones básicos en los tambores de *candombe* (Ferreira

2002: 161, 124-128).

modelo de sistematización que los actores toman y porque hacerlo así les otorga legitimidad a ellos y a sus prácticas de formación, atravesadas muchas por una dimensión económica y simbólica que no puede desconsiderarse. En otras palabras, se trata de hegemonía en el campo cultural¹² por el cual los actores toman ya pronto ese modelo dominante (y por tanto legitimado), en desmedro del trabajo de elaboración de modelos propios basados en la experiencia acumulada de prácticas culturales no dominantes (y por tanto no legítimas).

En primer término advertimos en la formación en música popular los sesgos visualista y no-procesualista del aprendizaje puesto que implican, a nuestro juicio, la desconsideración de aquellas dimensiones del sonido/música y de la performance menos pasibles de inscripción visual-gráfica. Esta misma problemática ha sido señalada por David Borgo (2007) en su análisis de la academización de la formación de músicos de jazz en los EUA; también ha sido sugerida por Margarete Arroyo (1999) respecto a la música de los *congados* en una investigación sobre educación musical en la región centro-oeste de Brasil. Significa este aspecto que son dejadas por fuera varias dimensiones importantes de la práctica musical de difícil representa-

ción visual, inclusive de conceptualización como las experiencias de conciencia práctica y las dimensiones corporales e interaccionales durante la performance musical.

La formación canonizada, especialmente en relación a la improvisación, tiende a enfatizar sólo aquello que la notación euro-occidental puede representar: notas (duraciones y alturas), acordes, progresiones de acordes. Deja fuera aspectos musicales centrales como la concepción de tiempo – los ataques de los sonidos, los puntos de sintonización/discrepancia colectiva (Keil y Feld 1994) –, los matices tímbricos y expresivos difícilmente traducibles en papel (Dresser *apud* Borgo 2007:67). Una disyuntura se produce entre formas inscriptas – normalizadas, abstractas, separadas – e incorporadas – oído, conectividad mente/manos (Turetzky *apud* Borgo 2007:67). Esta problemática junto con la sistematización y fijación de un cierto período histórico en el caso del jazz (las décadas de 1950-60) como canon interno de la práctica de formación musical, es advertida también por músicos y docentes de jazz en Argentina como Ernesto Jodos, entrevistado por Corti en su investigación.

En los casos examinados en el grupo de estudio del ILET, la formación en música popular presenta parcialmente también esta tendencia a enfatizar los aspectos gráficamente representables y al entre-

namiento individual con la absorción acumulativa de elementos. Al parecer, esta tendencia se evidencia aún más en la formación para la improvisación donde se enfatiza la provisión de mapas cognitivos ya prontos, en vez de la incorporación y exploración de territorios sonoro/corporales. En efecto, el proceso de aprendizaje es basado en el “qué” – léxicos musicales, “variantes”, “ejercicios” – y el “cómo” – combinatorias lineales de elementos – en forma previa y separada de la improvisación como “hacer” colectivo y a otras concepciones de tiempo cíclicas/espirales¹³ de la música. Distintamente otras perspectivas, entre ellas la etnomusicológica, vienen entendiendo el conocimiento como capacidad en acción, producido y existente en forma socialmente compartida entre individuos en contextos específicos, y no como un artefacto almacenado. El conocimiento es modelado con descripciones de hechos y de reglas, pero no consiste en tales descripciones: el mapa no es el territorio (Korzybsky y Clancey *apud* Borgo 2007:65).

En segundo término, una consecuencia en la formación en música popular, especialmente para la improvisación, es que el aprendizaje y luego la performance con el uso de lo aprendido, se vuelven actividades abstraídas de los “nudos

12 _ En el sentido de dominación simbólica (Grignon y Passeron 1991): una naturalización en las formas de pensamiento, la impregnación de la cultura popular por la dominante.

13 _ Como sugiere Ferreira (2002:161) en el caso de la improvisación del *tambor repique* del *candombe*.

de circunstancias” en los cuales los lenguajes de las músicas populares fueron creados e inscriptas sus circunstancias en sus enunciados musicales. Es decir, abstraídos de los contextos étnicos, racializados y subalternos que constituyen las nudosidades de sus enunciados musicales. Más específicamente, autores como Paul Gilroy (2001), Samuel Floyd (1995), Guthrie Ramsey (2003) han señalado a la improvisación como uno de los aspectos más importantes de la música popular de los africanos y afrodescendientes, junto con el sistema de llamado/respuesta, la corporalidad y la performatividad. Gilroy, sobre todo, sugiere cómo el jazz consiguió resolver las tensiones entre el individuo y el colectivo, entre la voz propia y la creatividad y la tradición colectiva.

A tal respecto, Corti viene analizando en su investigación las tensiones vivenciadas en estructuras de sentimiento por los actores, aprendices y músicos de jazz en Argentina: entre las prácticas culturales marcadas (racializadas, etnicizadas, regionalizadas, nacionalizadas) que eligen, y sus identidades sociales (también racializadas, etnicizadas, regionalizadas, nacionalizadas) de acuerdo a interrelaciones y clivajes de identidad que no eligen, promovidos por la configuración de alteridad del estado-nación¹⁴ del que forman parte, y a cómo in-

tentan resolver y en qué nivel (psicológico, social, cultural) esas tensiones.

A modo de conclusión provisoria, al relacionar esa semblanza de familia y la dimensión de la dominación simbólica, Ferreira sugiere cuánto la formación en música popular se basa en referencias “lingüísticas” y no en referencias “polemológicas” (en el sentido que señala Michel de Certeau (1996) para el estudio de las culturas populares). Es decir, la formación actual tiende a dejar por fuera referencias capaces de exponer las relaciones de fuerza donde se inscriben y delimitan las circunstancias de la enunciación musical. Esta cuestión permite preguntarse, en una perspectiva política sobre las formas de dominación simbólica (Hall 1984; Grignon y Passeron 1991), el lugar que la improvisación ocupa en las músicas populares en las formaciones de identidad/alteridad nacional, especialmente en aquellas que, como la argentina, han valorizado la inscripción y la fijación letrada de la música en desmedro de la improvisación, identificada con la alteridad de la nación. Y no menos también, preguntarse sobre las relaciones de fuerza y segmentaciones de los sectores populares que atraviesan a las prácticas de formación en música popular.

14 _ En el sentido formulado por Rita Segato (2007) de configura-

ción nacional de diversidad.

Referencias bibliográficas:

- Arroyo, Margarette. "Fazer Musical no ritual afro-católico do Congado de Uberlândia, MG, Brasil". Ponencia presentada en la III Reunión de Antropología del MERCOSUR. Posadas: noviembre de 1999.
- Bateson, Gregory. 1998. "Estilo, gracia e información en el arte primitivo". En *Pasos hacia una Ecología de la Mente*, 155-180. Buenos Aires: Lohlé-Lumen.
- Blum, Stephen. 1998. "Recognizing Improvisation". En *In the Course of Performance - Studies in the World of Musical Improvisation*, eds. Nettl, Bruno y Russel, Melinda, 22-45. Chicago: The University of Chicago Press.
- Borgo, David. 2007. "Free Jazz in the Classroom: An Ecological Approach to Music Education". *Jazz Perspectives* 1(1):61-88.
- Carvalho, José Jorge de y Segato, Rita Laura. 1994. "Sistemas Abertos e Territórios Fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais". *Série Antropologia* 164, Brasília: Universidad de Brasília.
- Cassin, Alessandro. 2009. "Interview: Butch Morris" [en línea]. En *lacanian ink*, 2009. Disponible en: <http://lacan.com/frameXII7.htm>. [Consulta: 29 de mayo de 2010].
- Clifford, James. 1988. *Dilemas de la Cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Conde, Mauro Lúcio Leitão. 1998. *Wittgenstein: linguagem e mundo*. São Paulo: Annablume.
- Cook, Nicholas. 2007a. "Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros". *Per Musi* (16): 07-20, UFGM.
- _____ 2007b. "Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance". *Música em Contexto* 1(1): 7-32, PPGM/UnB.
- Corti, Berenice. 2006. "The feeling of jazz - Llamada y respuesta como gramática del discurso jazzístico". Trabajo para el Seminario Música y Comunicación (Cátedra Rocha/Larregle), FCS/UBA. Buenos Aires: s/e.
- Certau, Michel de. 1996. "Introdução"; "Culturas populares". En *A invenção do cotidiano*, I. Artes de fazer, xl-lv, 19-48. Petrópolis: Vozes.

Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.

Ferreira, Luis. 2002. *Los tambores del candombe*. Buenos Aires: Colihue.

_____. 2007. "An Afrocentric Approach to Musical Performance in the Black South Atlantic: The Candombe Drumming". *Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review* 11 (Músicas de África) [en línea]. Barcelona. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/transtrans11art12.html>>. [Consulta: 15 de enero de 2007].

_____. 2008. "El estudio de la performance musical como proceso de interacción: entre el análisis musical y el escenario sociocultural". En *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*, ed. M. Fornaro. Montevideo: Universidad de la República (CSEP/EUM/UdelaR)].

Floyd, Samuel A. 1995. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press.

Goody, Jack (ed.). 1968. *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude. 1991. *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y en la literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Hall, Stuart. 1984. "Notas sobre la deconstrucción de 'lo popular'". En *Historia popular y teoría socialista*, ed. Raphael Samuel, 93-110. Barcelona: Crítica.

Jones, Arthur M. 1959. *Studies in African Music*. London: Oxford University Press.

Keil, Charles y Feld, Steven. 1994. "Grooving on Participation". En *Music Grooves*, eds. Charles Keil y Steven Feld, 151-180. Chicago: The University of Chicago Press.

Míguez, Daniel y Semán, Pablo. 2006. "Diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales". En *Entre santos, cumbias y piquetes – Las culturas populares en la Argentina reciente*, eds. Daniel Míguez y Pablo Semán, 11-30. Buenos Aires: Biblos.

Nettl, Bruno. "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach". *The Musical Quarterly* 60(1): 1-19, 1974.

Ramsey, Guthrie P., Jr. 2003. *Race Music – Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. Berkeley. Los Angeles: University of California Press.

Sawyer, R. Keith. 2006. "Group creativity: musical performance and collaboration". *Psychology of Music* (34): 148-165, 2006.

Schutz, Alfred. 1977. "Making Music Together - A Study in Social Relationship". En *Symbolic Anthropology - A Reader in the Study of Symbols and Meanings*, eds. Janet Dolgin, David Kemnitzer y David Schneider, 106-120. New York: Columbia University Press.

Segato, Rita. 2007. *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Stoller, Paul. 1996. "Sounds and things - Pulsations of Power in Songhay". En *The Performance of healing*, eds. Carol Laderman, y Marina Roseman, 165-184. London: Routledge.

Travassos, Elizabeth. 1999. "Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes e Diversidade Musical". *Horizontes Antropológicos* 5(11): 119-144.

“Os malabarismos dialéticos dos arquitetos dos momentos emocionais”: a importância dos mediadores culturais na construção da MPB (1968-1982)

Luisa Quarti Lamarão¹

¹ _ Doutoranda em História Social pela Universidade Federal Fluminense com o projeto “MPB no mercado – mediadores culturais, música e indústria (1968-1982)”. Defendeu, em 2008, a dissertação de mestrado “As muitas histórias da MPB. As ideias de Jose Ramos Tinhorão” na mesma instituição.

Resumo:

O presente artigo visa a compreender a consolidação da “Música Popular Brasileira”, a MPB, a partir da atuação dos empresários e produtores culturais do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Pretendo recuperar algumas das estratégias destes mediadores culturais na construção deste que não se configurou apenas como um estilo musical, mas também um porta-voz dos anseios de uma geração que vivenciou as transformações políticas e culturais no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Assim, tenho como objetivo também desconstruir visões simplistas que normalmente se perpetuam sobre MPB, ao fazer uma breve análise da atuação profissional dos chamados mediadores culturais Guilherme Araujo, André Midani, Ana Maria Bahiana e Sergio Bittencourt.

Palavras-chave: MPB, mediador cultural, produtor musical, empresário musical

1. A estigmatização da MPB

A origem da chamada Música Popular Brasileira (MPB) está indiscutivelmente ligada às transformações políticas que ocorreram na década de 1960 no Brasil. Nesse período, o país sofreu grandes transformações de ordem política que culminaram no golpe civil-militar de 1964. A chegada dos militares ao poder acarretou o impasse do projeto nacional-popular tão discutido anteriormente. Que caminhos seguir diante da modernização econômica? Qual era o melhor projeto de Brasil? O termômetro da situação era a classe artística, cuja sensibilidade pedia uma tomada de posição (Homem de Mello 2003: 51).

Entretanto, tal fato não pode nos permitir cair em algumas armadilhas da memória. A MPB manteve certa “aura” politizada e resistente que serviu de justificativa para a atuação das esquerdas brasileiras, sendo, para muitos, a “trilha sonora da resistência”. Para além desse estereótipo, devemos lembrar que nem a MPB foi somente uma música engajada, nem seu público consumidor era somente composto por uma esquerda dita “resistente”.

Desse modo, a MPB não pode ser compreendida em sua totalidade se pensada apenas a partir da trajetória dos grandes compositores e intérpretes. O senso comum ainda nos informa que as grandes canções que marcaram a memória afetiva de uma geração estão apenas relacionadas à composição e a atuação das grandes figuras da MPB. É preciso ressaltar que os profissionais que tornaram possível a divulgação dos shows e dos LPs, nos bastidores ou nos grandes veículos de comunicação também foram importantes nessa construção musical. É preciso mudar o foco para ampliar a compreensão da MPB.

Outra visão que ainda se mantém sobre esse gênero musical é a insistência de sua desvinculação com o mercado. Parece que há um receio de admitir essa associação que, de alguma forma, tiraria da MPB sua “pureza”, já que segundo as teorias de Theodor Adorno, influente no meio acadêmico da década de 1970, a arte perde seu sentido quando inserida na indústria cultural. Porém, a MPB deve ser vista como fruto da tensão entre engajamento e inovação estética, que atendeu a demanda do público jovem brasileiro nas décadas de

1960 e 70. Logo, se foi justamente no período citado que houve a consolidação da indústria cultural no Brasil, por que negar que a MPB se consolidou nesse cenário?

Nesse sentido, é preciso ressaltar que o fortalecimento da Música Popular Brasileira no mercado está intimamente relacionado ao crescimento da indústria cultural no país, e por isso, sua trajetória se confunde com essa realidade cada vez mais “mediatizada”. Assim, a MPB ampliou seu público não apenas pela atuação das entidades civis, estudantis e sindicais, ligadas à militância de esquerda, mas também pela penetração crescente na televisão e na indústria fonográfica, atingindo faixas de consumo mais amplas. Nesse contexto, a atuação dos produtores culturais, empresários das grandes gravadoras e jornalistas exerceu um papel fundamental nessa transformação. Por terem sido aqueles que orientavam – direta ou indiretamente – as carreiras dos artistas da MPB, podemos dizer que também criaram os critérios para que esse estilo musical se consolidasse na indústria cultural – por meio do lançamento de discos, aparições na televisão e artigos de jornal.

Logo, a recuperação das estratégias destes mediadores culturais na construção da MPB nos ajuda a compreender os rumos tomados pelo próprio capitalismo brasileiro nas décadas de 1960 e 70. Além disso, a complexidade envolvida em uma

produção musical inserida na indústria cultural faz com que seja necessário observar os vários elementos atuantes na hora de compor e lançar uma música ou um disco (Lopes 2008: 4).

Assim, com objetivo de desconstruir algumas visões cristalizadas sobre a MPB, o presente artigo pretende apresentar brevemente passagens da atuação profissional de quatro desses chamados “mediadores culturais” – aqui entendidos como produtores culturais, empresários e jornalistas que, participando de instituições e movimentos (pró ou contra o regime) ou atuando em grandes veículos de comunicação, participaram de maneira efetiva na consolidação da MPB no mercado cultural brasileiro.

2. “Arquitetos de momentos emocionais”

Solano Ribeiro, produtor dos grandes festivais de música das décadas de 1960 e 70, em sua autobiografia de 2002, comentou assim o papel dos mediadores culturais nesse período:

“Lançador” ou descobridor de novos valores, papel que comumente me atribuem é, antes de tudo, um exagero. Na verdade, em um momento político peculiar, para uma platéia necessitada e musicalmente mais exigente, o enorme talento de um novo elenco e a força de

uma nova música fizeram o sucesso e a história dos festivais que realizei. O papel de produtor seria mais o de um **arquiteto / construtor de momentos emocionais**, com a preocupação de colocar o artista diante do público certo no momento certo, buscando manter coerência com o que estabeleci como princípios (Ribeiro 2002: 16) [grifos meus].

É nesse sentido, de colocar o público diante do que ele precisa, “construindo” momentos especiais, que se encaixa a atuação desses profissionais que vão, cada um a sua forma, construir situações, artistas, discos que atendem a demanda do público consumidor. Afinal de contas, estamos falando de um produto que, para gerar lucros, deve ser vendido.

Uma das figuras mais famosas da “noite” carioca entre o final da década de 1960 e 1970, Guilherme Araújo foi empresário durante muitos anos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia. Foi uma figura importante no lançamento da Tropicália, em 1967, orientando os baianos na forma de se vestir, nas performances e até dando sugestões de letras – depoimentos mostram que a ideia da música “É proibido proibir” veio dele. Além disso, expressões que se popularizaram na época, como “Divino, maravilhoso”, seriam de sua autoria. Assim, ficou conhecido por atuar na produção,

na seleção de repertório e de músicos, nos roteiros dos shows e na própria imagem dos artistas.

Porém, hoje, quando se fala da ascensão da MPB, Guilherme Araújo não é devidamente mencionado, teoricamente devido ao seu temperamento forte, que o fez romper com esses artistas ainda na década de 1970. Esse “silêncio” sobre sua trajetória no meio artístico é bastante sintomático da tese aqui apresentada. Se é tão “problemático” pensar na MPB como um produto inserido no mercado capitalista, profissionais que atuaram nesse sentido e pautaram sua trajetória ressaltando essa necessidade, também serão silenciados. Em entrevistas concedidas à pesquisadora em 2009, dois profissionais da área da música – André Midani, executivo de gravadoras, e Léa Milon, administradora dos bens dos quatro baianos acima mencionados – caracterizaram-no, respectivamente, como “injustiçado” e “grande marqueteiro da música popular”. Tais depoimentos reforçaram a necessidade de investigar a trajetória do empresário de maneira mais específica.

Em pesquisa no acervo da revista *Veja*, foi interessante ver que, na nota de seu falecimento, no dia 21 de março de 2007, foi chamado de “guru midiático”. O presente artigo caminha no sentido de desvendar o significado de tais palavras, defendendo que a presença de “gurus midiáticos” como ele fez a MPB se tornar o gênero musical consagra-

do de hoje. Na edição de 5 de fevereiro de 1986, Guilherme foi entrevistado na seção “Páginas amarelas”. Quando indagado sobre a hora certa de o artista dar uma “virada” em sua carreira, afirmou que era necessário ao artista criar uma personagem de acordo com o público, adequando-se ao seu gosto. Em suas palavras:

Eu aprendi a sugerir aos meus artistas que alterassem esse personagem que representam no palco sempre que necessário, baseado em minhas próprias observações do que vai pela música brasileira e pelo gosto do público. Gal trocou a imagem hippie pela de cantora elegante. Mas o processo varia de acordo com o artista (Araújo 1986: 8).

Acredito, assim, que Guilherme tenha sido o primeiro produtor a colocar em pauta, na sua atuação ao lado dos quatro “baianos” (Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil), a urgência de os artistas tornarem-se “vendáveis”. Miéle, produtor musical, em entrevista concedida à pesquisadora em 2010, afirmou, sobre Guilherme, que “ele não queria saber se a letra era boa, ele queria que provocasse uma comoção nacional”, por ser um “agitador cultural”.

Outra figura extremamente importante nesse cenário foi André Midani. Profissional do merca-

do fonográfico brasileiro, é considerado um dos nomes mais importantes da indústria fonográfica brasileira dos anos 60 aos 90, tendo sido presidente de gravadoras do porte da Phillips e da Warner. Ao contrário de Guilherme Araújo, é freqüentemente lembrado por sua atuação na construção da Música Popular Brasileira. Em entrevista concedida à pesquisadora em 2009, afirmou que a construção de determinados mitos da MPB:

Foi na intuição minha e dos meus diretores artísticos. [...] Eu posso dizer que de música eu não entendo nada, basicamente. [...] Agora, por um motivo de força do destino, até porque é personalidade minha, eu tinha uma facilidade muito grande [...] de entrar numa pessoa. E aí vem [...] quando eu descubro o narcisismo, [...] ambição, dedicação, o desejo de trabalhar, o desejo de vencer... (Midani 2009).

Midani traz à tona um fator importante que determinava a formação do artista, e que era levado em consideração na escolha do *casting* das gravadoras – a personalidade. Entretanto, em seu depoimento – como de outros profissionais da área entrevistados pela pesquisadora – é constante a alusão à *intuição* como elemento fundamental em sua prática. Parece difícil, também para esses mediadores culturais, admitir que havia um

planejamento e uma escolha estratégica de artistas, repertório, performances. Mais uma vez, vemos como é complicado associar à MPB ao mercado.

Curiosamente, na semana de realização do IV Festival Internacional da Canção de 1969, em setembro daquele ano, o *Jornal do Brasil* publicou a série intitulada “Música Popular em Debate”, dividida em três grandes artigos: “Os cantores”, “O mercado” e “O festival”. O artigo “O mercado”, escrito pelo então gerente-geral da gravadora Phillips, André Midani, focalizava a MPB especificamente como produto de consumo, classificando o mercado consumidor daquele momento de “impulsivo”, movido pelo “sucesso dos movimentos musicais que acontecem no decorrer dos tempos”. O artigo traz dados sobre a realidade do mercado de LPs no Brasil naquele momento: o país se apresentava como grande comprador de LPs, e não tanto de compactos duplos ou simples, o que se assemelhava ao perfil consumidor de países desenvolvidos como Estados Unidos. A interessante conclusão de Midani é de que o Brasil não era necessariamente um país altamente desenvolvido, mas que a faixa menos favorecida do povo brasileiro ainda era imensa e preferia não comprar discos, satisfazendo o seu gosto musical através das transmissões radiofônicas. Tais dados são importantes para pesquisar as estratégias específicas desses mediadores para atingir essa classe média que, de fato, consumia

música. Por isso, a necessidade de construir um estilo musical que se adequasse a esses consumidores.

Em termos de venda, pode-se dizer que o Brasil representa um dos mercados que ultimamente tem-se desenvolvido da maneira mais violenta do mundo. [em função] do aumento do poder aquisitivo e, sobretudo, da participação da juventude brasileira no mercado comprador de disco. [...] Aproximadamente 25% da vendagem da indústria dependem do sucesso de movimentos musicais que acontecem no decorrer dos tempos, como a Tropicália, a Pilantragem, a música jovem. [...] **Deste conflito em potencial entre a emancipação que deseja a juventude e as necessidades que implicam o desenvolvimento econômico, vão nascer no futuro atritos marcantes e, destes atritos, nascerá seguramente um novo tipo de música brasileira** (Midani 1969: 8) [grifos meus].

O jornal foi um meio de comunicação extremamente importante nessa construção da MPB: seja com a contribuição de artigos como o acima, de Midani, seja com colunas freqüentes de jornalistas especializados em analisar o cenário musical como Ana Maria Bahiana. Jornalista e escritora, ela foi um dos principais nomes do jornalismo musical brasi-

leiro, especialmente na década de 1970. Nesse período, escreveu para publicações como *Rolling Stone* (primeira versão brasileira), *Alto-Falante*, *Rock*, *a História e a Glória*, *Pipoca Moderna*, *Somtrês*, *Bizz*, além de periódicos não especializados em música como *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *Opinião*, além de publicações estrangeiras. Desde o início da década de 1990, reside nos Estados Unidos.

Seus artigos no periódico *Opinião*, de modo geral, analisavam o lançamento de discos e shows de MPB. No texto de 30 de abril de 1976, intitulado “Quatro solos femininos”, ao tratar do lançamento dos discos de quatro cantoras (Simone, Fafá de Belém, Gal Costa e Clementina de Jesus), Ana Maria Bahiana afirma:

O que faz um bom disco de um intérprete? Basicamente, três itens: escolha adequada de repertório, qualidade da voz e sensibilidade da interpretação. [...] Portanto, não basta cantar bem – um conceito elástico e caduco muito usado em júris de televisão, festivais e outras instituições defuntas. É preciso um trabalho tão científico quanto emocional, um trabalho em que o artista, na verdade, só colabora com uns 30 ou 40%. No fundo, no fundo, quem pode fazer o estrelato ou o fracasso de um intérprete [...] é essa personagem nebulosa e mal

compreendida do produtor fonográfico (Bahiana 1976: 24).

A jornalista traz outro fator relevante de ser destacado aqui: para além do talento do artista, era fundamental também o trabalho “dos bastidores”, “tão científico quanto emocional”, do produtor fonográfico, que, de alguma forma, vai “moldar” o intérprete para fazer um disco de sucesso. Acredito que críticos musicais como ela e tantos outros foram importantes no sentido de analisar os artistas e sua obra no seu conteúdo mais amplo, reforçando a condição de consumidor do público ouvinte de MPB.

A figura do produtor despertou sentimentos diversos. O jornalista e compositor Sergio Bittencourt, em sua coluna “Rio à noite”, publicada no jornal *O Globo* entre as décadas de 1960 e 1970, tratou do assunto. Filho de Jacob do Bandolim, cresceu cercado pelas rodas de choro de seu pai e de seus grandes amigos chorões. Como jornalista, desenvolveu estilo de crítica duro e agressivo. Trabalhou em vários órgãos de imprensa cariocas, os jornais *Correio da Manhã*, *O Globo*, e *O Fluminense*, e na Revista *Amiga*, em rádio, atuou nas Rádios Capital, Carioca, no Rio de Janeiro, e Mulher, de São Paulo. Atuou também como jurado dos famosos programas de calouros da TV, “Um instante, Maestro!”, “A Grande Chance” e “Programa Flávio

Cavalcanti”, todos apresentados por Flávio Cavalcanti. Por esse motivo, circulava pelos meios artísticos da época, reproduzindo suas impressões em seus artigos. Os textos indicam que o jornalista estava atento às discussões sobre o papel da música popular brasileira no mercado, intermediado pelos produtores culturais. O artigo “O produtor”, publicada no dia 16 de janeiro de 1970, é uma análise bem-humorada da função exercida por esse profissional, denunciando, de alguma forma, o descaso desses profissionais com os músicos: “‘Produtores’ e músicos jamais se entenderam. Também não poderia ser diferente: todo ‘produtor’ de disco vive em Ipanema ou arredores. E 90% dos músicos desta paróquia nasceram em Inhaúma.” Por fim, decreta:

No Brasil, o produtor marca o estúdio e distribui as papeletas entre os músicos [...] Quando produz, é em causa própria. O mais importante num “produtor” de discos (...) é que ele tenha um caderninho com os telefones de todos os músicos e intérpretes. Se tiver o caderninho, será um “produtor”. [...] É um rótulo, um cargo, uma posição, um sujeito que faz uma pose danada só para poder ser denunciado. ‘Olha, aquele ali é que é o produtor de disco.’ É isso mesmo: **quem chama alguém de produtor está denunciando** (Bittencourt: 1970) [grifos meus].

Talvez por tocar nesse ponto “comercial” da MPB, o produtor era alvo de visões tão negativas. Entretanto, é preciso lembrar que sua atuação foi fundamental na inserção nesse mercado cultural cada vez mais midiático. Eles eram os “mediadores” entre um público em crescimento e artistas em formação.

Assim, o presente artigo buscou mostrar que a MPB deve ser entendida e debatida para além das análises das composições e interpretações dos artistas. Há um cenário rico por trás disso, que mostra como foi possível a MPB permanecer no mercado e na memória de certa parcela da população brasileira não só como um gênero musical, mas também um padrão comportamental que foi traduzido por muitos desses mediadores culturais. Podemos dizer ainda que eles foram verdadeiros “equilibristas”, símbolo dos anos 1970 no Brasil (abertura-repressão): circulavam por ambientes de esquerda e de direita com o objetivo de fazer a MPB aumentar suas vendas, sem perder sua “aura politizada”. Em sua autobiografia, o jornalista e compositor Nelson Motta afirma

Além do afeto e do prazer da companhia, a necessidade profissional de manter boas fontes com todos os protagonistas daquele momento me obrigou a fazer **malabarismos dialéticos** para manter uma convivência harmônica com Chico,

Edu, Gil, Caetano, Dory, Francis, Ronaldo e Elis ao mesmo tempo, evitando brigas e discussões acaloradas, conciliando, tentando harmonizar, procurando pontos em comum (Motta 2001: 171) [grifos meus].

Portanto, o longo caminho percorrido pela MPB em seu processo de construção toma sua forma final devido à atuação destes profissionais, “arquitetos dos momentos emocionais”, que, conscientes das transformações econômicas e culturais por que passava o Brasil na transição das décadas de 1960 para 1970, apresentaram estratégias de divulgação bem-sucedidas que tornaram este gênero musical símbolo da música de boa qualidade. Logo, suas trajetórias profissionais se confundem com essa ascensão e servem para desmistificar noções ultrapassadas da MPB, presas a uma “memória adorniana”, que omite a inserção da MPB no mercado.

Referências bibliográficas

Araújo, Guilherme. Entrevistado por Martha Baptista. Revista *Veja*: São Paulo, 05.02.1986, n. 909, pp. 5-8.

Bahiana, Ana Maria. 1976. “Quatro solos femininos.” Revista *Opinião*: Rio de Janeiro, n. 182, p. 24.

Bittencourt, Sergio. 1970. “O produtor.” *O Globo*: Rio de Janeiro, 16.01.1970, p. 5.

Homem de Mello, Zuza. 2003. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34.

Lopes, Andrea Maria Vizotto Alcântara. 2008. “As canções de Gonzaguinha e Ivan Lins e o conceito de engajamento.” *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. Anpuh/SP – USP. Cd-rom.

Midani, André. 1969. “O mercado”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 24.09.1969, p. 8.

_____. Entrevistado por Luisa Lamarão. Rio de Janeiro, 24.08.2009.

Miéle, Luís Carlos. Entrevistado por Luisa Lamarão. Rio de Janeiro, 20.01.2010.

Milon, Léa. Entrevistada por Luisa Lamarão. Rio de Janeiro, 13.10.2009.

Motta, Nelson. 2001. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Ribeiro, Solano. 2002. *Prepare o seu coração – A história dos grandes festivais*. São Paulo: Geração Editorial.

Possíveis distinções entre arranjo e composição, através da análise de dez gravações da música “Carinhoso”, de Pixinguinha.

Marcelo Gomes¹

1 _ Marcelo Silva Gomes é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), professor da FAAM (SP) e da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Tem ministrado clínicas nas Universidades de Indiana e William Paterson (EUA), PUC Lima (Peru) e na Universidade de Córdoba (Argentina). Possui uma discografia significativa, com seis CDs lançados e duas indicações ao *Grammy* Latino na categoria “melhor álbum instrumental”.

Resumo:

A música “Carinhoso” de Alfredo Rocha Vianna (Pixinguinha, 1897-1973) recebe, em 1937, letra de Carlos Alberto Ferreira Braga (Braguinha ou João de Barro, 1907-2006) e nesse mesmo ano é registrada na voz de Orlando Silva (1915-1978). Depois disso, é regravaada mais de 200 vezes, tanto em versões vocais quanto exclusivamente instrumentais. No intuito de verificar o grau de reincidências e, em contrapartida, de reinvenções nos processos de arranjo, o artigo compara dez gravações instrumentais de diferentes épocas e instrumentações, obtidas através de um programa de *shareware*, com a gravação citada. A partir dos dados obtidos, o texto finalmente discute possíveis distinções entre arranjo e composição.

Palavras-chave: arranjo - composição - Pixinguinha - Carinhoso –

O choro é tradicionalmente um gênero instrumental. Segundo Sève, “É até agora, sem dúvida, o gênero mais representativo da música *instrumental* carioca e fonte onde bebem nossos maiores músicos”¹ (1999: 5). Isso é verificável também empiricamente, na medida em que as letras de muitos deles foram adicionadas anos depois, na maioria dos poucos choros cantados. A música *Lamento* (é possível encontrar as duas formas), por exemplo, foi composta por Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, em 1928, mas a letra de Vinicius de Moraes data, até onde se pôde verificar, de 1963.

Já a música que trato nesse artigo, “Carinhoso”, de Pixinguinha (1897-1973), segundo ele próprio, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, foi composta entre 1916 e 1917 e gravada pela primeira vez dez anos depois. Só em 1937

1 _ Grifo meu. A despeito de certo senso comum da colocação, pinço-a apenas para reforçar a natureza instrumental do gênero.

recebe letra de Carlos Alberto Ferreira Braga (1907-2006)² e nesse mesmo ano é registrada na voz de Orlando Silva (1915-1978). Nessa gravação, ouve-se primeiro uma exposição instrumental completa seguida da execução cantada o que, de certa forma, alude à importância da linguagem instrumental dentro do gênero, a despeito do sucesso posterior da peça como choro-canção. Depois disso, foi regravaada mais de 200 vezes, tanto em versões vocais quanto exclusivamente instrumentais.

Ainda que sua primeira gravação seja de 1926, em formato instrumental, o arranjo registrado em 1937 foi o que se tornou paradigmático. E não apenas num só nível: além dos elementos detectáveis como *composicionais*, intervenções típicas da esfera do arranjo se tornaram referenciais. Coelho, em sua tese de doutorado trata, a partir do olhar de Tatit, da noção de “arranjo mínimo”. Coloca que “para que o núcleo virtual de uma canção se realize é necessário um mínimo de escolhas iniciais como

2 _ Braguinha ou João de Barro são codinomes do compositor.

timbre de voz, andamento, intensidad e tonalidade, considerando que a canção seja manifestada *a capella*, isto é, sem acompanhamento de instrumentos musicais” (Coelho 2002: 13).

Já Aragon vai um pouco mais longe.

Estamos considerando o original popular como virtual justamente porque ele necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um arranjo, visto que na maior parte das vezes o compositor não determina *a priori* (e nem se espera isso dele) todos os elementos necessários para uma execução (2001: 18)

Considerando-se como ponto de partida uma partitura em música popular, deve-se lembrar que esta se restringe a revelar elementos composicionais quase mínimos, embora super estruturais. Quer dizer, ainda que as informações sejam concisas, devem revelar a constituição da peça no que tange a seus elementos primordiais. Entretanto, o ponto de partida aqui já é a citada execução, de 1937.

E, nesse caso, há um diferencial não usual no universo da música popular: arranjador e compositor são a mesma pessoa. Não usual na medida em que o preparo que um compositor e um arran-

jador se submetem são bastante distintos. *Grosso modo*, há certa tendência de que o compositor trabalhe num nível um tanto mais intuitivo e o arranjador tenha que necessariamente ter um tipo de preparo, em geral, ligado a uma educação musical mais formal³. Segundo Tatit, esses compositores “em geral exibiam pouca intimidade com a linguagem musical” (2004: 72)

Por outro lado, sabe-se de soluções de arranjo que se atrelam de tal forma à determinada peça que apenas execuções deveras criativas – ou notoriamente desavisadas - abrem mão de utilizar tais elementos. Um exemplo clássico é a introdução de “Corcovado” de Tom Jobim, trecho que não pertence à canção, mas que, por uma série de motivos, se atrela a essa. Interessante nesse caso que também estejamos tratando de um compositor preparado e da introdução que fez para sua própria peça.

Mas de volta ao foco desse artigo, se elegeu como parâmetros a gravação de 1937, embora a primeira

³ _ Essa afirmação tem sido por demais flexibilizada em razão das novas possibilidades digitais de manipulação dos sons. Sendo possível experimentar inúmeras vezes sem a necessidade da presença de músicos, tampouco o custo financeiro de estúdio, somado à presença de *samplers* e as possibilidades de edição, é legítimo suspeitar que hoje seja possível a existência de arranjadores sem educação musical formal, na medida em que cada vez é mais viável trabalhar em termos de tentativa e erro.

gravação original também tenha sido consultada sempre que houvesse dúvidas sobre alguma solução empregada. E desprezou-se o trecho vocal, já que o que se está considerando aqui são questões estritamente musicais. O outro parâmetro empregado foi a partitura presente no volume *O Melhor de Pixinguinha* (1997), coordenada por Maria José Carrasqueira, com revisão das melodias de Antônio Carlos Carrasqueira e das cifras por Edmilson Capelupi. A peça “Carinhoso” se encontra na página 28 e 29 de tal publicação.

A partir daí, foram escolhidas dez interpretações/ arranjos de “Carinhoso” para esta análise. O critério de seleção empregado foi de trabalhar apenas com versões instrumentais obtidas através de um programa de *shareware*, digitalmente. Levando-se em conta que o universo era muito extenso, vale observar que essas foram as mais disponíveis em determinado *software* de compartilhamento de arquivos. De fato, são as dez primeiras gravações a que se teve acesso.

Importante dizer que uma das características dessa forma de obtenção dos conteúdos sonoros é a precariedade de dados acerca da ficha técnica de cada versão. Sabe-se que, na história da música brasileira, foi no período da Bossa Nova que informações acerca das gravações começam a ser tratadas de forma mais meticulosa, em especial

devido à importância que Aloysio de Oliveira⁴, dava à questão.

Entretanto, cinquenta anos depois, a forma de compartilhamento via internet volta a apresentar os mesmos problemas que o citado produtor tentava evitar, ou seja, negligenciar informações como quem esta tocando, com quem, quem arranjou, com quais instrumentos. Com o advento da rede mundial, essa volta a ser uma região nublada do contexto musical como um todo.

Portanto, há escassez de dados quanto a este aspecto, aqui. Obter os arranjos escritos então seria tarefa quase impossível. Não se sabe quem fez, para que finalidade, quem está vivo, etc. Vale dizer que, embora o viés da análise seja técnico, há algo de empírico também na metodologia, afinal o confronto se dá propriamente através das execuções ditas, dos materiais sonoros gerados na performance e disponibilizados na rede da Internet.

Ainda sim, trata-se de um escopo muito extenso. Por isso, vai-se fazer mais uma delimitação no *corpus*: todas as análises, comparações, discussões e considerações se dão sobre dois trechos, a saber, os três últimos compassos da parte A e o do

segundo tempo do terceiro ao quarto compasso da segunda parte da peça. Na terminologia da área de arranjo, esses trechos podem ser tratados como espaços possíveis para contracantos, pois há a ausência de movimento melódico, seja em função de pausas ou de notas longas da melodia.

Transcrevo, a seguir, o primeiro fragmento, exatamente os compassos de 13 a 16, a partir do início do tema, onde se nota certa reincidência de uma

determinada frase, que não consta da partitura nem tampouco da gravação original, e aparece anotada logo em seguida. Tal frase acontece como forma de se concluir o trecho A e é realizada após o ponto em que a conhecida letra diz “foges de mim”.

O segundo trecho se refere aos compassos de um a cinco da segunda parte da peça. Além da reincidência entre os arranjos selecionados, a frase, que responde a “Ah!, se tu soubesse como eu sou tão



Ilustração 1- partitura do trecho um.



Ilustração 2 – frase usual nesse trecho, escrita na pauta inferior.

⁴ _ Aloysio Oliveira foi fundador da gravadora *Elenco*, em 1963, que primava por seu cuidado com as fichas técnicas de seu catálogo.

carinhoso e muito, muito, que te quero”, empregando o mesmo motivo melódico através em imitação, aparece na gravação de 1937 e ainda na partitura que aqui foi tomada como referência. Veja-se, Ilustração 3.



Ilustração 3 – segundo trecho eleito, como na partitura selecionada

Apresento, a seguir, uma tabela com as dez performances selecionadas, onde constam nome do intérprete, tonalidade, instrumentação e presença ou não dos elementos de arranjo supracitados nos dois trechos. (Ilustração 4)

Não é possível afirmar, em termos estatísticos, que o que acontece em cinco por cento das gravações (parto do cálculo que trabalho com uma amostragem de dez gravações entre duzentas) se repetirá no universo total. Mas vale lembrar que a amostragem não foi manipulada para que se chegasse a algum resultado: reitero que foram as primeiras dez *performances* instrumentais obtidas através do programa de *shareware*. Entretanto, a frequência com que os trechos aparecem e/ou deixam de aparecer – o primeiro aparece quatro vezes e o segundo sete – parecem apontar para várias questões interessantes.

Em primeiro lugar, na medida em que a melodia da peça é preservada na íntegra em nove deles, pode-se dizer que se tratam necessariamente de

Carinhoso	Intérprete	T.	Instrumentação	Trecho um	Trecho dois	Obs.
“Original”	Pixinguinha	Fá	Regional com sopros extras	Não aparece	aparece	
1-arranjador	Tom Jobim	Lá	Piano violão flauta e bateria	Não aparece	aparece	
2-instrumentista	Baden Powell	Fá	Violão e flauta	aparece	aparece	
3-grupo instrumental	Paulo Moura	Fá	Regional com trombone	aparece	aparece	
4-instrumentista	Hamilton de Holanda	Fá	Somente bandolin	Não aparece	Não aparece	
5-arranjador	Yo-Yo Ma	Fá	Cello, clarineta,	Não aparece	aparece	
6-arranjador	Hermeto Pascoal	Sol	Sopros, teclado, bateria/percussão	aparece	Aparece	Tr.2. deslocado
7-grupo instrumental	Waldir Azevedo	Fá	Regional com acordeão	Não aparece	Aparece	
8-instrumentista	Toquinho	Fá	Violão e sax soprano	aparece	Não aparece	
9-instrumentista	Milton Banana	Fá	Flauta, baixo piano e bateria	Não aparece	aparece	Trecho 2 na flauta.
10-arranjador	Orquestra Tabajara	Fá		Não aparece	Não aparece	

Ilustração 4 – tabela das execuções

elementos de arranjo, já que aquilo que não é a melodia original, trafega na esfera do arranjo. O único que altera alguns aspectos melódicos, em especial com relação à métrica, é Hermeto Paschoal. Dirão os mais desavisados que se trata de um artista por demais criativo. Porém, parece no mínimo idiossincrático que a suposta criatividade não abra mão de se aproveitar dos arranjos anteriores, pois os dois trechos consagrados acontecem.

Outro dado que deve ser levado em consideração na comparação dos dois trechos reside no fato de que o primeiro não consta do *original* de Pixinguinha e o segundo sim. Será que esse fato aumenta tanto assim tal reincidência do segundo? De quatro para sete vezes é um aumento de mais de 57 por cento. A clássica frase imitativa do segundo trecho se consagrou como um “anexo”, um trecho de arranjo que se integrou à execução da peça e que só não aparece em três interpretações: na interpretação criativa de Hamilton de Holanda no bandolim solo, plena de re-harmonizações, na versão de Toquinho e no arranjo de Severino Araújo.

Neste último caso, um reconhecido arranjador busca, ao que tudo indica, realizar um arranjo *stricto sensu*, o que levaria ao mesmo tempo a reconhecer e conseqüentemente negar aquilo que fosse “arranjo” na gravação do grande chorão. Some-se ainda que apenas nos arranjos da Orquestra Taba-

jara e no de Hamilton de Holanda nenhum dos dois contracantos aparece. Há uma inferência tangencial: dos três arranjos onde não aparece o segundo trecho, em dois não consta também o primeiro. Sinal de criatividade?

Quanto a isso, é importante pontuar ainda que o segundo trecho aparece na partitura, aqui empregada como referência. Não se esta afirmando, de forma alguma, que as interpretações onde consta o trecho utilizaram tal partitura como ponto de partida, mas o fato é digno de nota: aquilo que é “arranjo” aparece numa partitura que supostamente se resumiria, como é tradicional em música popular no Brasil, a melodia e cifra. No livro que contém a partitura selecionada como referência para esta análise constam, nos créditos, no tocante a questões musicais, apenas *produção geral e coordenação, revisão das melodias, cifras e editoração musical e eletrônica*. Não há qualquer referência à presença de supervisão na área de arranjo.

Mas as inferências não param por aí. Por que o trecho um, que não consta da partitura, tampouco da versão de 1937, aparece quase que na metade das execuções, frequência bastante significativa já que são quatro em dez? A proximidade das interpretações de Baden Powell e Toquinho são notáveis: na instrumentação - violão e um sopro -, mesma tonalidade, soluções harmônicas, idem. No caso de

Paulo Moura, a interpretação ao vivo acontece ao lado de grandes figuras tradicionais do choro carioca⁵, e a tal linha melódica, o trecho um se dá no violão. Existe, ao que parece, uma execução tipicamente violonística que se tornou paradigmática, no que tange a essa canção, nesse instrumento, nesse trecho.

Mas, como explicar, então, que a frase apareça no arranjo de Hermeto? Qualquer colocação seria por demais especulativa, mas se pode notar que a frase, executada no teclado, é realizada “em bloco”⁶ e já não é mais melódica apenas. Ou seja, não se trata de um simples aproveitamento da idéia: o músico a utiliza como referência, mas de forma antropofágica, ou seja, digere-a para em seguida apresentá-la em outros termos.

Um aspecto de interesse ainda é sobre a questão das tonalidades. Em oito arranjos a tonalidade é fá maior. E mais, a partitura fonte também. Hermeto optou por sol maior e Jobim por lá maior. A primeira

5 _ Apesar da ausência de ficha técnica, além da evidência da situação ao vivo através de palmas da audiência, a gravação se alonga a ponto de se ouvir o próprio Moura apresentando os músicos e respectivos instrumentos.

6 _ Existem algumas diferentes denominações para a técnica, como *chord melody* ou *solí*, mas a idéia é de que para cada nota da melodia aconteça um acorde.

impresão é de que seria uma tonalidade adequada aos sopros, mas as gravações com formações outras como o “regional” e/ou com harmonização de violão somam quatro, e mais, flauta e trombone não são instrumentos transpositores⁷.

Porque então, do conjunto de dez arranjos, oito são em fá? Porque é tradicional na música instrumental se manter a tonalidade original. Poderia se argumentar que há, na peça, a exploração do III grau, e a região de Lá menor seria bastante confortável no violão. Mais uma vez, é difícil não notar a qualidade da execução de Hamilton de Holanda, num bandolin solo, nessa tonalidade. Afinal, com a afinção idêntica ao violino, sol-ré-lá-mi, a tendência a tonalidades sustenido é relevante. Ainda assim, o bandolinista manteve a tonalidade dita “original”.

Enfim, o fato desses trechos serem facultativos permite que sejam classificados como “arranjo”, em oposição, como supracitado, ao fato de que a melodia é realizada em sua íntegra. Mas a reincidência desses trechos aponta na direção de que arranjos são incorporados por inúmeros executantes, o que poderia ser chamado de um “arranjo composicional”. Uma categoria singular e significativa, pois indica que a noção de “original” em música popular parece estar mais atada a uma gravação referencial do que a quaisquer outras fontes.

⁷ _ De fato o trombone é construído em Bb. Tradicionalmente, entretanto, sua escrita não é transposta.

Bibliografia

ADOLFO, Antonio. 1997. *Arranjo, um enfoque atual*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar,

ALMADA, Carlos. 2000. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinghinha 2001, Radamés e a Gênese do Novo Arranjo Musical Brasileiro*. Dissertação de Mestrado, UNIRIO..

COELHO, MARCIO L. G. 2002. *Elementos para a Análise Semiótica do Arranjo na Canção Popular Brasileira*. Dissertação de Mestrado.

COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR. 2006[1954-1956]. Edição completa em fac-símile . Rio de Janeiro: Funarte; Bem-Te-Vi Produções Literárias.

LIMA JUNIOR, Manuel M. de. 2003. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Dissertação de Mestrado. Unicamp.

MENEZES BASTOS, Rafael J 1995. *A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o “Feitio de Oracão “ de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?)*. Florianópolis: Revista Antropologia em primeira mão, Ed. Da UFSC

OLIVEIRA, Joel B. 2004. *Arranjo linear: uma alternativa as técnicas tradicionais de arranjo em bloco*. Dissertação de mestrado: Unicamp.

SEBESKY, Don 1994. *The contemporary arranger*. California, USA: Alfred Publishing Co.

SÊVE, Mario 1999. *O vocabulário do choro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

TATIT, Luiz 2004. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial.

Forró: gênero ou estilo?

Márcio Mattos¹

¹ _ Doutorando em Musicologia pela Universidade Complutense de Madrid e Mestre em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia. É professor do curso de Música - Licenciatura - da Universidade Federal do Ceará/UFC – Campus Cariri. A minha participação no 9º Congresso da IASPM-AL só foi possível através do apoio do Ministério da Cultura – Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura do Brasil, por meio do Edital de Intercâmbio N° 1/2010.

Resumo: A classificação de gênero e estilo na música popular apresenta algumas particularidades que dificultam a definição de alguns gêneros e, conseqüentemente, dos seus estilos. O entendimento do que é o forró passa também por essa classificação. Este artigo tem como proposta discutir o que é gênero e estilo em música popular e, a partir disso, mostrar possibilidade de classificação do forró como um gênero e os seus estilos.

Palavras-chave: forró, gênero, estilo.

1. APRESENTAÇÃO

Em 1946, o cantor, compositor e sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga lançou, juntamente com o compositor cearense Humberto Teixeira, um novo ritmo musical, o *baião*. O novo ritmo baseava-se em elementos da música folclórica do nordeste do Brasil, mas trazia também elementos urbanos, que fizeram dessa “nova música” um grande sucesso na capital brasileira da época (o Rio de Janeiro) e em todo o Brasil. O baião durante mais de uma década obteve muito sucesso e Luiz Gonzaga apresentou ao país outros ritmos, além do baião, que também eram tocados nas festas no nordeste do Brasil, como a marcha, o coco, o xaxado, o xote entre outros. Essas festas, geralmente, espaços de diversão promovidos por e para pessoas menos favorecidas economicamente eram chamadas de forrós.¹

Já no final da década de 1950, com o surgimento da bossa nova, a música de Luiz Gonzaga passou por um período de obscuridade, que

durou também quase uma década. Buscando uma maneira de retornar aos palcos com a força que a sua música tinha durante o período áureo do baião (1946-1958), “inventou” um novo ritmo rotulando-o de forró. É importante lembrar que a palavra forró era utilizada, até aquele momento, especificamente, para denominar as festas onde se tocava o baião e outros ritmos do nordeste do Brasil, não para dar nome à música.

Com essa nova empreitada de Luiz Gonzaga, a palavra forró passa, então, a denominar não apenas a festa, mas também um ritmo musical. A confirmação dessa informação é dada pelo cantor, compositor e sanfoneiro Dominginhos, músico que acompanhou Luiz Gonzaga durante vários anos de sua carreira musical e é reconhecido nacionalmente como o seu seguidor.

Sobre isso Dominginhos diz:

O forró é um derivado do baião [...] o baião é que foi o começo de tudo [...] aí depois, anos depois, isso aí eu assisti Gonzaga mudando a batida do zabumba. [...] porque a batida do zabumba no

¹ _ Para maiores informações sobre isso ver Ceva (2001), Tinhorão (1976), Ikeda (1990), Mattos (2002), Ramalho (2000), Cordeiro (2002) entre outros.

baião é uma e do forró é outra. [...] a mudança começou aí, porque falar em forró ele falou logo nas primeiras músicas que ele foi cantando ele foi falando em forró, mas não tinha nada especificado, não tinha batida, né? [...] porque antes do baião a gente conhecia o quê? Coco, rojão, essas coisas que Jackson do Pandeiro cantava, Manezinho Araújo, embolada [...] aí a gente sabe que depois que Gonzaga foi fazendo o baião, um dia eu me surpreendi que ele tava mudando a batida, a forma de tocar do acordeom - a batida do baixo era outra - e o zabumba tinha incrementado mais uma batidinha, que o baião é um pouco mais quadrado [...] e o forró passou a ser mais dinâmico [...] (Dominguinhos, 2003).²

Então, mais tarde, a palavra viria ser usada para nomear o local (espaço físico) onde essas festas aconteciam, a festa mesmo (evento social) e um ritmo executado nesta festa, ou seja, uma música.

O fato é que com o passar do tempo, o forró, como música, sofreu processos de mes-

cla com outros gêneros musicais, dando origem a outras formas de se fazer a mesma música, com o acréscimo de novos instrumentos ao conjunto instrumental tradicional; ou seja, a novas formações musicais, conteúdos poéticos variados, andamento diferente do original, os integrantes dos grupos apresentavam novas vestimentas etc. Todas essas mudanças deram origem a novas formas de se fazer essa música, chamadas de forró pé-de-serra, forró elétrico, pornoforró, forró universitário, *oxente music* entre outros, cujos ritmos presentes nas “festas de antigamente” ainda estão presentes, como o baião, o xote, o xaxado, a marcha etc.

Após tantas mudanças e com a realidade que se apresenta atualmente, quer dizer, de uma palavra que dá nome a três coisas é que se propõe a seguinte questão: a partir do entendimento do que é gênero e estilo, será possível classificar o forró como um gênero musical e, a partir disso, definir os seus estilos? Ou poderíamos pensar o forró simplesmente como um estilo musical, proposto por Luiz Gonzaga a partir do baião, como forma de apresentar uma novidade para uma época?

A dificuldade na classificação de gênero e estilo na música popular brasileira mediatizada parece ser fruto, entre outras coisas, do seu caráter efêmero e das misturas com outros gêneros musicais. O forró é um caso típico desta situação. Essa comunicação discute, portanto, as possibili-

dades de caracterização de um gênero musical e de seus estilos, a partir de alguns parâmetros que serão apresentados e sua possibilidade de aplicação ao forró, já formatado e solidificado por Luiz Gonzaga.

A proposta de caracterização do forró, como gênero musical, se inicia baseada em declarações como a de Alberto Ikeda. Sua opinião é de que a “consagração do termo” *forró* já serviria como ponte para o desenvolvimento deste gênero (Ikeda, 1990:11).

2. Gênero:

Antes de determinar de que forma é possível reconhecer o forró como um gênero musical é importante entender, o que é um gênero musical e como reconhecê-lo na música popular. Para esse entendimento é necessário analisar o que dizem alguns autores que já escreveram sobre o assunto.

É importante também salientar que, a caracterização do forró como um gênero musical perpassa pelo entendimento do que é gênero na música popular. A diferença e a especificidade são claras e importantes de serem percebidas, pois, na música erudita, geralmente, gênero está ligado simplesmente à forma. Neste sentido, podemos falar de uma sonata, um concerto, um *lied*, um madrigal,

2 _ Entrevista concedida por Dominguinhos, ao autor, em 23/12/2003, na casa de Waldonys, em Fortaleza □ Ceará.

uma cantata, uma ópera etc. Na música popular, a classificação de gênero exige uma atenção a outros aspectos que serão apresentados mais adiante.

Samson (2001) diz que, gênero musical é “uma classe, tipo ou categoria sancionada por convenção”, pois para ele “gêneros estão baseados no princípio da repetição.” Essas “repetições” podem ser encontradas e identificadas em vários níveis de qualidade ou quantidade. Gênero é a generalização de algo que pertence a uma mesma categoria, como um objeto de características semelhantes ou afins, direcionadas a uma função ou a um determinado objetivo.

Outro autor, Skuker (1999: 141) também sustenta que, “gênero pode ser definido como uma categoria ou um tipo”. O conceito de gênero para ele é usado, então, como “um elemento básico de organização”. Numa abordagem mais sociológica, Frith (1987 apud Shuker 1999: 141) sugere “classificá-los de acordo com seus efeitos ideológicos, isto é, o modo pelo qual os gêneros são vendidos como arte, identidade ou emoção”. Neste caso, discute-se a sua classificação como “autêntica”, “tradicional”, “pop” etc.

Apesar de ser usada em várias áreas do conhecimento humano denominando categorias, a definição de gênero, em música, exige uma teoria dos gêneros musicais, já proposta por estudiosos do assunto, a exemplo de Franco Fabbri. Segun-

do o autor, um gênero musical é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente” (1982). Sua definição tem relação com a noção de conjunto como na matemática.

Para Fabbri (1982), cada gênero se diferencia de outro por possuir certas regras, que são mais importantes em uns do que em outros e, ainda, por regras que existem num certo grau de hierarquia num mesmo gênero.

Ainda para Fabbri o entendimento de gênero relaciona-se com a teoria dos conjuntos, da matemática. Por exemplo: os elementos de uma determinada classe são aqueles que, a partir de uma hierarquia baseada em importância, principalmente, são agrupados num mesmo conjunto. Este conjunto é o gênero.

O que acontece com o forró refere-se aos aspectos estritamente musicais ou não, quer dizer, os aspectos intrínsecos e, também, os extrínsecos. Ambos são objetos de estudo. Neste ponto, tanto as semelhanças quanto as diferenças são parâmetros para a análise, assim, é possível realizar classificações e hierarquizações de elementos que podem ser encontradas na música, pois, segundo Massin “a música é uma linguagem e possui seus elementos constitutivos” e é “desses elementos [que] a linguagem musical retira as formas que lhe são próprias” (1997: 63).

O autor exemplifica falando da literatura e mostra que, como a forma gramatical – onde as palavras concordam umas com as outras - a música também possui uma forma, quando certos encaixamentos de acordes produzem o que se chama “formas elementares da gramática musical” (1997: 63). E acrescenta:

O músico quando emprega as complexas estruturas que relacionam as idéias musicais umas às outras - como acontece com a vida da linguagem, na organização de orações - se vale de uma forma rondó, de uma forma Lied, de uma forma da capo, de uma forma sonata (Massin 1997: 63).

O que Massin tenta mostrar é que “quando o músico procura passar a sua mensagem adota um gênero que lhe é particular” (1997:63). Na verdade, o músico escolhe a forma como quer passar determinada informação e os elementos que vai utilizar para isso.

O que existe, então, são leis que vigoram por um determinado período para um determinado propósito. No momento em que os músicos apreendem essas leis e sentem-se capazes, ou mesmo, de alguma maneira, sentem-se livres para transgredi-las ou até modificá-las, os gêneros se

transformam ou criam-se novos estilos. Isso tudo, é claro, em função do contexto. As leis pertencem a um lugar numa determinada época e regem a sociedade. Quando o contexto muda, os indivíduos que fazem parte daquela sociedade sentem-se impelidos, também, à mudança.

Nesta perspectiva, essas diferenças caracterizadoras dos gêneros são também particulares aos estilos de um mesmo gênero, por isso diversas diferenças podem ser percebidas. Tais diferenças dependem de regras, que são, justamente, os aspectos distintos, ou seja, a utilização de “sons musicais e barulho, sistemas de notas, concepção de tempo musical, melodia, harmonia, rítmica, nível de complexidade, etc.”. É dessas regras que surgem os códigos musicais, reduzindo a quantidade de informações e salientando o que é mais importante, ou seja, hierarquizando os fatos.

O autor também mostra que “cada gênero é definido por uma comunidade de estrutura variante que aceita as regras”, como foi dito sobre as regras e as leis, e os “membros participam em várias formas durante o curso de um evento musical”. O forró tem sofrido transformações por conta justamente das modificações nas comunidades que aceitam ou não suas regras, e tudo funciona engenhosa e ciclicamente. Modificações nas estruturas sociais impulsionam mudanças nas regras que, por sua vez, só serão aceitas pelos membros

que estiverem de acordo com os modelos impostos, caso contrário, modificações surgirão e o processo reinicia.

As comunidades se relacionam com os gêneros dependendo de seu significado ou da estrutura social, a divisão de trabalho, a idade ou as classes sociais. E, as regras que direcionam um evento musical para certas convenções obedecem à determinada hierarquia, o que nem sempre agrada a todos.

Pensando assim, um novo gênero não nasce num espaço vazio, mas num sistema musical que já está estruturado. Portanto, uma parte considerável das regras que o definem é comum a outros gêneros já existentes dentro do sistema. As que individualizam o novo gênero são relativamente poucas. No contexto, é compreensível que os grupos característicos de regras sejam formados através da codificação deste, que, no início são apenas transgressões às regras de outros gêneros.

Quase sempre as inovações de um evento musical que é sucesso são usadas como modelo e tornam-se regra, como aconteceu com a música de Luiz Gonzaga, o forró. Todavia, sucesso não indica a codificação de um gênero. O que acontece é que a codificação é feita de regras “rígidas”, produzidas por transgressões e transformada em sucesso, mas nem sempre acontece assim. Na maioria das vezes, as novas regras surgem dos pró-

prios representantes da comunidade musical, que, embora considerando as regras antigas com respeito, consideram-nas fora de época.

Ao falar de sucesso, fala-se de aceitação, ou seja, “sucesso consiste na resposta às expectativas”. Algumas vezes as expectativas coincidem com regras já codificadas ou com o desejo de novas codificações. O que acontece é que as regras se deterioram e, então, são substituídas.

A caracterização de um gênero é uma organização, uma arrumação que se faz separando as oposições e diferenças das semelhanças. Por isso, é possível perceber o que é o forró, o que é o samba, o que é o funk, uma vez que cada um deles possuiu suas regras. No forró existe, então, um conjunto de eventos, dito por Fabbri “reais ou possíveis”, e, regras que serão apresentadas, aceitas socialmente. Podem ser objetos, fatos, qualidades, tipos, indivíduos que interagem nesses eventos e convivem em harmonia.

Gênero se configura como uma forma de organização. Uma organização que acontece por meio de oposições ou diferenças, bem como, similaridades. Isso torna o forró diferente do samba, do funk, da ópera etc. Qualquer gênero musical possui regras que são socialmente aceitas e o forró também as possui, e são elas que servem de baliza para que qualquer indivíduo reconheça um evento musical como forró ou não.

3. Estilo:

Grande parte da discussão atual sobre o forró tem girado em torno de suas transformações e, isso tem sido motivo de reclamações de deturpação do gênero por parte de músicos e apreciadores “puristas”. Essas transformações quando não têm força suficiente para mudar um gênero musical no todo, modificam-no em parte, dando vida a uma nova maneira de se fazer a mesma música. Como as pequenas modificações afetam apenas parte do todo complexo que compõe um gênero, não necessariamente percebe-se mudanças imediatas na música, seja nos elementos intrínsecos ou extrínsecos.

O modo como alguém se veste, anda ou fala de um modo particular é “sua maneira, modo de expressão, tipo de apresentação” (Pascall: 2001), ou seja, o seu estilo. Neste sentido, é possível dizer que as diferentes maneiras de apresentação de um gênero são chamadas de estilos.

Nas artes plásticas e na música, segundo o Novo Aurélio Século XXI estilo é “o conjunto de elementos capazes de imprimir diferentes graus de valor às criações artísticas pelo emprego dos meios apropriados de expressão, tendo em vista determinados padrões estéticos”(1999: 836). Neste sentido, é possível falar de um quadro no estilo de Picasso ou de Da Vinci, por exemplo, ou uma

música no estilo de Luiz Gonzaga ou de Jackson do Pandeiro. É a maneira ou o traço pessoal. Em Abagnano (1966) estilo é “o conjunto de caracteres que distinguem uma determinada forma expressiva das demais”.

Para Janson, a palavra estilo “aplica-se à maneira própria de fazer ou realizar alguma coisa, em qualquer campo de atividade humana” (2001: 77). É o modo de exprimir-se ou de agir, apresentando-se como diferente do comum ou tradicional. Assim, um gênero musical se apresenta de diferentes maneiras. Essas diferenças caracterizam os estilos, que podem ser delimitados a partir da constatação de diversos aspectos. Ao mesmo modo do gênero, aos estilos musicais são reservadas características que o identificam como tal. É o estilo que torna tão rica a música, que só através da diferença proporcionada pela variedade de estilos é que se obtém diversidade.

Uma produção artística de uma determinada época apresenta particularidades que são resultado das possibilidades de cada momento histórico, ou seja, a ênfase que pode se perceber em determinado instrumento no complexo instrumental do forró, por exemplo, na realidade é influência direta do contexto em que se desenvolveu esta música.

Para Pascall “novos estilos crescem de sugestões inerentes ao antigo, e qualquer exemplo de um estilo terá relíquias de seus predecessores e premonições de seus sucessores” (2001).

Ciclicamente novas técnicas vão sendo exploradas e ajustadas para determinado momento ou local, onde se desenvolve determinada manifestação, ou seja, dependendo do espaço e do tempo em que acontecem. Ao se firmarem, então, vão se modificando, se refinando, chegando à complexidade.

Mesmo sabendo que o forró exige determinadas particularidades para ser classificado e admitido como tal, ou seja, como um gênero, não se pode esperar que se mantenha cristalizado com o passar do tempo. Qualquer diferenciação na maneira de bater na zabumba ou de tocar a sanfona, a inserção de certos instrumentos nos conjuntos, a temática das letras, as vestimentas, os locais de apresentação, as fusões com outras manifestações musicas sempre estarão em processo de mudança.

Os estilos dizem o que e como se deve tocar em determinada época e em determinado local, por isso hoje se toca forró diferente de como se tocava há quarenta anos.

4. Discussão

Sabendo que, a palavra forró dá nome a uma festa onde se dança, ao local da festa (espaço físico) e a um ritmo musical executado nesta festa, vale dizer que esse todo-complexo representa algo de importante para a música popular brasileira. É fato também que, nestas festas chamadas forrós, tocam-se diversos ritmos musicais, tais como o baião, o xote, a marcha, o xaxado entre outros e, inclusive, o forró.

Se o forró diferencia-se de outras músicas, as diferenças podem ser usadas para a sua classificação e, para se estabelecer padrões específicos, mesmo que não sejam estritamente musicais. Sendo assim, é mais correto dizer que o forró é um gênero, já que congrega diversas músicas que se diferenciam por ritmos bastante característicos, além de especificidades melódicas, conteúdo das letras etc.

Essas possibilidades de entendimento do que é um gênero musical e do que é estilo em música, torna possível entender o forró como um gênero musical, visto que a classificação não leva em consideração apenas aspectos intrínsecos da música, ou seja, a música mesmo, mas todo o contexto no qual a música está inserida.

Para a classificação dos estilos de forró podemos tomar as expressões populares que já existem e, que de alguma maneira definem o forró conhecido pela grande maioria: forró pé-de-serra, forró elétrico, porno forró, forró universitário etc.

Em suma: forró pé-de-serra, por exemplo, diz respeito a uma forma particular, de alguém ou de algum grupo, em uma determinada época, de tocar forró. O forró pé-de-serra é chamado de “forró autêntico”, e traz características específicas dos padrões que o delimitam. Assim, toca-se baião, xote, marcha, xaxado e até forró nos estilos “forró elétrico”, “forró universitário” e “pornoforó” etc.

5. Conclusão:

A classificação do forró como gênero musical não diz respeito apenas ao fato de possuir uma música que o caracterize como tal, com uma figura rítmica básica própria, por exemplo, mas existem outros fatores que contribuem nesse processo. A caracterização de um gênero musical vai muito além das notas musicais.

Assim, é possível considerar o forró um gênero musical, a partir da possibilidade de caracterizá-lo como tal, ou seja, pelo fato de se conseguir observá-lo levando em consideração todos os parâmetros sugeridos nesta comunicação. A identificação acontece por certas características

particulares, tais como: os instrumentos utilizados na padronização do seu complexo instrumental, linhas melódicas características, ritmos básicos padrões como principais elementos de classificação, formas musicais particulares, estrutura e encadeamento harmônico, sua funcionalidade, a maneira própria e bastante peculiar de se cantar e, sem esquecer, é claro, suas particularidades sociais, ou seja, o contexto no qual está inserido.

Implica afirmar ainda que a definição de um gênero de música popular urbana, como é o caso do forró, e quiçá de outras músicas, exigem o entendimento do fenômeno como um todo.

Bibliografia

Abbagnano, Nicola 1966. Dicionario de Filosofia. Havana: Edicion Revolucionaria.

Ceva, Roberta L. de A. 2001. “Na batida da zabumba: uma análise antropológica do forró universitário”. Dissertação (Mestrado no Museu Nacional. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social). Rio de Janeiro: UFRJ.

Cordeiro, Raimundo Nonato. “Forró em Fortaleza na década de 1990: algumas modificações ocorridas”. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia e Universidade Estadual do Ceará (MINTER). Fortaleza.

Fabbri, Franco 1982. “A theory of Musical Genres: Two Applications”. Em: Horn, David; Tagg, Philip (ed). Popular Music Perspectives., Göteborg & Exeter, pp. 52-80.

Ferreira, Aurélio B. de H 1999. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa, 3ª edição Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Ikeda, Alberto Tsuyoshi 1990. “Forró: dança e música do povo.” Em: D.O. Leitura. São Paulo, 9 outubro (101),pp. 10-12.

Mattos, Márcio 2002. “Forró Glocal: A Transculturação e Desterritorialização de um Gênero Músico-Dançante”. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia e Universidade Estadual do Ceará (MINTER). Fortaleza.

Massin, Jean; Massin, Brigitte. *História da música ocidental*. trad. Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Moraes, José Domingos (Dominguinhos) 2003. Cantor, compositor e acordeonista. Entrevistado por Márcio Mattos. Fortaleza. 23 de dezembro.

Pascall, Robert. “Style”. Em: Dictionary Grove Music on line <http://www.oxfordmusiconline.com/>. Consultado em 9 de abril de 2001.

Ramalho, Elba B. 2000. Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão. São Paulo: Terceira Margem.

Samson, Jim 2001. “Genre”, Em: Dictionary Grove Music on line <http://www.oxfordmusiconline.com/>. Consultado em 9 de abril de 2001.

Tinhorão, José Ramos 1976. Os Sons Que Vêm da Rua. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão.

Shuker, Roy 1999. Vocabulário de música pop. trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra,

O século sincopado. Debates sobre a rítmica popular

Maurício de Carvalho Teixeira¹

¹ _ Maurício de Carvalho Teixeira faz pós-doutoramento no Instituto de Estudos Brasileiros da USP com apoio da FAPESP.

Resumo: Esta comunicação procurou estabelecer pontos em comum entre as diferentes manifestações musicais classificadas como “sincopadas” na primeira metade do século XX. Um primeiro ponto em comum apontado foi o antepassado comum que tanto o jazz como o samba têm na célula rítmica da habanera, depois pensamos porque esse ritmo nos convida à dança, e finalmente foram observadas as semelhanças e diferenças entre a rítmica do samba e do jazz através de exemplos em áudio e midi.

Palavras-chave: Ritmo, Samba, Jazz, Mário de Andrade.

1. A música sincopada e seus efeitos na sociedade e no corpo

A discussão sobre as características rítmicas da música popular tem grande destaque na primeira metade do século XX com a urbanização, internacionalização e massificação das manifestações culturais. A partir de um trabalho com o acervo do musicólogo e escritor Mário de Andrade (1893-1945) no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo foi possível elaborar novas questões a esse respeito.

A expressão “música sincopada” se tornou popular a partir dos anos 1920 com o advento do jazz, dos ritmos caribenhos e do samba na indústria fonográfica. As danças públicas viraram uma epidemia e a música popular ganhou um espaço inédito nas cidades. Esse contexto se comprova tanto na bibliografia atual que trata desse período como nos periódicos e outros escritos da própria época.

Para Mário de Andrade, a síncope constante nessas músicas se deve a uma “falsa dinâmica do compasso”, isto é, existe na evolução das danças urbanas

uma adaptação de uma música originalmente livre à quadratura do compasso. Porém, o desejo de liberdade rítmica continuou presente, representado em pauta por outros diversos elementos: tercinas, notas ligadas por sobre a barra de compasso e notas pontuadas. Através desses elementos simples também é possível traçar a etimologia rítmica da música sincopada.

No campo sensorial, tais elementos musicais libertários têm um poder sobre o corpo dos ouvintes, pois os convida à dança - é a chamada dinamogenia: uma capacidade que a música tem de despertar o movimento corporal. E este é um dos grandes encantos da música, mesmo quando não é efetivamente dançada ela traz em seus traços a origem ancestral da dança coletiva, esses elementos envolvem ludicamente todos os espectadores e músicos num mesmo ritmo. É esse fenômeno que desejo discutir no presente texto.

2. A recepção e incorporação do jazz no Brasil

A partir de 1920 uma grande variedade de jazz invadia as principais cidades do mundo através de potentes fonógrafos, muitos músicos ligados à música de concerto ficaram espantados com essa chamada epidemia. Colocaram discussões e protestos nas suas revistas de “cultura musical”. Isto deixava o jazz em evidência, não como objeto de estudo (a exemplo de Stravinsky, Milhaud e Hindemith), mas como mais um adversário sonoro à educação formal de música no Brasil.

A Weco pode ser considerada uma das principais entre essas revistas. Era especializada em música, tinha inclinação modernista. Esta revista foi patrocinada pela Casa Carlos Wehrs que editava partituras, vendia instrumentos e, naturalmente, começou também a comercializar discos e fonógrafos. Na edição de outubro/novembro de 1930, Luciano Gallet, diretor da Weco e compositor nacionalista-modernista, noticia um artigo que havia sido publicado um ano antes na revista norte-americana “Musical Quarterly”¹, preocupada também com o bem estar da música séria:

1 _ O artigo ao qual Gallet se referia era o de Paul Fritz Laubenstein. “Jazz - Debit and Credit.” *Musical Quarterly* 15 (1929), pp.606-24 (*Apud* Walser, 1999: 433). Este livro de Walser (Robert Walser. *Keeping Time: readings in jazz history*. New York, Oxford University Press, 1999) é de grande interesse por trazer artigos na íntegra da época de recepção do jazz no mundo.

Débitos e Créditos do Jazz

O professor Laubenstein, num recente artigo publicado no “Musical Quarterly”, estabeleceu de um modo interessante os créditos e os débitos do jazz.

Como créditos ele apontou:

a) Orquestração - revelação de novos efeitos, de segredos insuspeitos na arte de orquestrar;

b) Escola - expoente de uma escola nacional;

c) Ritmo - origem de uma nova concepção do ritmo;

d) Indiferença do jazz por uma forma fixa e possibilidade de assimilá-las todas.

e) Desnecessidade de inovações harmônicas para obter um jogo polifônico de idáudita riqueza.

f) Possibilidade do jazz se desenvolver numa tendência menos cerebral que a manifestada pela maioria dos autores modernos;

g) O retorno a Bach, pela concepção da música como movimento, e pela personalidade das diversas partes da polifonia, escrupulosamente mantida.

A estes créditos o articulista opõe outros tantos débitos:

a) A absoluta amoralidade do jazz;

b) Indiferença pelos meios de que se serve;

c) A tendência para uma arte de intuítos meramente práticos;

d) A predileção pelo elemento grotesco;

e) Desunidade da composição;

f) Melodia “parasita”, aproveitada de qualquer composição conhecida, com o maior desprezo pela inspiração.

(Gallet, 1930)

Gallet, ao transcrever este artigo, busca contribuir para a polêmica que envolvia o jazz e o meio musical do período. Esse tipo de atitude evidencia a responsabilidade assumida pelos educadores musicais, estes que se posicionavam e pretendiam orientar seu público a respeito daquelas novas manifestações sonoras. Nesse texto estão contidos alguns dos principais pontos dessa polêmica: o modo de orquestrar o conjunto de música popular, o ritmo de jazz como inovação ou contribuição

não-ocidental de origem popular², e mesmo a preocupação de o jazz vir a substituir a música clássica roubando seu público potencial. Mas, além de mostrar a preocupação dos músicos modernistas com a presença constante do jazz no ambiente musical daquele período, essas críticas publicadas demonstram já um interesse pela análise da música comercial e, conseqüentemente, pela organização do *jazz-band*, conjunto musical que ultrapassa os limites rítmicos e harmônicos da música de jazz para influenciar a formação instrumental das orquestras de dança no Brasil.

Desse modo, é significativo que uma revista voltada para músicos, na sua maioria professores de música, abandone a simples resistência à onipresença do jazz para começar a escutar e entender suas características técnicas e os debates que envolviam aquelas práticas musicais. Porém, certamente esse interesse teve relações com a própria preocupação em torno da trajetória de uma música popular nacional-brasileira, que constituía um dos objetos centrais de estudo do músico modernista.

2 _Theodor W. Adorno, opositor confesso do jazz nos anos 1940 e 50, destaca o caráter conservador da estrutura das músicas de jazz: “O jazz é uma música que combina a mais simples estrutura fomal, melódica, harmônica e métrica com um decurso musical constituído basicamente por síncopas de certo modo perturbadoras, sem que isso afete jamais a obstinada uniformidade do ritmo quaternário básico, que se mantém sempre idêntico” (1998:117).

Mário de Andrade era o principal musicólogo e idealizador do modernismo brasileiro. Ele, ao pensar posteriormente nas transformações que sofreu a música brasileira nos anos 20, principalmente no samba, percebe a importância daquelas formações instrumentais e rítmicas consideradas como jazz. Ele pensava na identidade existente entre os procedimentos musicais dos conjuntos brasileiros e da invasora música americana. No *Dicionário Musical Brasileiro* de sua autoria, o verbete *Maxixe* mostra as reflexões do autor sobre as mutações da música popular nas primeiras décadas do século XX:

A evolução do gênero.

Maxixe-samba

Evolução do maxixe pro samba contemporâneo, parece mais uma reação do negrismo étnico do brasileiro contra o branquismo excessivo do Maxixe. (...) O samba contemporâneo, pela sua maior languidez, diluição de síncopa, pelo seu muito maior dengue rítmico, pelo seu movimento menos duro e andamento um bocado mais nazarento, pelo entrecortado da sua linha melódica cheia de paradas no canto, pela sua volta à dança sempre vocal (o maxixe era muitas vezes exclusivamente instrumental), pela nova timbração vocal mais efeminada (ambas estas, timbre

vocal e fraseado entrecortado, influências do jazz e do blues ianques), é uma reação negra contra o maxixe, é uma volta a nascentes mais idôneas, é uma reprimativização de nossa dança urbana, por direta influência negra, ou de caracteres negros assimilados por brancos.”

(Andrade, 1989: 324)

Quando Mário de Andrade apresenta um movimento de “reprimativização” do maxixe transformando-o em samba – a “reação negra” - esconde certamente o seu avesso: a assimilação de “caracteres brancos”, de civilização e de urbanidade, por parte dos músicos e do público que participaram da transição maxixe-samba. Essa volta às nascentes negras de que fala Mário de Andrade relaciona-se ao destaque dado a elementos mais imprevisíveis, ruidísticos e menos formalmente musicais existentes no samba dos anos 30 e ausentes no maxixe.

Enfim, a transição anunciada nesse texto pode ser seguramente relacionada à disseminação da indústria fonográfica no meio musical, que começava a superar a divulgação através de partitura impressa. Para esta superação da música escrita, tornou-se decisiva a entrada do sistema elétrico de gravação com sua maior flexibilidade

e capacidade para registrar e realçar nuances e contrastes sonoros, possibilitando a reprodução e conservação da performance musical com mais fidelidade e eficiência. Evidentemente, o caráter mercantil das gravações acentuou-se bastante, aumentando de forma imprevisível o crescimento dessas novas práticas musicais. Assim, o produto fonográfico foi tornando-se mais atraente tanto para o público como para seus produtores: músicos, arranjadores e intérpretes.

Portanto, havia uma crítica musical acostumada à música registrada em partitura impressa, que entendia e atribuía valor às composições a partir dessa linguagem. A indústria fonográfica trouxe outros signos sonoros, manifestações que escapam à linguagem escrita, mais difíceis de classificar formalmente, bem como de analisar sua estrutura. A escrita em partitura, por outro lado, tende para uma maior ocidentalização da música popular, já que suas convenções são baseadas na música europeia. A superação destas convenções exigiria uma educação formal de música muito pouco acessível ao público e ao músico comum. Acrescenta-se ainda o fato de as companhias fonográficas atuantes no Brasil serem majoritariamente dos Estados Unidos aumentando a desconfiança generalizada contra a “influência americana”.

Essa transição do “branquismo” para o “negrismo” descrita por Mário de Andrade tem pontos em comum com as *hot-dance orchestras* anunciadas por Cruz Cordeiro. Isto pode vir a contribuir para a discussão que envolve os sambas gravados no início da década de 30, quando supostamente o samba “desceu o morro” e invadiu a fonografia brasileira com ritmos e percussões antes moral e tecnicamente proibidos. Permeia esta visão uma certa dimensão social-racial que construía uma visão idílica do morro-favela como lugar genuíno da dança e da canção popular: a política institucional caminhava aceleradamente para o populismo.

Do ponto de vista técnico-tecnológico, a gravação elétrica revolucionava o registro sonoro criando um “studio” com modernos microfones mais sensíveis e adaptáveis a diferentes situações vocais e orquestrais. Enquanto as companhias fonográficas se reuniam cada vez mais em grandes empresas internacionais. Por fim as chapas fonográficas deixavam de reproduzir o que se fazia nas salas de concerto para gravarem cada vez mais a música das pistas dos clubes de dança³.

Emblemática desse momento foi a carreira de Duke Ellington. Artista da gravadora Victor (como já anunciou a crônica de Cruz Cordeiro), esse mú-

sico começou sua carreira de arranjador e diretor de orquestra no período áureo das orquestras de “sweet” mas se destaca no contexto da indústria fonográfica no momento em que manifestou uma “reação negra” (para usar o termo de Mário de Andrade) àquela formação musical. Eric Hobsbawm em artigo sobre Duke Ellington faz uma associação entre a tendência de arranjar e ressaltar caracteres sonoros (principalmente de timbre e de acentuação rítmica) e um interesse comercial junto ao público dançante e às gravadoras a partir desse período:

“Sua banda (de Ellington) passou da rude e pronta música sincopada, tocada por um exército de jovens grupos indefinidos, para o hot jazz em meados da década de 1920, porque essa era a tendência geral. Na verdade, o estilo típico de Ellington pode ter sido trabalhado por motivos comerciais mediante a “jungle music” que se encaixava nas expectativas da clientela do Cotton Club. “Durante o período”, disse Ellington, “deu-se muita atenção no Cotton Club aos números com ambientação africana, e para acompanhá-los desenvolvemos o que foi chamado de *estilo jungle de jazz*”.

³ _ Esses argumentos relacionam-se aos defendidos por Simon Frieth (1988)

Isso lhe deu a vantagem de se formar com os talentos de alguns membros preciosos da banda, imprimindo a ela um ‘som’, ou marca, imediatamente reconhecível”

(Hobsbawm, 1998:362)

Nesse mesmo artigo (que é uma resenha à biografia de Duke Ellington feita pelo historiador do jazz James Lincoln Collier) Hobsbawm mostra como o “verdadeiro triunfo do jazz sinfônico” foi a combinação dessa tendência “jungle” com “recursos harmônicos tirados ou semelhantes à música clássica, que Whiteman havia usado pioneiramente” somados a um “coro de saxofones” criado por Art Hickman e Ferde Grofé por volta de 1914⁴.

Ellington aceitava esses procedimentos das orquestras brancas de “sweet” e misturava-os à batucada exagerada e ruídos de animais selvagens imitados pelos instrumentos de sopro do estilo *jungle*. Mas, foi justamente essa “ambientação africana” estereotipada que abriu caminho para que se popularizassem outros elementos mais estruturais do jazz

praticado pelas orquestras negras, como é o caso das improvisações (na verdade variações do *chorus* não necessariamente improvisadas) ausentes no “sweet”. Assim como das harmonizações baseadas em acordes mais complexos, semelhantes aos do impressionismo musical de Debussy, que fizeram sucesso na orquestra de Paul Whiteman mas também abriam espaço para as *blue notes*.

Esse movimento ocorrido no jazz americano no fim dos anos 20 seria apenas um paralelo, um episódio comparável à “história do samba” pré-trinta de Mário de Andrade se o público dançante brasileiro urbano não estivesse habituado, como denunciou Cruz Cordeiro, ao jazz de Paul Whiteman, George Olsen, Rudy Vallee e Fred Waring. O conjunto no estilo jazz-band era adotado amplamente no Brasil desde o começo da década: assim foram as orquestras de Pixinguinha e de Romeu Silva⁵. O próprio conjunto da Rádio Nacional nos anos 30 dirigido pelo modernista Radamés Gnattali seguiu o mesmo caminho das grandes gravadoras e consagrou o formato jazz-band como representativo da música popular brasileira.

5 _ O Ensaio de 1928 cita exatamente essas duas orquestras como exemplo de sucesso popular (assim como era Villa-Lobos na música séria): “Ora por causa do sucesso dos Oito Batutas ou do choro de Romeu Silva, por causa do sucesso artístico mais individual que nacional de Villa-Lobos, só é brasileira a obra que seguir o passo deles? O valor normativo de sucessos assim quase nulo.” (Andrade, 1972: 14)

4 _ Grofé integrava a orquestra de Whiteman como pianista e arranjador. O também estudioso do jazz Richard Hadlock (1972:198) concorda com Hobsbawm já que atribui a autoria original Hickman (assim como a Whiteman) do fato de Fletcher Henderson (considerado uma das gêneses do arranjo para orquestra de jazz) também incluir uma sessão de saxofones na sua orquestra.

Para esta comunicação foram escolhidos dois exemplos de músicas sincopadas: as gravações da canção *Chatanooga-Choo-Choo* em sua versão original por Glenn Miller como jazz, portanto numa pulsação quaternária, e a mesma música com Carmen Miranda transformada em samba, logo, em compasso binário. A partir dessa diferença, aparentemente arbitrária, entre binário e quaternário, foi possível discutir as origens da síncope de um modo estrutural e muito simples, pensando na etimologia rítmica não só desde o século XIX, mas desde um passado remoto, onde um ritmo livre começou a se adaptar à métrica dos compassos.

3. Síncopa e dinamogenia

A dinamogenia é mais bem analisada nas danças coletivas de predomínio rítmico-percussivo. O ritmo se dá pela alternância entre *arsis* e *tesis*, termos gregos para as ações de levantar e bater o pé no chão. Isto se dá de maneira efetiva e real na dança. Surpreendentemente, o dínamo para a movimentação dos corpos está na não submissão do ritmo à regularidade do compasso, ou seja, uma batida fora do tempo esperado incita mais o corpo

a se remexer do que uma pulsação constante e sempre igual⁶

A pesquisa musical de Mário de Andrade buscava sempre novas e diferentes combinações rítmicas para serem analisadas, porém duas constâncias são fundamentais para entender suas preocupações nesse campo: a contaminação do binário pelo ternário e a incidência da célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia.

A contaminação do dois pelo três está no centro e na origem de grande parte da discussão rítmica deste autor. Ele identificou que várias peças oscilavam entre as duas principais pulsações do tempo, e um dos maiores indícios desse fenômeno era a grande incidência de tercinas, mas não só isso, a própria síncope deriva dessa sobreposição binário-ternária. A solução formal para uma análise mais precisa deste fenômeno estaria na adoção do compasso unário como fundamento para toda divisão rítmica, este seria o único capaz de dividir as poesias cantadas que apresentavam ora dois ora três pulsos.

Outra alternativa, também adotada pelo autor, seria uma análise rítmica independente da divisão. A

célula rítmica de maior ocorrência e de maior interesse para sua pesquisa era a célebre semicolcheia-colcheia-semicolcheia – elemento que caracterizou as danças coletivas da virada do século XIX, seja no Brasil, nos Estados Unidos ou no Caribe. Mário de Andrade, a partir dessa célula, descobre outras pequenas estruturas semelhantes: formas que tomam o mesmo intervalo de tempo, estabelecendo, porém, outras proporções. Assim, ele evidenciou que duas significativas células rítmicas da poesia cantada no Brasil – tercina e síncopa-de-colcheia – eram consanguíneas e frequentavam tanto a música urbana como a rural. Esta visão formal-estrutural deu a este autor a capacidade de observar o comportamento musical para além dos rótulos “erudito”, “popular”, “rural”, “urbano”, “nacional” e “estrangeiro”. Tal visão condizia mais com o crescimento do internacionalismo cultural de sua época. Porém, até hoje em muitos estudos, Mário de Andrade ainda é classificado como um ideólogo nacionalista.

4. Discussão sobre a rítmica popular, discussão popular sobre a rítmica: sobre o roteiro da apresentação.

A apresentação da presente comunicação partiu de uma ideia de Philip Tagg (2005) que destaca a dife-

rença entre uma análise de música popular e uma análise popular da música. Ele pratica esta última, uma análise musical e sonora, mas não criptografada por termos técnicos de música. Esta ideia parece totalmente adequada, portanto, ao estudo da música popular.

Em seu texto, Tagg nos faz pensar em como a música está presente no nosso dia a dia e em como as pessoas criam e compreendem analiticamente estas músicas. Transferindo este princípio para o Brasil, no contexto ocidental e urbano dos anos 1920 a 1950, percebemos uma grande discussão sobre a rítmica, ora mais erudita, ora popular.

Conforme o texto acima apontou, acreditavam que os ritmos possuíam implicações morais: ritmos libidinosos, licenciosos, escandalosos. Os anos 20 foi um contexto de danças, uma efusão das manifestações públicas e coletivas do corpo, uma explosão das danças públicas, assim como dos esportes e das máquinas, incluída aqui a máquina falante: os fonógrafos, gramofones, vicrolas e electrolas. Foram, também, os anos do jazz e do samba, mesmo que bastante rudimentares ainda, mas já polêmicos, irreverentes e, outra vez, imorais:

⁶ _ Sobre os escritos musicais de Mário de Andrade sobre a rítmica, a melódica e a poética ver minha tese de doutorado (Teixeira, 2007)

O tipo de música que se dançava nesses lugares era variado na classificação, mas uniforme no acento rítmico, como nos informa um cronista que repudiava ‘a licenciosidade e a feiura alarmantes das chamadas danças modernas, ou americanas, norte e sul americanas - o maxixe, o tango, o fox-trot, o one e two steps etc.’ (Sevcenko 1992: 90)

Esse momento coincidiu com uma repriminização das artes, se valorizava tudo o que era africano, rústico, primitivo, selvagem, é a época da chamada jungle music. A gravação de “Sing Sing Sing With a Swing” por Benny Goodmann nos anos 1930 representa esse contexto sonoro.

Porém, a música que conduziu a discussão sobre ritmo e música sincopada desta comunicação foi “Chattanooga Choo Choo” de Glenn Miller, uma música que faz alusão à ferrovia e transforma o barulho do trem numa rítmica desfrutável. É uma música de jazz-band, ou melhor, das big bands dos anos 1930 e 1940.

Nesse momento, ao demonstrar os elementos da canção “Chattanooga Choo Choo” uma pergunta se impõe: o que um tema ferroviário interpretado por uma big band tem a ver com o samba brasileiro?

Paradoxalmente o estilo mais primitivizado de música popular, a chamada repriminização (do jazz ou do samba) representou uma maior complexidade para a rítmica popular. O samba brasileiro, que nem existia enquanto tal no século XIX, veio sofrendo transformações sutis até chegar aos anos 1920, quando se aproxima do que conhecemos hoje.

Sendo assim, se fez necessário falar sobre a etimologia da síncope no Brasil, uma ideia original de Mário de Andrade, presente no verbete “Síncope” de seu Dicionário Musical Brasileiro. Ilustrando essas ideias com o áudio dos arquivos MIDI, um protocolo do computador capaz de reproduzir fielmente, mas não artisticamente, as partituras. Esta origem da síncope começa com a polca, que era a dança pública do século XIX, de origem européia, era simples ritmicamente. Seu contínuo de notas sempre iguais (representado na partitura pelas quatro colcheias que se repetem). Esta base repetitiva ainda está presente de forma fóssil no samba, através da pulsação do chocalho ou das platinelas do pandeiro.

Esta base contínua e repetitiva se transformou, por influência da habanera no próprio século XIX, em um primeiro tempo do compasso em tercinas e o segundo em colcheias, evidenciando o conflito en-

tre o tempo de 2 e o tempo de 3. Como se a cada frase o ritmo oscilasse entre a valsa e a polca.

Essa vontade do ternário conviver com o binário é a principal hipótese da origem da síncope popular do século XX.

Seguem-se a essas, outras formas sincopadas originárias como a colcheia pontuada com semicolcheia no primeiro tempo e a semicolcheia-colcheia-semicolcheia, esta, a célula caracterizante das músicas de dança brasileiras entre os séculos XIX e XIX.

Finalmente, nos anos 1920 no Brasil, é percebida a repriminização da música (da qual falou Mário de Andrade acima): o samba adota uma nova frase rítmica, apelidada academicamente de “Paradigma do Estácio” (Estácio é uma escola de samba) pelo musicólogo Carlos Sandroni. Esta que é simplificada a frase rítmica característica do tamborim (Garcia, 1999). E também, por outro motivo, todos conhecem esta fórmula, pois está na célebre célula rítmico-harmônica de Aquarela do Brasil.

5. O maquinista pode ser sambista

Carmen Miranda, em sua versão para “Chattanooga Choo Choo”, faz um desafio entre jazz e samba, mostrando o americano como o “maquinista” que

“pode ser sambista”. Usando no arranjo a mesma fórmula rítmico-melódica de Aquarela do Brasil, mas misturando as pulsações em dois (samba) e em quatro tempos (jazz). Este procedimento coloca em evidência, de modo simples e puramente auditivo, uma questão fundamental para a análise popular da rítmica: como a síncope existe independente da fórmula de compasso e, portanto, mais independentemente das convenções que regem a música escrita.

As danças sincopadas estão no nosso cotidiano, sendo um assunto central na música de grande parte dos últimos cem anos, estudos a esse respeito ainda são poucos, assim como as análises sobre o ritmo são minoria no universo musicológico. Esta comunicação misturou personagens aparentemente díspares, como Carmen Miranda, Glenn Miller e Mário de Andrade, para trazer a discussão musicológica para o campo sonoro dos ritmos dançantes. Com isso, as questões técnicas musicais foram claramente evidenciadas e, durante a apresentação, os exemplos sonoros foram destacados com clareza. Assim, buscou-se realizar, propositadamente, uma análise popular dessas músicas.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. 1998. “Moda intemporal - sobre o jazz”, In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, pp. 117-130.

ANDRADE, Mário de. 1989. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.

_____. 1972. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins Editora.

FRITH, Simon. 1988. *Music for Pleasure: essays in the sociology of pop*. New York, Routledge.

GALLET, Luciano. 1930. “Débitos e Créditos do Jazz” In *Weco: revista de vida e cultura musical*. 9/10 (out./nov.): 11.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Paz e Terra, 1999.

HADLOCK, Richard. 1972. *Jazz Masters of the 20's*. New York, Macmillan.

HOBBSAWM, Eric. 1990. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

MUKUNA, Kazadi Wa. 2001. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo, Terceira Margem.

SANDRONI, Carlos. 2001. *Feitiço Decente: transformações no Samba do Rio de Janeiro (1917-1936)*. Rio de Janeiro, Zahar.

TAGG, Philip ¿Para qué sirve un musema? Antidepressivos y la gestión musical de la angustia. In Ulhôa, Martha & Ochoa, Ana Maria (orgs.) 2005. *Música Popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora UFRGS.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. 2007. *Torneios Melódicos: poesia cantada em Mário de Andrade*. Tese de doutorado em Letras. São Paulo, FFLCH/USP (disponível em www.teses.usp.br).

TONI, Flavia Camargo (org). 2004. *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac.

WALSER, Robert. 1999. *Keeping Time: readings in jazz history*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Formação social brasileira e identidade em letras da música popular (1958-2008)

Neusa Meirelles Costa¹

1 _ Neusa Meirelles Costa é Doutora em Ciências Sociais, Professora Titular de Sociologia da Universidade Paulista UNIP-SP. Institutos: Ciências Sociais e Comunicação (ICSC) e Ciências Jurídicas (ICJ). Pesquisa atual: Explorando o invisível pela fresta do cinema: Formação social brasileira e subjetividade. Financiamento da Vice-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UNIP. Membro da IASPM-AL desde 2004.

Resumo: Concepções sobre a formação social brasileira e identidade aparecem em dois campos discursivos: nas letras da música popular, em flagrantes do cotidiano da existência individual e coletiva; nos discursos de saber da academia, em construções teórico-empíricas. Vetores políticos e econômicos, internos e externos, induziram a constituição de um mosaico de condições sociais apartadas na formação social, diferenças que não são apagadas pelo pertencimento à mesma cultura, nacionalidade e horizonte histórico. Nessa ordem de diferenças se constitui uma identidade brasileira, mas em mosaico flagrado reiteradamente nas letras da música popular de todos os ritmos, ao longo dos últimos cinquenta anos.

Palavras chave: identidade, diferenças sociais, letras de música

1. O comum partilhado e as diferenças: identidade e formação social

De há muito o discurso acadêmico focaliza a formação social brasileira, sob várias abordagens: associando-a à diversidade geográfica (Oliveira Vianna: 1955), resgatando-a de sua constituição histórica, do convívio nada pacífico entre senhores brancos e escravos negros e índios (Gilberto Freyre: 1958); focalizando características emergentes da formação histórica e cultural (Holanda:1963, Jaguaribe:1962; Ribeiro: 1996; Vieira Pinto:1962), focalizando as práticas das elites (Faoro: 1977) e a formação da sociedade de classes (Cardoso: 1962; Fernandes: 1976; Ianni: 1962, Prado: 1963).

Todos esses discursos de saber, distantes no tempo e diferentes no suporte teórico e ideológico, constroem as diferenças sociais e culturais presentes na formação social brasileira, que assim é descrita, analisada, explicada e interpretada. As diferenças sociais observadas remetem aos discursos *sobre* a formação social, mas neles as forças que respondem pelo cotidiano das diferenças são processos sociais invisíveis, posto que igualmente

discursivos, construídos como parte do objeto de investigação, a formação social, e não como uma vivência cotidiana compartilhada, espaço comum onde todos se encontram e se reconhecem, na semelhança e na diversidade.

Em paralelo a esses discursos de saber, outro campo discursivo focou o tema: as letras da música brasileira popular. Elas construíram a formação social brasileira em flagrantes do cotidiano individual e coletivo, espaço do vivido compartilhado, e do desejado, imaginado. Esse campo discursivo é peculiar pela apropriação popular dos saberes elaborados, dada a inscrição na história musical dos brasileiros, e permanência para além da geração em que foram criados.

A “cantoria” discursiva é acompanhada pela diversidade de ritmos e danças, bagagem dos distintos contingentes que formam a população, adaptadas pela inventiva de compositores brasileiros, e a partir dos anos 50, alinhadas às tendências da indústria cultural.

Os dois campos discursivos seguiram em paralelo, tendo em comum a formação social brasileira, fragmentada em espaços e segmentos sociais distintos, delimitados por barreiras econômicas, culturais e sociais, aprofundadas ao longo da história. Para o discurso acadêmico, são vetores sociais e econômicos, internos e externos, as forças desencadeantes dos processos que construíram o mosaico das condições sociais apartadas na ordem das diferenças, as quais não são apagadas pelo pertencimento à mesma cultura, nacionalidade e horizonte histórico.

Independentes de tendências teóricas, as letras da música popular recriaram esse cotidiano em sambas e marchinhas de carnaval: em uma direção, valorizando o povo, em outra, apontando e criticando as condições de vida. Dentre os compositores poetas letristas e músicos havia os de origem popular e aqueles intelectuais boêmios, jornalistas e militares¹, as letras caracterizam olhar solidário ou crítico lançado para um cotidiano vivido ou partilhado.

O mosaico que aparece nas letras das distintas tendências musicais e palavras caracteriza uma identidade brasileira que transita entre elaborações teórico-empíricas e flagrantes da vida cotidiana. Em

outros termos, há uma relação entre identidade e formação social brasileira sendo construída no âmbito da semelhança, no comum de uma vida social partilhada (identidade), mas em condições sociais diferenciadoras (formação social).

Para explorar essa articulação, elegeu-se a década em que se iniciam mudanças na vida brasileira decorrentes de uma política econômica modernizadora, pela inserção no capitalismo mundial, uma tendência presente no governo populista de Vargas (1951-1954), alimentada no Governo JK² (55-60), e ampliada nos governos militares pós-64.

As relações entre a economia internacional e nacional foram decisivas nessa dinâmica, e fundamentais na diversificação do campo musical popular brasileiro a partir de então. A expansão da economia nacional promoveu mudanças que representavam desenvolvimento, à luz da propaganda ideológica em torno das “vantagens” da democracia associada ao consumo. A indústria cultural se expandiu sob controle do capital internacional, sobretudo norte-americano, representado pelas gravadoras na música, e no cinema pelas empresas de distribuição. Criou-se um clima de otimismo em face da modernização, mas pontuado pela desconfiança de setores da sociedade e intelectuais que examina-

vam as condições dela emergentes, e a ingerência do capital internacional. Debates em torno dos rumos que tomava a economia brasileira assumiram a expressão de tendências ideológicas, e a velha questão da política “o que fazer?” recebeu respostas distintas. Nelas projetava-se a sombra de “dois brasis” (Lambert: 1954), das contradições sociais, e se buscava um “sujeito coletivo” apto para conduzir destinos de todos, fosse o povo, classe, ou ainda o Estado, eleito como “sujeito”.

Enquanto esses “olhares” apareciam, e suas propostas eram utilizadas como categorias de entendimento da “realidade”, as gravadoras promoviam a orientação mercadológica “modernizante” do campo musical brasileiro. Em torno dos anos 50 essa tendência implicou alterações nos arranjos, combinações rítmicas e diversificação, tanto pela música estrangeira, ritmos e cantores, quanto pela divulgação nacional de ritmos e artistas regionais. A indústria cultural articulada, abrangendo gravadoras, rádios, TV, shows e revistas, estimulou a formação de uma música brasileira popular para consumo, uma música pop, marcada por tendências rítmicas de sucesso imediato e fugaz, ao lado de unanimidades atemporais de público.

O campo musical popular brasileiro nos anos 50 se apresentava crivado por três tendências rítmicas: internacionais, sobretudo norte-americanas e

1 _ Luiz Antonio e Candeias Jota Jr, autores do samba Lata d’água, e de muitos outros eram militares do exército (Coronéis).

2 _ É assim denominado, popularmente, o governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira.

latinas; ritmos nacionais regionais, e modalidades distintas de samba, este representando o ritmo “nacional” por excelência, mas que era carioca. A música brasileira refletia o debate político situado na discussão sobre o nacional e o popular. Para Ortiz “o nacional se definiria como a conservação ‘daquilo que é nosso’, isto é da memória coletiva popular” (Ortiz, 1986: 131) Mas, para o mesmo autor, “a memória coletiva é da ordem da vivência, a memória nacional se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano” (1986: 135).

Nas dobras dessas duas memórias abrigaram-se as letras da música popular, uma coletiva, popular construída na vivência, e a outra de ordem histórica e ideológica, na qual se situou o debate sobre influência estrangeira na música nacional, nos anos 60. Por isso as letras fornecem material para análise de uma modalidade de construção da identidade brasileira fragmentada em vivências, enquanto os ritmos e recursos com que foram criadas, proibidas ou divulgadas oferecem material para análise do campo musical brasileiro inscrito na história política do país.

2. Um panorama dos anos 50

Nos anos 50 a música brasileira recebeu influências diversas, ritmos nacionais foram resgatados (modinha, marchinha, baião, xaxado, coco, frevo), incorporados ritmos latinos (mambo, rumba, bolero), da combinação de samba com bolero nasceu o samba-canção; combinando samba com pitadas do jazz, a Bossa Nova. As letras focalizavam cenários distintos: morro e a cidade no Rio de Janeiro, o nordeste da seca e o sudeste da indústria.

A Universidade desenvolvia estudos nas áreas das ciências sociais voltados para explicação e interpretação da realidade brasileira, base das propostas do nacional desenvolvimentismo do ISEB, (Mota: 1977), e da superação do contraste entre os “dois brasis” (Lambert: 1954), ilusão alimentada pelo populismo reformista.

Os anos 50 foram “dourados”, mas as letras das marchinhas de carnaval, apontavam dificuldades da população, em acomodar salário e aluguel “Daqui não saio, aqui ninguém me tira”(1950), de moradia, “se eu fosse caracol me dava muito bem, levava minha casa nas costas” (1951), da falta d’água, “o trabalho não me cansa, o que cansa é pensar que em casa não tem água, nem pra cozinhar” (1951).

O populismo getulista cantava “Bota o retrato do velho outra vez, bota no mesmo lugar, o sorriso do velhinho, faz a gente trabalhar” (1951), e referendava a criação do Ministério da Economia, vã esperança de baixa dos preços: “Sua Excelência mostrou que é de fato, agora tudo vai ficar barato agora o pobre já pode comer” (1951). Contudo, o samba Sapato de Pobre (1951) sintetizava a penúria dos segmentos populares: “o pobre vive de teimoso que é”.

As relações de trabalho urbano constituem outro tema recorrente: as privilegiadas são ironizadas: em Maria Candelária (1952) a funcionária pública que não trabalha, e as sacrificadas são descritas em Zé Marmita (1953) que “pendurado na porta do trem, Zé Marmita vai e vem”. O favoritismo político aparece no samba de Ismael Silva: “Ó Antonico, vou lhe pedir um favor, que só depende da sua boa vontade, é necessário uma viração pro Nestor, que está vivendo em grande dificuldade (...) faça por ele como se fosse por mim” (1950). A influência de quem solicita superaria a competência do indicado.

Luis Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas foram mestres da inclusão dos ritmos regionais (baião, coco, cururu, forró, xaxado) na música urbana, em processo que acompanha a migração nordestina

para o sudeste, atingindo predominância no campo musical nos anos 50. As letras resgatam flagrantes do trabalho no centro urbano, com ironia, malícia, e forte sotaque nordestino, como em Chofer de Praça (1950): “Tiro o boné se vou pra zona norte, boto o boné se vou pra zona sul, se apanho um casal, pros lados do Leblon, sei que vou parar na gruta da imprensa, viro o espelho, não falo, não vejo, vou dá meu cortejo, espero a recompensa”.

A seca, motivo da migração, aparecera na toada nordestina Asa Branca³ (1947), mas flagrantes do cotidiano popular aparecem justapostos nas letras dos anos 50: o nordestino da comadre Sebastiana (1953) que não dançava o xaxado, a carioca Nega Maluca (1950) querendo impingir um filho ao jogador de sinuca, do forró de Limoeiro (1953) com brigas e o samba em gafeira com Estatuto (1954), além da Lata d’Água (1952) carregada morro acima, e do Barracão (1953) “pendurado no morro, pedindo socorro prá cidade a seus pés”. Entre esses cotidianos, Dorival Caymmi trazia um João Valentão (1953) em seu dia de trabalho, descanso, sonho, mas junto dele “a morena se encolhe e chega pro lado, querendo agradar”.

A vida sacrificada do trabalhador em São Paulo é descrita com humor nos sambas paulistas de Adoniran Barbosa, Saudosa Maloca (1955), Samba do Arnesto (1955) e em Iracema (1956). A saudade da região de origem estava também presente, como ilustra Saudade da Bahia (1956), dentre outras.

A mulher aparece em todos os ritmos do canto popular, sempre sob olhar masculino de apreciação e posse. No carnaval de 1950 cantava-se a Balzaquiana, “mulher, só depois dos 30”, e se pedia, por favor, ao Brotinho: “não cresça, nem murche como a flor”; o despertar da sexualidade feminina, associado ao florescimento do mandacaru, consta de O Xote das Meninas (1953), ela “só quer, só pensa em namorar”. O tema foi resgatado quase uma década depois, no balanço da bossa, em Menina Moça (1960), “mais menina que mulher” aconselhando “confissões não ouça, abra os olhos se puder”. Conselho moralista reiterado por Lupicínio Rodrigues em Maria Rosa (1950) “Vocês, marias de agora amem somente uma vez”. Em Mãe Solteira (1954) Wilson Batista relata um suicídio “A portabandeira Ateou fogo às vestes Por causa do namorado (...) a pobre infeliz teve vergonha de ser mãe solteira”.

No mesmo ano, no diálogo do samba pré-bossa nova Lúcio Alves e Dick Farney disputavam os amores de Tereza da Praia, e eles concluíam “Tereza é da praia, não é de ninguém, não pode ser minha nem tua também”. Dada a verdadeira rivalidade entre os dois, a Tereza fictícia escapou da apropriação, um empate proporcionado pela indústria cultural. Iniciava-se o processo ainda incompleto de liberação feminina, e uma década mais tarde (1978) Rita Lee, cantava em rock “Eu sei que eu sou bonita e gostosa, cuidado garoto eu sou perigosa”...

Olhares críticos sobre o Outro e diferenças sociais apareceram em No Ceará Não Tem Disso Não (1950), no estranhamento de “qualquer pinguinho de chuva fazer inundação”; sobre os grã-finos do Café Soçaita (1955), uma vida de aparências, no perfil do Mocinho Bonito (1957) o “perfeito improviso do falso grã-fino, no corpo é atleta, no crânio é menino Que além do a, b, c, nada mais aprendeu”. Enquanto o sacrifício dos pais em nome dos filhos aparece em Vendedor de Caranguejo (1958) “Eu perdi a mocidade, com os pé sujo de lama, eu fiquei anarfabeto, mas meus fio criô fama”

O campo musical refletia o mosaico de condições sociais diferenciadas, também expostas na cinematografia nacional. Filmes como Rio 40 Graus, de Nelson Pereira dos Santos, dentre outros, exibiam

3 _ Segundo Humberto Teixeira “o nome vem da cor da asa que sob a luz escaldante do sol fica branca, ela é a última a deixar os campos calcinados, mas quando chega em outros estados, é chamada pom-binha estrangeira” (Orkut, Asa Branca)

contrastes sociais. A música desse filme, *A Voz do Morro* (1956), de Zé Kéti reivindicava para samba, morro e Rio a voz de unificação alegre dos brasileiros: “Eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo sim senhor, quero mostrar ao mundo que tenho valor, eu sou o rei do terreiro, eu sou o samba, sou natural daqui do Rio de Janeiro, sou eu quem leva a alegria, para milhões de corações brasileiros”. *É luxo só* (1957) e *Viva meu Samba* (1958) valorizavam o ritmo e as mulatas, mas *O Apito no Samba* (1958) estabelecia a distinção entre samba de “gente bem”, sem apito, e o autêntico ritmo dançado por mulatas, com skindô e terreiro.

Nesse mesmo ano, 1958, um evento veio estimular a tênue relação entre “brasileiros”, formando uma coletividade: a vitória na Taça Jules Rimet. A letra da marcha da vitória afirma: “A taça do mundo é nossa! Com brasileiro, não há quem possa, êta esquadrão de ouro, é bom no samba, é bom no couro”, a associação entre couro (bola em jogo) e “dar no couro” (potência sexual) foi imediata, e todos os torcedores se sentiam “vitoriosos”, o samba era valorizado, em uma marcha, como ingrediente dessa vitória, que descia do morro e se espalhava pela cidade. A unificação pela vitória não apagava o preconceito do sul contra os “baianos”, como se lê na resposta “Baiano burro, garanto que nasce morto” (1959).

Em 1959 tinha início outra fase do campo musical brasileiro, e da construção de uma identidade em mosaico, refletida em temas que reiteram diferenças entre segmentos da população. A influência americana no samba foi questionada em *Chiclete com Banana* (1959), mas outra letra ensinava a ouvir a dissonância e o novo modo de samba: “isso é Bossa Nova, isso é muito natural” *Desafinado* (1959) apesar da posterior crítica sobre a *Influência do Jazz* (1962).

Outros sucessos vão constituir tendências e estilos próprios: *Mas que nada* e *Chove Chuva*, de Jorge Bem, combinam samba e maracatu, enquanto ritmos de sucesso nos anos 50, boleros, baiões, sambas, ainda desfiavam romances; um mambo (*Mambo da Cantareira*, 1960) criticava a distância entre trabalho e moradia “Tá vendo como é que dói trabalhar em Madureira, viajar na Cantareira e morar em Niterói”; uma marcha de carnaval (*Cacareco é o Maior*, 1960) ironizava a eleição do rinoceronte para a Câmara de Vereadores de São Paulo⁴, *Caxinha Obrigado* (1961) e *Presidente Bossa Nova* (1961) do menestrel Juca Chaves satirizavam o populismo.

⁴ _ Desde então não foi divulgado o conteúdo dos votos nulos apurados.

3. Anos 60 e 70, o novo e o velho se encontram na diferença

Novas tendências na música vão re-configurar o campo musical, e diversificá-lo ainda mais ao longo das décadas seguintes, até os dias atuais. Foi o período de aparecimento da bossa nova, dos festivais de música popular, aparecimento da jovem-guarda, da tropicália, black music, e da canção política.

O período JK (1956-1961) promovera expansão e adensamento das áreas urbanas, e com a industrialização, suportada pelo capital externo, a ascensão da classe média. Todavia, as contradições entre campo e cidade e entre regiões permaneciam. Alterá-las implicaria em reformas estruturais não aceitas pelas elites vinculadas ao latifúndio e capital externo. O golpe de 64 foi gestado no período JK, encontrou oportunidade na renúncia de Jânio Quadros, depois ao “acordo” de um parlamentarismo dirigido pelas elites, e finalmente encontrou desculpa no comício de Jango por reformas de base.

O Golpe de abril de 64 e a Ditadura Militar instalada em 68 atrelaram o Brasil à área de controle estratégico e militar dos USA para América Latina. Um aparelho de planejamento e controle foi destinado a acomodar as linhas do “desenvolvimento” aos interesses das elites e do capital externo, e à

instrumentação jurídica do poder instalado. O sistema autoritário respondeu pelas “reformas” da universidade, saúde pública, legislação trabalhista, etc, além do controle ideológico pela censura.

Análises da realidade brasileira, socialistas ou não, foram dificultadas, assim como as formas de organização popular e universitária. O período foi de grande produção cultural artística, porém sob censura que se tornava mais abusiva na medida em que o sistema se tornava mais autoritário. A indústria cultural foi beneficiada, especialmente a TV, com aporte de capital e inclusão de novas tecnologias; a Embrafilme, empresa estatal, financiou vários filmes importantes, e muitas “comédias eróticas”, críticas disfarçadas das elites endinheiradas do país.

O modelo econômico adotado pelos governos militares acentuava a dependência crescente do capital externo, apoiado no consumo interno de bens duráveis, no arrocho salarial e na exportação de produtos primários, oriundos da modernização capital intensiva da agricultura, favoreceu a classe média afluyente, e a adoção de uma perspectiva individualista em relação à vida e ao Outro.

Esses processos se refletem nas tendências do campo musical no período: incorporação de ritmos

como o iê iê, aparecimento da Jovem Guarda; o protesto político cantado por intelectuais jovens; a re-escritura de ritmos nacionais regionais, preservação, crítica e resgate do samba tradicional e da marcha. Surgiram novas harmonias, arranjos, e a combinação de temas, como a Tropicália, um movimento profundo, mas de curta duração. De todas essas mudanças, permanece um rastro de influências nos novos valores, e um discurso que vindo dos anos 60 continua presente no canto popular, e nele se encontra a sombra de uma identidade fragmentada, reflexo do mosaico da formação social.

Dentre as músicas de sucesso entre 1960 e 64 se encontram clássicos da bossa nova: o engenho do samba de uma nota só, metáfora de um amor, o amor romântico em várias notas, em barquinhos⁵, e a beleza da garota de Ipanema; mas também em bossa nova um tema presente nos anos 60 e hoje: os barracos “onde só se cozinha ilusão” que deslizam morro abaixo com a chuva (Zelão, 1960).

No início dos anos 60 a juventude universitária intelectualizada e politizada organizava-se em torno do Centro Popular de Cultura (CPC) ligado à UNE.

5 _ Menescal, um dos autores de Barquinho, relatou em documentário do Canal Brasil sobre a bossa nova, que o tema teria surgido em um passeio pela baía da Guanabara. O motor do barco apresentou defeito e para aliviar a tensão cantarolaram uma melodia, que mais tarde foi resgatada: Barquinho.

Tratava-se de um programa de ação cultural e revalidação da cultura popular, visando conscientização política. No mesmo período deu-se um movimento, não sistemático, de “resgate” do samba tradicional, e um espaço, o Zicartola, representou durante algum tempo o encontro dos sambistas jovens intelectualizados e sambistas como Cartola, Zé Kéti, Nelson Cavaquinho dentre outros. Os dois movimentos marcaram rumos da cultura brasileira no cinema, na música, na produção acadêmica.

Na medida em que o povo ocupava posição central na concepção de uma atividade artística revolucionária destinada a transformar a sociedade, o mosaico das diferenças passava a ser apontado como situação superável “por um processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino político” (Estevam 1963: 93) Participar desse processo implicou em o artista reconhecer um princípio de identidade acima das diferenças, que alimentaria a própria criação artística.

Essa postura se refletiu no teatro, cinema e em várias canções, sendo uma delas, a Canção do Subdesenvolvido (1962) é particularmente irônica na descrição dos resultados da política de modernização conservadora. Outra face da tendência cepicista residia na valorização do povo e da cultura popular, como a capoeira e o berimbau, o morro e

as variantes do samba tradicional. Em *O morro não tem vez* (1963) o “futuro” é otimista: “se derem vez ao morro toda gente vai sambar”. Todavia, o futuro mostrou que o “filho de mãe solteira que vende laranja pra se sustentar” de *Menino das Laranjas*, de 1963, reaparece trinta e seis anos depois, em *Relampiano*, de 1999: “Cadê neném? Ta vendendo dropes no sinal pra alguém”.

O incêndio da UNE, em 1964, sinalizou o que viria depois, a ditadura. A crença otimista em futuro melhor para todos deu lugar ao desânimo; o ritmo lento da *Marcha de Quarta-Feira de Cinzas* (1963) é uma metáfora desse desalento, embora os versos digam que “é preciso cantar e alegrar a cidade” porque “a tristeza que a gente tem, qualquer dia vai se acabar”, um triste engano.

Com Roberto Carlos cantando o rock *É proibido fumar* (1964) começavam a irreverência e rebeldia da *Jovem Guarda*, com apoio da mídia. A tendência conquistou os jovens não-politizados da classe média em ascensão. O discurso era individualista, ritmo emprestado ao rock inglês, uma “brasa, mora” para jovens que se diziam playboys. Eles podiam cantar “Quero que você me aqueça neste inverno, e que tudo mais vá para o inferno” (1965) porque não se sentiam afetados pela ditadura, nem pelos problemas do povo. Suas desilusões, somente

amorosas, eram “curtidas” nas *Curvas da Estrada de Santos* (1967). *Tremendão* (1967) descrevia esse tipo de jovem: “Entro no meu carro que é para me exibir, corro mais que posso, só prá esnobar”.

Os anos seguintes, 65 a 69 o samba se tornou um dos ritmos de protesto político, tendo por referência a população dos morros, (*Opinião, Acender as velas*, ambos de 1966), sendo o próprio samba tomado como metáfora para a esperança de melhores dias (*Pede Passagem e Olé, Olá*, 1966). A *marcha rancho Porta-Estandarte* (1966) insistia na esperança, “Deixa que a tua certeza se faça do povo a canção, pra que teu povo cantando teu canto, ele não seja em vão”, *Roda Viva* (1967) mostrava a revolta, “a gente ter voz ativa, em nosso destino mandar”.

Era o tempo dos festivais de música popular, de programas especiais de música, e nesses espaços privilegiados, as platéias se dividiam vaiando, ou aplaudindo aquilo que seria perigoso dizer fora dali. As variantes da música popular sinalizavam para a platéia posições político-ideológicas distintas até na escolha dos instrumentos musicais (a guitarra era considerada “de direita”).

Nos versos apareciam as condições de trabalho: *Pedro Pedreiro* “está esperando a morte, ou esperando o dia de voltar pro norte” (1965); *Pau de Arara* (1965) constata “aqui não sou nada sou só

Zé com fome”. Outros enfatizavam sentido ético e heróico das personagens populares: o boiadeiro de *Disparada* (1966) deixa seu trabalho “porque gado a gente marca, tange fere corta e mata, mas com gente, é diferente”; o violeiro de *Ponteio* (1967) se dispõe a lutar, “Se eu tomo a viola, ponteio, meu canto não pode parar”; o violeiro de *Viola Enlurada* (1968) ameaça “A mão que toca um violão se for preciso faz a guerra”. *Andança* (1968) descreve nordestino migrante “estamos chegando daqui e dali, e de todo lugar que se tem pra partir”.

Nesses anos se defrontavam no panorama de sucessos, nos festivais e fora deles, as principais tendências apontadas: enquanto uns iam cantando “O sol nas bancas de revista Me enche de alegria e preguiça Quem lê tanta notícia? Eu vou, Por que não, por que não?” versos de *Alegria, Alegria* (1967), outros cantavam “Vem vamos embora, que esperar não é saber, quem sabe faz a hora não espera acontecer”, versos de *Para não dizer que não falei de flores*, conhecida como *Caminhando* (1968).

Nesse período, o tropicalismo, (música e movimento estético) representou a combinação do tradicional da música brasileira com o moderno, aproximando-a do rock, tendência hegemônica entre os jovens. Arranjos brilhantes e de efeito construía o novo sobre o rastro de uma tradição, enquanto letras

intelectualizadas sinalizavam as mudanças em processo na formação social e cultural brasileira, a emergência de uma classe média definitivamente conquistada pela sedução do consumo, ascensão social, e pelo rock.

Duas músicas são emblemáticas da mudança de perspectiva de análise do cotidiano desencadeada no Tropicalismo: em *Geléia Geral*, 1968, de Gilberto Gil e Torquato Neto, o poeta empresta ao cotidiano a aparência de uma dispersão coloidal: algo é sólido, mas disperso em um líquido de influências e contingências, é o “bumba-yê-yê-boi”, em tempo elástico de futuro e passado. Instalou-se a mesmice de uma “dança” que submete o tradicional ao novo estado de coisas, todavia “quem não dança não fala, assiste a tudo e se cala”. Na outra letra, *Tropicália* (1968) de Caetano, o momento brasileiro “milagroso” é um monumento de papel crepom e prata sem porta, no Planalto Central; lá “uma criança sorridente, feia e morta que estende a mão”, e conclui: “Que tudo mais vá pro inferno, Meu bem”. A alegoria do bizarro monumento aponta para o cotidiano da formação social sob o autoritarismo, mas para o brasileiro comum tudo ainda era “divino e maravilhoso” na geléia geral instalada.

O tropicalismo mudava a apreensão da cultura brasileira, com sentido crítico e intelectual, recupera-

va temas de décadas anteriores e combinava a expressão musical nacional popular ao pop internacional. A “festa” foi interrompida com a detenção de Caetano e Gil no final de 68. E foi com um samba que Gilberto Gil se despede do Brasil, *Aquele Abraço* (1969) nomeando segmentos sociais, bairros populares, e o “comandante da massa” Chacrinha. Partindo para o exílio, o autor afirma na letra “quem sabe de mim sou eu, meu caminho pelo mundo, eu mesmo faço, a Bahia já me deu régua e compasso”, assim reiterava a postura de Milton Nascimento em *Travessia* (1967) “Já não sonho, hoje faço, com meu braço o meu viver”.

Nos anos seguintes, a música popular diversificada em ritmos, incorporou também o soul norte-americano. Jorge Bem em *País Tropical* (1969) estabelece um elo entre a visão tropicalista dos contrastes e combinações, a dos play boys de carrões, e uma perspectiva individual, acomodada: “Moro em um país tropical, abençoado por Deus, tenho um fusca e um violão, sou Flamengo e tenho uma nega chamada Tereza, mas que beleza, em fevereiro, tem carnaval”.

Essa construção do Brasil País Tropical antecedeu em um ano o tricampeonato na Copa do Mundo em 1970. O General Médici fez questão de associar sua imagem à festa do povo, espúria relação entre a festa e a tortura. O hino da torcida, *Prá fren-*

te Brasil! De Miguel Gustavo, foi sucesso naquele ano: “Todos juntos vamos, pra frente Brasil, salve a Seleção. De repente é aquela corrente pra frente, parece que todo o Brasil deu a mão”. Enquanto o verso “*prá frente Brasil*” estava associado ao hino da ditadura “Este é um país que vai *prá frente*”, divulgado em campanha publicitária, a união de todos era sutilmente quebrada pelo “*parece* que todo Brasil deu a mão”.

A campanha publicitária Brasil, “*Ame-o ou Deixe-o*”, a marcha ufanista preconceituosa de Don e Ravel “*Eu te amo, meu Brasil, eu te amo!*” foram outros elementos do Brasil da mídia sob a ditadura. Na onda ufanista da ditadura também embarcou Eduardo Araujo, integrante da Jovem Guarda, cantando em um misto de toada, rock e country “*Salve, salve brasileiro, viva o mundo inteiro*” (1970).

O samba de Chico Buarque *Apesar de você* (1970) criticava severamente a ditadura, evidenciando que a suposta “união de todos” não se mantinha após o final do jogo de futebol, e nem mesmo durante. O “milagre brasileiro” se desfez no início dos anos 70, e a tendência de “abertura gradativa” se tornou o contraponto da luta pela anistia e por eleições diretas. Na música popular, uma canção é emblemática na luta pela anistia foi *O bêbado e a equilibrista* (1978).

A música popular, agora definitivamente organizada nas bases de indústria cultural assumia um papel crítico, em ritmo de rock, balada e até de maracatu em paralelo ao samba, este não somente o tradicional, mas também com inovadoras marcações. O rock de Raul Seixas, o “Ouro de Tolo” (1973) questionava as “grandes” coisas conquistadas (um apartamento, corcel 73, e outros itens de consumo), Maracatu Atômico (Jorge Mautner e Nelson Jacobina) resgatava o ritmo, com letra inovadora, e o samba de Caetano e Chico (Vai Levando, 1975) descrevia o estado de espírito da época “a gente vai levando”.

As letras usavam da auto-referência para facilitar a identificação com o público, um recurso também utilizado por Raul Seixas e outros, desde a jovem guarda. Dancin’ Days (1978) telenovela e música de abertura reforçam o individualismo que vicejava na classe média: “Abre suas as asas, caia na gandaia” porque “Na nossa festa, vale tudo, vale ser alguém como eu, como você”. Nessa época, duas letras retomam a perspectiva crítica: Bye Bye Brasil (Chico Buarque, 1979) e Sampa (Caetano, 1978) “Porque és o avesso do avesso, do avesso do avesso, do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas, da força da grana que ergue, e destrói coisas belas”.

4. A década de 80: o canto de outro protesto em outros ritmos

Os anos 80 marcaram a construção de uma democracia à brasileira, de tendência elitista. O contingente populacional periférico nessa “democracia” permanece sendo ampliado a um ritmo talvez superior ao das taxas de crescimento do mercado imobiliário dos apartamentos de alto luxo. Uma imagem sintética da formação social brasileira é composta pelo contraste entre favela e apartamentos luxuosos, dois campos separados por um riacho de esgoto a céu aberto.

Na década, foi a juventude roqueira das metrópoles que passou a questionar vida social e política do país, e o arranjo social em mosaico. A irreverência dessa modalidade de protesto encontra-se em Rock da Cachorra (1982) de Eduardo Dusek e Léo Jaime “Troque seu cachorro por uma criança pobre”, no sarcasmo do Ultraje a Rigor (1986) avisando “Vamos invadir sua praia” criticando a disposição socialmente diferenciada do espaço entre “colina” e praia; o mesmo grupo concluía sua análise sobre as condições potenciais do brasileiro com um adjetivo: Inútil, “a gente somos inútil”.

Em 1985, o grupo Legião Urbana cantava em Geração Coca Cola, uma apreciação da própria juventude

de urbana e bem aquinhoadas: “Somos os filhos da revolução Somos burgueses sem religião, nós somos o futuro da nação, geração Coca-Cola”, e mais tarde (1987) questionava sem rodeios em Que país é este? Respondendo: “Terceiro mundo se for, piada no exterior”.

Por último, o poeta rebelde Cazuza fazia uma auto-crítica de sua origem burguesa “A burguesia fede (...) Pobre de mim que vim do seio da burguesia, sou rico, mas não sou mesquinho, eu também cheiro mal”; e questionava o Brasil em 1988, em samba rock que foi abertura de novela Vale Tudo, da Rede Globo: “Brasil, mostra tua cara, quero ver quem paga, pra gente ficar assim, Brasil, qual é o teu negócio? O nome do teu sócio? Confia em mim”.

5. Dos anos 90 a 2008

Dos anos 90 aos atuais o campo musical foi marcado pela re-elaboração de ritmos e tendências regionais com forte apelo pop e sensual. Nessa direção podem citados: os ritmos baianos, fortemente marcados pela tradição africana, dentre eles, o mais famoso Olodum, outros marcados pela dança sensual (Gera Samba) dando origem à tendência conhecida como Axé Music. No nordeste, Chico Science & Nação Zumbi resgataram o maracatu, o coco e firmando o movimento mangue beat, continuado após a morte

de Chico pelos grupos Nação Zumbi, Mundo Livre e outros. Do nordeste também se expandiu o forró, com temas nordestinos, em número infindável de grupos e variedades de forró. A toada de viola, frequente no meio rural paulista, mineiro e goiano, foi resgatada, mas incorporando o estilo country americano, resultando da mistura uma tendência entre brega e caipira: brega pelos temas, caipira pela origem, todavia desfigurada em baladas românticas.

O samba tradicional perdeu espaço para três tendências principais: o partido alto, este tradicional, resgatado ainda na década por Candeia e Martinho da Vila, caracterizado pela cadência marcada e lenta; para os sambas-enredo das escolas, em andamento rápido, visando o tempo do desfile; para o pagode, na origem, um samba peculiar, praticado pelas rodas de amigos na intimidade das casas e escolas, mas nos anos 90 apareceram inúmeros grupos de pagode, com outras características, muitos desapareceram, outros deram origem a figuras respeitáveis, Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Dudu Nobre, Jorge Aragão.

Às tendências já existentes, incluíram-se ainda: o reggae, vindo da Jamaica acabou por se tornar um ritmo adotado como maranhense; o rap, face musical integrante da cultura *hip hop*; o *funk* brasileiro,

herdeiro do nome, mas diferente da origem norte-americana. O caleidoscópio musical brasileiro passou a refletir o processo de globalização da cultura, e um conjunto de traços o aproxima do campo “world” da música popular, e não só do pop como tendência musical de amplo consumo.

A vivência da música brasileira reflete essas tendências também no cotidiano, na visualidade e sensualidade dos shows, clipes e DVDs, nas danças com coreografia, pela revisitação e releitura tecnológica da tradição e encontro do “original exótico” no passado, transformado em novidade. As letras refletem o mosaico das condições sociais vividas ao longo do tempo.

Nesse plano discursivo encontram-se consequências das tendências sociais que construíram o modelo de formação social da democracia à brasileira. Nele se constata a proximidade além do tempo entre sambas da década de 60, como Opinião ou O Morro não tem Vez e os raps contemporâneos, apesar da diferença de ritmo e de linguagem. “Eu quero denunciar o contraste social, enquanto o rico vive bem, o povo pobre vive mal”, canta Mv Bill, fazendo coro com Tom Jobim e Vinícius de Moraes em “O morro não tem vez” (1963)⁶ ou ainda com Zé Kéti

6 _ Há uma gravação de Favela (O morro não tem vez) por Ella Fitzgerald “Somewhere in the hills”, versão com direito a uma estra-

“Acender as velas, já é profissão”.

As distinções sociais desse mosaico reiterado servem como um espelho fragmentado no qual se reconhece o brasileiro, que nele está inserido em algum dos espaços sociais construídos. Nesse reconhecimento instala-se a base de um sentimento identitário, partilha-se algo em comum, a diferença social. “É nessa igualdade tensa que residiria - e sem perspectiva de superação a curto e médio prazos - a identidade nacional cultural brasileira”, sintetiza Debrun (2010)

Enquanto a música brasileira popular revela adesão à modernidade, cosmopolitismo rítmico e demais tendências contemporâneas, as letras revelam a reiteração de condições concretas, a persistência de espaços contíguos e radicalmente diferenciados da formação social brasileira em mosaico.

6. Conclusão

O trabalho consistiu no exame de letras da música brasileira popular ao longo das cinco décadas. Procurou-se identificar nas reiterações nos temas e aspectos construídos, a conformação da formação social e um sentido de identidade brasileira. O discurso acadêmico, sob abordagens paralelas,

nha bossa nova, com cuíca, repique e guitarra, cantando a lua etc.

ofereceu perspectivas distintas na compreensão da formação social e identidade. As análises se projetavam para um futuro, desejado ou esperado, a partir da adoção de linhas políticas apontadas. Todavia, a política de modernização conservadora, adotada pelo Estado, especialmente no período da ditadura militar, apoiada por segmentos interessados da sociedade civil, não promoveu mudanças nas bases da formação social.

As relações entre instâncias internacional e nacional incidiram na perversa dinâmica de preservação do mosaico das condições sociais apartadas na ordem das diferenças, as quais não são apagadas pelo pertencimento à mesma cultura, nacionalidade e horizonte histórico; são estas as situações flagradas nas letras da música brasileira popular.

Assim, na diversidade de ritmos e estilos musicais são reiterados temas que permitem identificar o mosaico de diferenças constituintes da formação social, e nelas se reconhecer o sentido de identidade brasileira, o de um comum partilhado em um cotidiano de diferenças.

Referências Bibliográficas:

- Cardoso, Fernando Henrique 1962. *Capitalismo e Escravidão no Brasil Meridional*. São Paulo: DIFEL.
- Estevam, Carlos 1963. *A Questão da Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Faoro, Raimundo 1977. *Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro* (2 vols.). Porto Alegre: Globo.
- Fernandes, Florestan 1976. *A Revolução Burguesa no Brasil: Ensaio de Interpretação Sociológica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- Freyre, Gilberto 1958. *Casa Grande e Senzala*. (2 vols.) Rio de Janeiro: José Olympio.
- Furtado, Celso 1959. *Formação Econômica do Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.
- Holanda, Sérgio B. 1963. *Raízes do Brasil*. Brasília: UNB.
- Ianni, Octavio 1962. *As Metamorfoses do Escravo: apogeu e crise da escravatura no Brasil Meridional*. São Paulo: DIFEL.
- Jaguaribe, Hélio 1962. *Desenvolvimento Econômico e Desenvolvimento Político*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.
- Lambert, Jacques 1959. *Os dois Brasis*. Rio de Janeiro: INEP.
- Lapicciarella, Roberto (org.) 1996 *As Marchinhas de Carnaval: Antologia Musical Popular Brasileira*. São Paulo: Musa Editora.
- Mota, Carlos Guilherme 1977. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática.
- Oliveira Vianna 1955. *Instituições Políticas Brasileiras*. (2 vols.) Rio de Janeiro: José Olympio.
- Ortiz, Renato 1985. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- Prado JR., Caio 1963. *Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia*. São Paulo: Brasiliense.
- Ribeiro, Darcy 1996. *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vieira Pinto, Álvaro 1962. *Consciência e Realidade Nacional* (2 vols.) Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

Referências discográficas:

- “A namoradina de um amigo meu”. (1966) Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Roberto Carlos canta para a Juventude. CBS 37475
- “A Taça do Mundo é nossa” (1958). W. Maugeri, Maugeri S., V. Dagô e L. Müller, RGE: 10.107-A
- “A Voz do Morro” (1956). de Zé Kéti. Odeon: 13.986-B
- “Acender as velas” (1966). *Sucessos de Zé Kéti*. Mocambo LP 40348, 1967
- “Alegria, Alegria” (1967). Caetano Veloso. Philips R 765.026 L
- “Tropicália” (1967). *Caetano Veloso*. Philips R 765.026 L
- “Andança” (1968) Eduardo Souto, Danilo Caymmi, Paulinho Tapajós. *Maria Bethania*, Odeon MOFB 3577, 1969

- “Antonico” (1950). Ismael Silva. Odeon: 12.993-B
- “Apesar de você” (1970). Chico Buarque. Chico Buarque. Polygram: 6349 398 , 1978.
- “Aquele Abraço” (1969). Gilberto Gil. Gilberto Gil. Philips R 765.087 L
- “As Curvas da Estrada de Santos” (1969). Roberto Carlos e Erasmo Carlos Roberto Carlos. CBS 137645.
- “Asa Branca” (1947). Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira. RCA Victor: 80.0510-B.
- “Baiano Burro garanto que nasce morto” (1959). Gordurinha. Continental: 17.727-A.
- “Balzaquiana” (1950). Wilson Batista e A. Nássara. Continental s/n
- “Barracão” (1953). Luiz Antonio e Teixeira. RCA Victor: 80.1007-B
- “Berimbau”(1964) Baden Powell. E Vinicius de Moraes. Nara. Elenco ME-10
- “Brasil” (1997). Cazuza, George Israel, Nilo Romero, Cazuza. Globo Disk: 009-2
- “Burguesia” (1989). George Israel, Ezequiel Neves, Cazuza. Burguesia. Polygram: 838 447-1
- “Bye Bye Brasil” (1986). Chico Buarque e Roberto Menescal. Pindorama Copacabana COLP 12888.
- “Cacareco é o Maior” (1960). Francisco Neto e José Roy. Continental:17.750-A
- “Café Soçaite” (1955). Miguel Gustavo. Copacabana: 5.408-A
- “Caixinha Obrigado” (1960). Juca Chaves. RGE:10261-A
- “Canção do subdesenvolvido”. ([1962] 2000) “Canção do subdesenvolvido” Chico de Assis e Carlos Lyra, SESC-SP: JCB-0709-003.
- “Caracol” (1951). Peter Pan e Afonso Texeira. RAC Victor, 80.0728-A.
- “Chiclete com Banana” (1959).Gordurinha e Almira Castilhos. Continental: 17.756-A
- “Chofer de Praça” (1950). Evaldo Rui e Fernando Lobo. RCA Victor: 80.0695-A
- “Chove Chuva” (1963). Jorge Bem Jor. *Samba esquema novo*. Phillips P 632.161L
- “Contraste social” (1999). Mv Bill. *CDD Mandando Fechado*. Natasha Records.
- “Da lama ao Caos” (1994). Chico Science e Nação Zumbi. *Da lama ao Caos* Chaos/Sony Music: 850.224/2-464476
- “Dancin’ Days” (1978). Rubens Queirós e Nelson Mota. *Caia na Gandaia*. Atlantic/ WEA 1978
- “Daqui não saio” (1950). Paquito e Romeu Gentil. Odeon, 12.963-A.
- “Desafinado” (1959). Tom Jobim e Nilton Mendonça. Odeon: 14.426-B
- “Disparada” (1966). Geraldo Vandré e Theo Barros. *Jair Rodrigues, 10 anos depois*. Phonogram 6349 105, 1974.
- “É luxo só” (1957). Ari Barroso e Luiz Peixoto. Odeon: 14.324-A
- “É proibido fumar” (1964). Roberto Carlos e Erasmo Carlos É proibido fumar CBS 37352
- “Estatutos da Gafieira” (1954). Billy Blanco. RCA Victor: 80.1286-A

- “Eu te amo, meu Brasil” (1970) Dom. Os Incríveis e seus maiores sucessos. BMG Ariola, M 60028, 1994
- “Forró de Limoeiro” (1953). Edgar Ferreira. Odeon: 13.599-A
- “Geléia Geral” (1968). Gilberto Gil e Torquato Neto. *Tropicália ou Panis et Circensis*, Philips R: 765.040 L
- “Geração Coca Cola” (1985). Renato Russo. *Legião Urbana*. EMI-Odeon: 064 422944
- “Influência do Jazz” (1962). Carlos Lyra. Phillips: P61124-1H
- “Inútil” (1992) Roger Moreira. *O Mundo Encantado do Ultraje a Rigor*. Warner Music: 670.8247.
- “Iracema” (1956). Adoniran Barbosa. Odeon: 14.001-A
- “João Valentão” (1953) Dorival Caymmi. Odeon: 13.478-B
- “Lata d’Água” (1952). Luiz Antonio e Jota Jr. Continental: 16.509-A
- “Mãe Solteira” (1954). Wilson Batista e Jorge de Castro. Copacabana: 5.288-A
- “Mambo da Cantareira” (1960). Barbosa da Silva e Eloide Warthon. Continental: 17.784-A.
- “Maracatu Atômico” (1974). Jorge Mautner e Nelson Jacobina. *Jorge Mautner* .Polydor: 2451 051
- “Marcha de Quarta-Feira de Cinzas” (1963). Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. Depois do Carnaval- O Sambalço de Carlos Lyra. Philips P: 630 492 L
- “Maria Candelária” (1952). Clecius Caldas e Armando Cavalcanti. Continental: 16.502-A.
- “Maria Rosa” (1950). Lupicínio Rodrigues. Odeon: 13.001-B
- “Menina Moça” (1960), Luiz Antonio. Odeon: 14.605-B
- “Menino das Laranjas” (1963). Théó Barros. *Elis Regina: Samba eu canto assim*. Philips: P 632 742 L
- “Meu Brotinho” (1950). Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. RCA Victor: 80.0627-A
- “Ministério da Economia” (1951). Arnaldo Passos e Geraldo Pereira. Sinter: 071-B.
- “Mocinho Bonito” (1957) Billy Blanco. Odeon: 14.129-A
- “Mulher de Trinta”! (1950). Luiz Antonio. Sideral: CDS3005-B
- “Nega Maluca” (1950). Fernando Lobo e Evaldo Rui. RCA Victor: 80.0631-B
- “No Ceará Não Tem Disso Não” (1950). Guio de Moraes. RCA Victor: 80.0695-B
- “O Apito no Samba” (1958). Luiz Bandeira e Luiz Antonio. Odeon: 14.415-A
- “O bêbado e a equilibrista” (1978). Aldir Blanc e João Bosco. *Elis, Essa Mulher*. WEA BR 36.113, 1979
- “O morro não tem vez”. (1963). Vinicius de Moraes e Tom Jobim. A Bossa Muito moderna de João Donato. Polydor: LPNG 4107
- “O Xote das Meninas” (1953). Luiz Gonzaga e Zé Dantas. RCA Victor: 80.1288-A.
- “Olé, Olá” (1966). Chico Buarque. Chico Buarque de Holanda RGE XRLP-5.303
- “Opinião” (1966). Sucessos de Zé Kéti. Mocambo LP 40348, 1967

- “Ouro de Tolo” (1973). Raul Seixas. Krih-Há, Bandolo! Phonogram: 6349 078
- “País Tropical” (1969). Jorge Bem Jor *Jorge Ben*, Philips: R 765 100 L
- “Para não dizer que não falei de flores” (“Caminhando”) (1968). *Geraldo Vandré* RGE: 347.6005, 1994
- “Pau de Arara” [(1965) 2000]. *A Música Brasileira deste século por seus autores e intérpretes- Carlos Lyra*. Chico de Assis e Carlos Lyra, SESC-SP: JCB-0709-003.
- “Pede Passagem” (1967) Sidney Miller. *Sidney Miller*. Elenco: ME-45
- “Pedro Pedreiro” (1966). *Chico Buarque de Holanda* RGE: XRLP-5.303.
- “Perigosa” (1977). Roberto Carvalho, Nelson Mota e Rita Lee *Frenéticas*. Atlantic WEA
- “Ponteio” (1969). Capinam e Edu Lobo. *Elizeth e Zimbo Trio na Sucata*. Copacabana: CLP 11578.
- “Porta-Estandarte” (1966). Geraldo Vandré *Cinco Anos de Canção*. Som Maior 303.2001
- “Prá frente Brasil!” (1970). Miguel Gustavo.
- “Presidente Bossa Nova” (1960). Juca Chaves. RGE:10206-A
- “Que país é este?” (1987). Renato Russo. *Que País é Este? 1978/1987 Legião Urbana*. EMI-Odeon: 068 748820 1
- “Quero que você me aqueça neste inverno” (1965). Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Jovem Guarda. CBS: 37432
- “Relampiano” (1999). Lenine e Paulinho Moska. Na Pressão. BMG Brasil: 74321682352.
- “Retrato do velho” (1951). Marino Pinto. Odeon: 13.078-A.
- “Rock da Cachorra” (1982). Léo Jaime e Eduardo Dusek .Eduardo Dusek Cantando no Banheiro. Polydor: 2451 194
- “Roda Viva” (1968). Chico Buarque de Holanda Vol.3 RGE: XRLP-5.320.
- “Salve, salve brasileiro” (1971). Eduardo Araujo. Eduardo Araujo Odeon MOFB 3681
- “Samba do Arnesto” (1955). Adoniran Barbosa. Odeon:13.855-B
- “Sampa” (1978). Caetano Veloso. *Muito Dentro da Estrela Azulada*. Phonogram: 6349 382
- “Sapato de Pobre” (1951). Luiz Antonio e Jota Júnior. Continental: 16.332-A.
- “Saudade da Bahia” (1956). Dorival Caymmi. Odeon:14.198-A.
- “Saudosa Maloca” (1955). Adoniran Barbosa. Odeon: 13.855-A
- “Sebastiana” (1953). Rosil Cavalcanti. Copacabana: 5.155-B.
- “Tereza da Praia” (1954). Tom Jobim e Billy Blanco. Continental: 16.994-A
- “Tomara que Chova” (1951) Paquito e Romeu Gentil. Odeon, 13.066-A.
- “Travessia” (1967). Fernando Brant e Milton Nascimento. Travessia, Dubas Música/Universal Music: 325912004162
- “Tremendão”.(1967). Dori Edon e Marcos Roberto. O Tremendão Erasmo Carlos. RGE: XRLP-5.306
- “Vai Levando” (1975). Chico Buarque e Caetano Veloso. Chico Buarque e Maria Bethania ao Vivo. Phonogram: 6349 146.

“Vamos invadir sua praia” (1992). Roger Moreira. *O Mundo Encantado do Ultraje a Rigor*. Warner Music: 670.8247, 1992

“Vendedor de Caranguejo” (1958). Gordurinha. Continental: 17.722-B

“Viola Enluarada” (1967). Paulo Sérgio Valle e Marcos Valle. Viola Enluarada, Odeon

“Viva meu Samba” (1958). Billy Blanco. Polydor: 261-A

“Zé Marmita” (1953). Brazinha e Luiz Antonio. Continental: 16.670-A.

“Zelão” (1960). Sérgio Ricardo. A Bossa Romântica de Sérgio Ricardo. Odeon: MOFB 3168

Entre el texto y el metatexto: construcciones del concepto “moderno” en el campo de músicas populares cuyanas de base tradicional.

Octavio Sánchez¹

¹ _ Profesor Titular de la Licenciatura en Música Popular, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Magíster en Arte Latinoamericano. Diplomado en Historia de Mendoza. Doctorando en Artes (Música- UNCórdoba). Músico de músicas populares argentinas y latinoamericanas. Conciertos y grabaciones en Argentina, Chile, Italia, Francia, España y Suecia.

Resumen

En trabajos anteriores dejé esbozado un amplio tema de investigación: la existencia de estigmas que caen sobre algunos cultores de música cuyana de base tradicional, cuando son señalados despectivamente como “borrachos”, “nacionalistas”, “llorones”, entre otros. Intentaré desentrañar el estigma “viejos”, hipotetizando que en esta construcción se esconden preconceptos relativos a distintas ideas de “modernidad”, que sustentan la tensión entre tradición e innovación. Propongo estudiar las diferentes significaciones del concepto “moderno” entre los cultores de músicas populares cuyanas, a partir de entrevistas y análisis metatextual, para posteriormente buscar correspondencias o divergencias en las producciones de estos artistas, mediante análisis textual y paratextual.

Palabras clave: identidades socioculturales, identidad sonora, semiótica musical, análisis musical.

1. Identidades, amenazas y estigmas

En textos anteriores he intentado desentrañar la compleja red de significaciones existente en torno de las músicas tradicionales argentinas, trabajando específicamente sobre algunos de los géneros musicales de mayor vigencia de la región de Cuyo (integrado por las provincias de Mendoza, San Juan y San Luis, Argentina): la cueca y la tonada cuyanas (Sánchez 2009 [2004]).

Trabajé desde distintas categorías la definición de la identidad sonora de estos géneros, dimensiones desde las que se construye y en las que se manifiesta la identidad sociocultural cuyana. Las sig-

nificaciones que algunos rasgos promueven entre sus cultores no sólo se manifiestan cuando son practicados -esto es, como *identidad confirmada*-, sino también en su ausencia, o cuando son cuestionados por actitudes innovadoras, generando reacciones intolerantes hacia esos cambios y sus creadores -resultado de un sentimiento de *identidad amenazada*-, y poniendo en evidencia la existencia de complejas articulaciones de sentido que se tejen en un colectivo sociocultural fuertemente tradicionalista.

En esta tarea, puse en funcionamiento los conceptos núcleo, periferia y frontera, desde la perspectiva de la Semiótica de la Cultura, de Iuri Lotman, resignificando algunas de sus propuestas en función de mi objeto de estudio; tal el caso de la noción de semiosfera (Lotman: 1996b [1973] y 1996a [1984]). En este sentido, cuando hablo de núcleo hago referencia a las producciones y los cultores más tradicionalistas; en la periferia de éste se encontrarían

las músicas, músicos y oyentes más innovadores; y en la frontera del espacio semiótico, producciones y cultores que dialogan con otras músicas. Desde esta construcción teórica, también podemos estudiar los que son expulsados de la comunidad de cultores, acusados de producir una música con tantas innovaciones que deja de ser reconocida como propia por los adscriptos al núcleo y que es marcada como subversiva y extranjera.

Como contrapartida a esta *intolerancia* a los cambios, de carácter centrífugo al estar ejercida desde el núcleo hacia lo periferia, pareciera existir otra dirección en las tensiones, pero de índole centrípeta. Entre otras, logramos identificar una serie de marcas que caen sobre los cultores de músicas folklóricas cuyanas, especialmente en referencia a los que forman el núcleo más tradicionalista, cuando son señalados desde la periferia o desde fuera de su cultura como *esos llorones*, *esos imitadores*, *esos viejos*, *esos borrachos* y *esos nacionalistas*.

Estos adjetivos, cargados negativamente, suelen funcionar a modo de *estigmas*, en el sentido de que pueden ser características o adscripciones identitarias de una persona o de un grupo, pero empleadas

por otros con el objeto de desacreditar socialmente a los que poseen los atributos señalados. En esto seguimos a Erving Goffman, quien en la década de 1960 trabajó sobre identidades -personales y sociales- y estigmatizaciones (Goffman: 1993 [1963]); de esta forma, nos referimos al cultor del núcleo

tradicional cuyano como poseedor de una *identidad estigmatizada*. La siguiente figura intenta dar cuenta de esta compleja red de significaciones.

Estas descalificaciones (*llorones*, *imitadores*, *viejos*, *borrachos* y *nacionalistas*) tienen fuertes



Figura 1: Identidades y su compleja red de significaciones

implicaciones en la circulación y la recepción, ya que muchas personas pueden gustar de cuecas y tonadas, pero no sentirse interpeladas en cuanto a la identidad sociocultural, porque rechazan algunas de esas marcas, connotaciones fuertemente asociadas a lo cuyano, y no quieren verse de ninguna manera relacionadas con éstas; quizás sea éste uno de los motivos que expliquen la pérdida de vigencia de estas músicas en cuanto a la recepción e inclusive la producción, tema que hemos tratado en otros textos.

Presentada entonces la problemática general, detallo mi propósito específico para el presente texto: aproximarnos a la construcción del estigma “viejos anacrónicos”, hipotetizando que en este dispositivo se esconden preconceptos relativos a distintas ideas de “modernidad”, que sustentan la tensión entre tradición e innovación. Planteo algunas preguntas que, aunque no todas aparecen desarrolladas y respondidas en el trabajo, sirvieron para orientar mi tarea en relación con las significaciones, circulación y vigencia de estos conceptos.

¿Qué significa ser “moderno” en el campo de las músicas populares cuyanas?

¿Qué rasgos textuales, sean estos sonoros o literarios, pueden asociarse a “moderno” en estas músicas?

¿Qué aspectos paratextuales y metatextuales pueden ser asociados al concepto?

¿En qué sentidos se cruza la idea de “moderno” con “mediatizado”?

¿En qué aspectos y hasta qué punto “tradicional” se opone a “moderno”?

¿Estar dentro del “canon sonoro de la industria musical” es ser “más moderno”?

¿Hasta qué punto ser “moderno” ha implicado un motivo de consagración o, por el contrario, de expulsión del campo?

¿Hay una “modernidad marginal” y otra “central” en la relación con el canon de la industria?

2. Ser “modernos” en músicas cuyanas: análisis metatextual, paratextual y textual

Estimulado por el reciente intercambio de opiniones en la lista de discusión de la IASPM-AL acerca de la constitución del Grupo de Trabajo sobre Análisis Musical, ensayaré un modelo analítico en el que propongo incluir análisis a distintos niveles: textual, paratextual, metatextual y contextual. Se impone previamente hacer algunas definiciones operativas. Texto es aquí sinónimo de producción musical, de obra interpretada o grabada y reproducida; en el caso de una interpretación en vivo, es sinónimo de performance; en el caso de una canción el análisis textual incluye letra y música, no sólo desde aspectos estructurales, sino también incluyendo lo performativo, el cómo se canta y cómo se toca¹. Los paratextos son todos los elementos que se incluyen en la producción o performance, que acompañan al texto y que están ligados directa e íntimamente con éste: título de las obras, dedicatorias orales o escritas, datos de los programas y las portadas de los discos (especialmente fotos, diseños, viñetas), nombre artístico de los intérpretes y

1 _ Desde esta perspectiva que prioriza como su unidad de análisis a la música como sonido (para una canción, la música y la letra cantada), la partitura, en caso de existir con una finalidad prescriptiva, sería un pretexto.

del conjunto, sus ropas, adornos en los instrumentos y en el escenario, entre otros. Los metatextos son los discursos acerca del texto, es decir todas las producciones textuales acerca de estas músicas, donde consideraremos especialmente las de los propios cultores -productores u oyentes, pero centralmente los de los músicos referentes de estos géneros-, las de las disciplinas que las han tomado como objeto, especialmente la musicología, y la prensa. Finalmente, contexto es el marco configurado por las coordenadas históricas, geográficas, sociales, culturales, ideológicas, políticas –todas a distintas escalas: locales, regionales, nacionales, continentales, mundiales- en el que se desarrollan los hechos estudiados. Queda claro que esta distinción entre niveles es una construcción realizada con fines analíticos, y que solamente será fructífera si las distintas perspectivas se cruzan, es decir, si nos permitimos saltar de un nivel a otro con la finalidad de tener diferentes puntos de vista en la construcción y estudio de nuestro objeto.

Con la finalidad de introducirnos en la sonoridad de estas músicas populares, propongo escuchar una interpretación correspondiente al canon cuyano tradicional, la cueca cuyana “Ay ay mi suerte” de Aníbal Estrella, por Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo. 1947. EMI-ODEÓN

(Reproducir el archivo: <http://www.youtube.com/watch?v=c3hXNyHzIbA>)



Figura 2: Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo

Para que se comprendan mejor algunos de los aspectos y orientaciones que tomará este trabajo, es necesario hacer alguna referencia a la historia de las músicas cuyanas. El conjunto Los Trovadores de Cuyo, liderado por Hilario Cuadros (1902-1956), es uno de los referentes de las músicas cuyanas tradicionales. Fue uno de los primeros grupos en triunfar en Buenos Aires, grabando discos, apareciendo en programas radiales de emisoras que eran escuchadas en todo el territorio argentino desde la década de 1930 hasta su disolución en 1956, ocasionada

por la muerte de su director, Hilario Cuadros. El protagonismo que tuvo este conjunto fue tan importante que propició la creación de un canon de obras y de la cristalización de texturas instrumentales, formas musicales y maneras interpretativas, materializadas estas últimas en aspectos sonoros muy característicos entre los que se destaca la imposición vocal. Las estructuras y elementos performativos canonizados hace más de 70 años, aún hoy funcionan como referentes de la identidad sonora cuyana. Inclusive, a fines de la década de 1980, un grupo de músicos vuelve a formar el conjunto Los Trovadores de Cuyo, previo arreglo económico con la viuda de Cuadros, siendo en la actualidad el grupo que lidera la circulación masiva de músicas cuyanas, grabando discos, apareciendo en festivales masivos y gozando de un prestigio al ser percibidos como parte de una historia de la que no participaron, siendo señalados como los continuadores de Cuadros, a pesar de que durante más de 30 años el conjunto no existió en realidad.

Otros artistas referentes de estas músicas, pertinentes además en cuanto a que también atravesarán los análisis que siguen a continuación, son Félix Dardo Palorma (1918-1994), referente de la consolidación y Tito Francia (1926-2004), principal exponente de los músicos que adoptaron

una posición crítica hacia el canon estandarizado, uno de los fundadores del Movimiento Nuevo Cancionero en la década de 1960.

Teniendo en cuenta estas breves noticias acerca de las músicas populares cuyanas, intentaré una aproximación a *qué significa ser moderno* para estos artistas, a través de varios fragmentos de entrevistas². Como veremos, el campo semántico “moderno” queda configurado tanto desde los testimonios de los que sienten su *identidad confirmada* como por los que perciben su *identidad amenazada*.

Yo creo que, dejemos Los Trovadores de Cuyo, dejemos a Don Hilario Cuadros... escuchemos sus discos, sus cosas, aprendamos las cosas de ahí, pero... ¿imitar...? Me hubiera gustado escuchar unos Los Trovadores de Cuyo pero un poco más modernos, con otras voces... (...) no me gusta la imitación.

² _ Juzgo pertinente incluir estos testimonios con la finalidad de ubicar al lector del presente trabajo en la perspectiva de los entrevistados; párrafos adelante, incluyo los resultados de mi análisis. Las entrevistas fueron realizadas por mí a cultores de músicas cuyanas (músicos, oyentes, productores radiales, familiares de artistas) desde 2000 hasta el presente.

Es cargar con laureles que uno no se los ha ganado. (Raúl Vega, guitarrista de diversos conjuntos cuyanos, de gran en actividad desde los 80)

Y... saxo ya puso Don Félix [Don Félix Dardo Palorma] hace años; esa grabación se hizo en el año... Y, esto es antes del 70, 68... 69... hicieron un par de temas, uno de ellos, una cueca, con saxo [“Zonda terral”] (...) Y, por supuesto, los ultraconservadores del folklore ¡pusieron el grito en el cielo! [se ríe] ¡Cómo le ponía un saxo a una cueca! (Arrigo Zanessi, dueño del primer estudio de grabación de Mendoza; ha grabado a decenas de músicos cuyanos, inclusive a Palorma, Francia y Tormo)

Bueno, la música cuyana de Hilario, Palorma... es toda similar; no hay una diferencia; Tormo también cantaba todo eso. Ahora después viene ya... empezaron a hacer cosas raras... en la cuecas, temas raros... con mucha disonancia, muchos acordes raros... ya la línea

melódica la llevaron a otro lado... no es la auténtica. (Santiago Bértiz, guitarrista compositor e intérprete, acompañó a Cuadros, Tormo, Palorma, Francia, entre muchos otros)

Las líneas melódicas son raras; eso es lo que pasa, que es una línea melódica que a Ud. no le llega al oído, no?; para ser folklore del Nuevo Cancionero, tiene que ser una cosa media rara para que entren los acordes, para poder hacer acordes. (Santiago Bértiz)

La gente joven que nos sigue y nos escucha se siente identificada, no solamente por el tema del teclado, sino porque creo que las voces de ellos no son esas voces *lloronas* [remarca], como está identificada la voz del cuyano; entonces, eso ha hecho también que la gente joven escuche y diga “pero no son llorones... no son tonaderos llorones” (Fabiana Cacace, joven pianista integrante de uno de los grupos referentes de músicas cuyanas)

en la actualidad, Cacace-Aliaga, junto a su padre y su tío)

Entonces, cuando grabamos el segundo trabajo [discográfico] andábamos buscando algo así para incorporar y sin perder la esencia, sin perder las raíces y algo que no hiciera desaparecer el dúo (...) era una forma de entrar con la gente joven, de hacer folklore, y tuvimos una aceptación en la misma juventud... Tito Dávila, Mario Matar... lo relacionaban con Los Enanitos Verdes... Y, qué pasa, nos parecía que era como darle un adorno a la música, era hacerla más sublime de lo que es la música nuestra. (Mariano Cacace, integrante de uno de los grupos referentes de músicas cuyanas en la actualidad, Cacace-Aliaga)

...la cueca no puede ser siempre “La Yerba Mora”... y la tonada no puede ser “El arbolito” siempre, que me parece una tonada formidable, maravillosa, pero, en determinadas circunstancias, cuando no había ni automóviles, nació

“El arbolito”; no puede ser lo mismo en la época de la electrónica, una cueca, no puede ser lo mismo porque las vivencias son distintas, no pasan carreteras, y todas esas cosas; la vida es otra; se van sumando cosas; si no, la música hubiera empezado por la escala actual, y empezó de otra manera, todo evoluciona. La cosa es que no se desvirtúe. (Nolo Tejón, referente de la renovación de los 60 y 70, aunque sin integrar el movimiento Nuevo Cancionero)

Pero hay otros grupos, también acá, que se han atrevido a cantar en 3 voces, 4 voces. Porque el folklore cuyano más conservador, te dice ‘no... el folklore cuyano es dúo’, ‘no... ¿grupo vocal? no, eso no es folklore cuyano’. Como que la música tiene que llevar una sola línea y de ahí no se puede desviar. (Raúl Vega)

Cuando compuse la primer cueca yo venía de tocar otras músicas, otras experiencias, y la hice a mi modo. Una vez se la mostré a Aníbal Cuadros y me dijo que estaba perfecta. Yo la seguí tocan-

do; pero cuando conocí a Sergio Arenas me dijo ‘no... eso no es cueca cuyana’ ...y era que tenía acordes menores (Victor Aporta, joven músico, arreglador y productor)

...[a] la gente grande, que ya no la podés volcar a otra cosa, que son más tradicionalistas, más conservadores en un determinado género musical o en una forma de tocar el folklore cuyano, por ejemplo, no le vayás a poner un acorde con 9ª o acordes disminuidos porque ¡no va! (Raúl Vega)

Con mucha gente tuvimos éxito y mucha gente ¡nos insultó!... porque no aceptan que “La calle Angosta” sea interpretada con ritmo de rock, soul. Yo me defiendo y no estoy arrepentido por el hecho de que no desvirtué la melodía... ¡con otro ritmo! Mucha gente me felicitó... pero me encontré con otro y me dijo ‘¡no me hagás más eso, hijo de puta; porque no tenés que hacer eso, lo has desvirtuado...!’ (Cholo Torres,

músico de San Luis, integrante de “Las voces del Chorrillero” grupo cuyano, referente de músicas tradicionales cuyanas)

Del análisis de estos metatextos, se desprende que el campo semántico “moderno” es construido prioritariamente desde los siguientes ítems:

- Empleo de una tímbrica vocal que evita la impostación nasal, y que prefiere un sonido con mayor refuerzo de graves, con más cuerpo.
- Incorporación de otras tímbricas instrumentales, con distinto grado de negociación con el canon sonoro de la industria cultural, especialmente en la incorporación de bajo y batería, u otras percusiones
- Empleo de armonías con otras extensiones de la tríada, especialmente 7^{as} y 9^{as} en acordes I^o y IV^o (I6 y V7 es parte del canon), y de módulos armónicos más activos, con rearmónicas de las funciones básicas de la tonalidad y la incorporación de dominantes secundarias y acordes disminuidos de enlace.
- Perfiles melódicos más sinuosos, donde se priorizan notas que son tensiones de los acordes, especialmente 7^{as} y 9^{as}.

- Empleo de texturas vocales que amplían las posibilidades del “duo cuyano”
- Enriquecimiento de las formas estandarizadas, aumentando la divergencia entre las formas literaria y musical, mediante la composición de textos poéticos menos repetitivos.
- Textos literarios que traten temáticas contemporáneas.

Los resultados de este análisis metatextual general adquieren otra dimensión cuando los cruzamos con el análisis del texto sonoro y literario y con el análisis paratextual. Propongo focalizar el análisis de textos y paratextos en dos conjuntos de músicos cuyanos, integrados por jóvenes intérpretes de entre 25 y 35 años de edad, ambos grupos formados entre 1997 y 2001: el Dúo Nuevo Cuyo (Guillermo y Gustavo Micieli), de la provincia de Mendoza y el conjunto Algarroba.com (Hernán Tarasconi y Julio Zalazar, más músicos acompañantes³), de la provincia de San Luis. Veamos algunos paratextos en dos producciones discográficas de estos grupos.

3 _ Como es muy habitual en Cuyo, uno de los formatos es el dúo vocal instrumental, aunque en grabaciones y actuaciones en vivo se presentan de manera ampliada, con la colaboración de varios instrumentistas más. Este es el formato de Algarroba.com, como se verá en un video en unos minutos.

Empecemos con Algarroba.com. El mismo nombre del grupo implica un interesante diálogo entre tradición y modernidad, ya que la algarroba es una planta característica de la región de Cuyo, asociada al pasado americano, cuyo fruto es una legumbre comestible muy nutritiva, con la que se elabora el patay. Es obvio el juego de palabras con una dirección de correo electrónico, en un claro guiño a la tecnología moderna.

La tapa del primer CD de Algarroba.com mostraba a sus integrantes, en una actitud muy jovial y amistosa, sonrientes, e invitándonos a beber un mate, infusión sudamericana asociada justamente a la amistad y al compartir (ver figura 3).

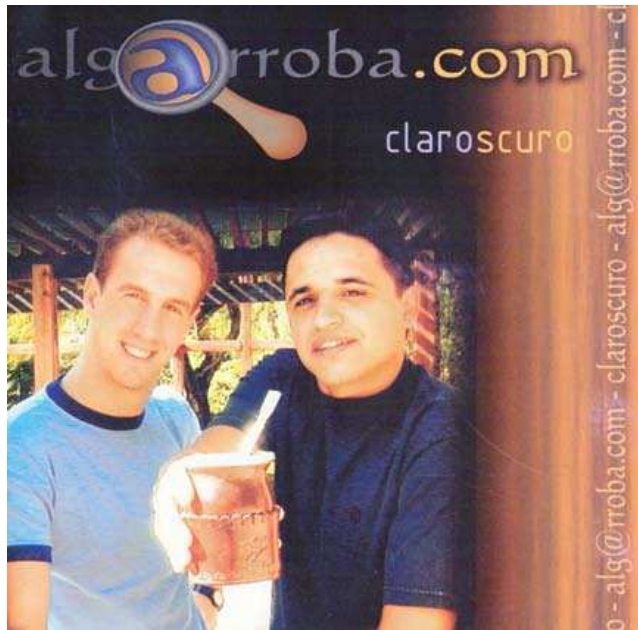


Figura 3: Carátula del CD Claroscuro de Algarroba.com

Comparemos esa imagen con la tapa de un CD de dos de los referentes del núcleo canónico, Félix Dardo Palorma y Clemente Canciello (1913-1996), último compañero de Hilario Cuadros en las voces de Los Trovadores de Cuyo, creador de Cantares de la Cañadita. También se ve un dúo, pero bebiendo vino. Recordemos que otro de los estigmas que cae sobre el tradicionalismo cuyano es “borrachos”. La tapa de Algarroba.com está también buscando despegarse de esa calificación (ver Figura 4).

El otro ejemplo propuesto es el del Dúo Nuevo Cuyo. Acá no hay metáforas ni guiños: *Cuyo* aparece con el adjetivo *Nuevo*. Muestro el lado interno de la tapa desplegable del CD. También acá aparece un interesante diálogo entre tradición y modernidad. El look de los hermanos Micieli está bastante lejos del de un dúo Cuyano tradicional, mucho más cercano a músicos de rock, especialmente en sus cabelleras (ver Figura 5).



Figura 4: Carátula del CD El vino de mi Copla de Cantares de la Cañadita

Pero sus miradas están puestas en la otra carilla, donde encontramos una décima, una de las estructuras estandarizadas de la tonada cuyana que dice:

Si señor estoy nombrando
a este dúo Nuevo Cuyo
y lo digo con orgullo.

Son dos voces hermanadas
que cuando cantan Tonadas,
se me sale el corazón.

Es nueva generación
ejemplo de los cuyanos,
cuando cantan los hermanos
es Cuyo, Cuyo señor.

Junto a la décima, aparece la bendición que fluye desde el núcleo canónico cuyano: una dedicatoria de Santiago Bértiz (n.1919), el único integrante que queda vivo del conjunto Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo, quién además fue guitarrista de

Antonio Tormo, Félix Dardo Palorma y compañero de Tito Francia, referentes de distintas etapas del folklore cuyano.

Me conmueve escuchar al dúo Nuevo Cuyo, gente joven que se impone por sus propios méritos, con responsabilidad musical, respetando sus raíces e involucrándose con este rubro que tanto amamos los cuyanos. Es trova nueva y llevará por mucho tiempo el estandarte de la música y poesía de nuestro folklore con el orgullo de ser hijos de esta tierra. Los abrazo con los mejores deseos y admiración, Santiago Bértiz



Figura 5: Lámina interna del CD Tonada ha de ser... de Dúo Nuevo Cuyo

El primer ejemplo es “Cuando florezca el cerezo” (tonada cuyana de Oscar Valles) por el Dúo Nuevo Cuyo.

(Reproducir el archivo: http://www.youtube.com/watch?v=QW_V22CLV-E)

Para completar la propuesta analítica, veamos un par de ejemplos en video de ambos grupos, lo que nos permitirá realizar un análisis textual sonoro y literario, además de observar otros paratextos y metatextos en la performance.⁴

⁴ _ En el análisis textual, podríamos incluir transcripciones de motivos melódicos, cadencias armónicas, texturas de acompañamiento, y todo lo que colabore a describir este objeto sonoro; un paso más importante sería confrontar los resultados de esas transcripciones con estructuras estandarizadas de estas músicas. De igual forma, podría transcribirse la letra, intentando analizar formas y contenidos. En función del objetivo de este trabajo, no juzgo necesario abocarme a estas tareas.

En general, predominan los rasgos tradicionales en esta interpretación del Dúo Nuevo Cuyo; especialmente en la elección de la composición, que se encuadra en una de las modalidades más antiguas de la tonada cuyana, dialogando con el género estilo; además, las tímbricas de guitarras y texturas de cuerdas y voces pertenecen al canon tradicional. Sin embargo, otros elementos juegan sutilmente con la construcción de “moderno”, especialmente, la impostación de las voces, que evita el denominado “canto llorado” de la música tradicional.

Existe un importante desfase entre los paratextos (referidos al look y al nombre del grupo) y el texto sonoro, fuertemente pegado a parámetros tradicionales.

El otro ejemplo en video corresponde a “El Marucho” (gato cuyano de Hilario Cuadros y Domingo Morales) interpretado por Alg@rroba.com.

(Reproducir el archivo: <http://www.youtube.com/watch?v=F8dQINGWZ3Y>)

Acá podemos apreciar otros paratextos; por un lado, algunos más ingenuos como los jeans y zapatillas, junto con otros más provocativos, como una gestualidad totalmente ajena a la música cuyana tradicional, mucho más cercana a una actitud rockera. Por otro lado, el discurso metatextual que se manifiesta en la entrevista previa deja ver una actitud de defensa de las músicas regionales por parte del cantante. Sin embargo, la mayor divergencia se encuentra en el análisis textual: la interpretación de una obra canónica, el gato “El Marucho”, de Cuadros y Morales, los fundadores de las músicas cuyanas, junto a texturas muy tradicionales en vo-

ces y guitarras, pero con algunas rearmonizaciones y especialmente una instrumentación que negocia con el canon sonoro de la industria concediendo la incorporación de bajo, batería, teclado y guitarra eléctrica.

3. Algunas reflexiones sobre “ser moderno” y breves conclusiones

Por un lado, entre otras significaciones, “En las concepciones cotidianas y académicas, ser moderno y representar la modernidad, aparece repetidamente como haber trascendido la tradición, como una ruptura con lo que existió antes” (Dube 2009: 177)

A su vez, del concepto “moderno” como *superación del pasado*, surge la idea de *tiempo lineal* asociado a la noción de *progreso*, provocando con esto que un eje temporal sea percibido como decididamente jerárquico. Esto propicia la construcción de las siguientes cadenas connotativas:

NUEVO implica PROGRESO y obtiene una PERCEPCIÓN POSITIVA

VEJO implica RETRASO y obtiene una PERCEPCIÓN NEGATIVA

Por otro lado, retomando el marco teórico de la Semiótica de la Cultura, el espacio externo del universo semiótico cuyano incluye otras semióticas; algunas que hemos identificado en trabajos anteriores son “norteña” y “chilena”, contextos significativos empleados en la construcción de la identidad sociocultural cuyana como contraste (se es más “cuyano”, mientras menos “chileno” o “norteño” se es). Otros universos de significado que podrían desprenderse del presente trabajo serían: “rockera” y “jazzera”, conceptos asociados a la idea de “moderno” desde la perspectiva del núcleo tradicionalista; el primero muestra a partir del análisis paratextual, y está vinculado a lo performativo, a la actitud y al look; pero también sale a la luz como resultado del análisis textual, ya que se refiere a elementos tímbricos, como el empleo de bajo y batería. El segundo mundo de sentido, está asociado decididamente a estructuras sonoras, especialmente a disposiciones de acordes y a sucesiones armónicas que connotan “jazzero”.

Estas adjetivaciones que pueden ganar algunas de las interpretaciones de músicas cuyanas, y obviamente sus cultores, evidencian la intención de diferenciarse y de resaltar la identidad sonora propia marcando un contraste con otra cultura. Desde esta perspectiva, una típica actitud del núcleo consiste en rechazar todo elemento que pueda “achilenar”, “anorteñar”, “rockear” o “jazzear” la música cuyana. La frontera entre “cuyano” y expresiones que incorporan elementos de otras músicas con una vocación modernizante, muestra sus propiedades de línea de separación y mecanismo de autodefinición más que de zona de intersección y diálogo; es decir, es una franja donde se interrumpe lo gradual y aparece una fractura, para que quede bien claro un adentro y un afuera.

Desde el punto de vista de su mecanismo inmanente, la frontera une dos esferas de la semiosis; desde la posición de la autoconciencia semiótica (la autodescripción en un metanivel) de la semiosfera dada, la frontera las separa. Tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas. Esto hace acentuar el carácter

absoluto de la línea con que la esfera dada está contorneada. (...) uno u otro aspecto de las funciones de la frontera [unir o separar] puede dominar, amortiguando o aplastando enteramente al otro. (Lotman 1996a: 28)

Esta fractura es una construcción realizada desde el núcleo tradicionalista en relación con los artistas que innovan en algún aspecto, es decir, no es la típica ruptura del artista vanguardista. En este sentido, no hay ni hubo vanguardias en las músicas cuyanas. En los casos estudiados existe una fuerte divergencia entre textos, paratextos y metatextos. Sucede que, ningún músico cuyano que quiera permanecer dentro de esta cultura sonora va a arriesgarse a jugar con todos estos elementos con la intención de innovar en el lenguaje; de hacerlo, posiblemente no sería percibido como un enriquecimiento para la música de su cultura, sino que provocaría un desplazamiento de esa producción afuera del universo semiótico cuyano, y él, como artista, sufriría el castigo del destierro por haber debilitado la identidad sonora de esa música, amenazando, en consecuencia, la identidad sociocultural de sus cultores.

La cadena connotativa de la “modernidad”, que pondera positivamente lo nuevo, el progreso, la superación del pasado, se ve fuertemente subvertida y transformada desde el núcleo tradicionalista en:

NUEVO implica AMENAZA y obtiene una PERCEPCIÓN NEGATIVA

VIEJO implica DEFENSA y obtiene una PERCEPCIÓN POSITIVA

Esta ponderación positiva de lo tradicional, lo establecido, en el caso de las músicas cuyanas materializado sonoramente en Los Trovadores de Cuyo, propicia la construcción del estigma “viejos”.

Referencias bibliográficas

Dube, Saurabh. 2009. “Modernidad”. En *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, editores, 177-182. México: Siglo XXI.

Goffman, Erving. 1993 [1963]. *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lotman, Iuri. 1996a [1984]. “Acerca de la Semiosfera”. En *La Semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, 21-42. Madrid: Cátedra.

Lotman, Iuri. 1996b [1973]. “El arte canónico como paradoja informacional”. En *La Semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, 182-189. Madrid: Cátedra.

Sánchez, Octavio. 2009 [2004]. *La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza: Biblioteca Digital SID-UNCuyo. Versión electrónica disponible en:

http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2764/tesissanchez.pdf [Consulta: 31 de agosto de 2009].

“Nada me consola”: definições desde a crítica da vida cotidiana, canções de Caetano Veloso e Chico Buarque¹

Priscila Gomes Correa²

1 _ Este trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

2 _ Historiadora. Desenvolve sua tese de doutorado (Do cotidiano urbano à cultura: as canções de Caetano Veloso e de Chico Buarque), na Universidade de São Paulo, com período de estágio no Instituto de Musicologia da Universidade de Weimar/Alemanha, e financiamento da Fapesp. É autora de livro e artigos nas áreas de História Contemporânea e do Brasil: historiografia, política e cultura.

Resumo

Este trabalho parte da análise das canções “Você não entende nada” e “Cotidiano”, de Caetano Veloso e de Chico Buarque, e de suas performances em três momentos cruciais de suas trajetórias: 1966/67, 1972 e 1986. Com isso, realiza-se uma abordagem diacrônica que possibilita o mapeamento dos lugares diferenciados que a cotidianidade adquire em suas obras, mas que surgem como perspectivas críticas e complementares sobre a vida urbana. São representações artísticas, posturas e atitudes dos dois artistas diante das temáticas do dia-a-dia na cidade, que permitem, também, a investigação sobre algumas vertentes teóricas e metodológicas de abordagem do cotidiano como fonte de reflexão sobre a sociedade e a história.

Palavras-chave: Chico Buarque; Caetano Veloso; performance; cotidiano

Não há como se fugir ao cotidiano, deter-se, diante de cada instante que compõe os tempos de vivências, mas a sensibilidade contemporânea faz-se arredia aos significados e concretizações de uma cotidianidade instalada no âmago de seus desejos, como força adversa. A percepção do habitual como referência circular, maçante e disciplinadora congrega a historicidade da modernidade, daquela instalada a partir do despontar do capitalismo de concorrência em meados do século XIX. Mas se um cotidiano imerso no desconsolo das obrigações impostas pela dinâmica urbana de grandes cidades foi logo percebido como foco de insatisfação, de desvalorização dos saberes que envolviam os estilos de vida até então, em poucas décadas a percepção artística percorreu o cotidiano como referencial de vivência humana.

Como observado por Henry Lefebvre, desde a crítica das vanguardas artísticas e científicas do início do século XX, ao ressaltarem o papel opressivo da industrialização como principal condicionante daquela nova situação histórica que estaria corroendo o sentido de individualidade humana ao constituir uma coletividade alienada, tornando o homem uma espécie de apêndice da máquina, o desencanto com o impessoal sob o impacto da técnica, da cidade, do urbano e da multidão, tornou-se uma das principais angústias colocadas em pauta, entre outros, pela psicanálise, pela arte surrealista e, mais tarde, pelo existencialismo filosófico (Lefebvre 1991: 45).

No entanto, essa historicidade do cotidiano conquista a crítica a partir do momento em que se vislumbra a possibilidade de sua transformação, na cotidianidade.¹ O cotidiano se revela como uma

1 _ O conceito de cotidianidade está relacionado à possibilidade de transformação, exprimindo “antes de tudo a transformação do cotidiano vista como possível em nome da filosofia” (Lefebvre 1991: 19).

primeira esfera de sentido, mas esse inventário acompanhou-se de sua negação pelo simbolismo e pela ironia, a revelação do oculto empírico pelo mundo da metáfora, com destaque para as *misérias* do cotidiano. Num segundo momento, esse humanismo chega a desvelar para o populismo ao ressaltar as *grandezas* do cotidiano, possibilitando novas perspectivas, que não vêm o consumo e a funcionalidade apenas como vícios a serem eliminados, mas, antes, como partes constitutivas de nossa cultura.

Com o fim das grandes certezas, a vida de todo dia torna-se ponto de referência das novas esperanças da sociedade, “o novo herói da vida é o homem comum imerso no cotidiano” (Martins 2000: 57). Assim sendo, na década de 1960, a partir da crítica da vida cotidiana pelos movimentos de contracultura ou pelas atitudes *revisionistas* da intelectualidade, destaca-se da cotidianidade um homem solitário e submetido aos grandes mecanismos sociais, mas capaz de trabalhar com as probabilidades e alternativas de forma criativa. A atenção a outros mundos e outras vozes, antes silenciados, acarreta a valorização da participação popular, mas ao preço da vulnerabilidade à manipulação do mercado de massa e da *fetichização* do “local” (Harvey 1994: 55), risco considerado necessário para um reencontro com a *festa* ou transformação.

É justamente sob este contexto que podemos acompanhar a elaboração artística de dois importantes músicos brasileiros, Chico Buarque e Caetano Veloso, uma vez imersos na reflexão sobre as possibilidades da cultura brasileira, com projetos artísticos de intervenção na sociedade por meio da canção. A particularidade comum às obras desses dois artistas, a saber, o recurso frequente aos temas do cotidiano e cultura urbanos, possibilita uma escuta atenta de seus trabalhos sem perder de vista o longo processo que desembocou em tais elaborações artísticas da noção de cotidiano, pois hoje, ao abordarmos esse tema, não estamos lidando única e simplesmente com o habitual ou diário. Isso porque as discussões teóricas a respeito do cotidiano integraram, ao longo do século XX, nossas concepções sobre essa realidade, abarcando também referências ao urbano, ao industrial e à massificação cultural. De maneira que, a idéia de cotidiano desponta, sobretudo, quando nos deparamos com representações e reflexões sobre vivências e conseqüências da sociedade pós-industrial.

Em 1972, esses debates teóricos sobre o cotidiano já estavam em curso e o turbilhão de transformações culturais que caracterizaram o ano de 1968 pelo mundo também tecia um novo contexto de atuação para os jovens artistas brasileiros, que então enfrentavam uma tensa censura sob o governo di-

tatorial brasileiro, instalado após o golpe militar de 1964. Pouco após a volta do exílio, Chico e Caetano gravaram um LP, *Chico e Caetano juntos e ao vivo*, no Teatro Castro Alves, de Salvador, em novembro de 1972. Neste álbum, os artistas, aproveitando-se do popular confronto realizado pelo público e imprensa, buscaram dirimir quaisquer conflitos entre seus projetos artísticos, ao mesmo tempo em que intensificaram suas posições críticas, explorando as possibilidades de performances mais agressivas em palco.

Mas para pontuar o significado deste encontro entre Chico e Caetano, convém uma breve remissão ao início de suas trajetórias, uma vez que graças as suas primeiras aparições na televisão a partir de 1966, suas *personas* artísticas foram sendo construídas como referenciais opostos, ou como alternativas diferentes no centro do debate sobre a música popular brasileira. O grande salto de popularidade se deu após participação nos festivais de música popular promovidos por redes de televisão. Com duas marchinhas, “A Banda” (1966) e “Alegria, alegria” (1967), que acompanharam a evolução de suas carreiras e que logo foram comparadas, revelaram-se dois fenômenos que ocorriam em meio ao recente status que a canção popular adquirira, situada entre as influências do pop/rock

internacional e as propostas de inserção política na sociedade sob a idéia do nacional-popular.

Em “A Banda”, canção de Chico vencedora do Festival de 1966, a cidade é cantada e festejada em seu momento mais lúdico, a passagem da banda, o momento da *festa*, do extraordinário sob a cotidianidade. Além disso, existe uma preocupação com a cultura popular e mesmo com a importância da música na sociedade, enfatizando seu potencial transformador, ainda que efêmero, um momento de suspensão/ruptura do cotidiano, ainda que ilusório. Aliás, não por acaso, a marchinha é acompanhada por um coro uníssono de vozes femininas, muito comum nas primeiras canções de Chico, na maioria das vezes simbolizando o povo, o popular. Além disso, essa canção simula um sentimento de nostalgia em relação a um tempo de ingenuidade, quando a simples passagem de uma banda seria capaz de causar alegria e romper com as tristezas inevitáveis do cotidiano.

Mas, note-se, a predominância da regularidade rítmica que caracteriza a cadencia da marcha, somada ao lirismo da narrativa, acompanha um sentido passional recorrente em cada verso, como que anunciando uma situação provisória e seu distanciamento inevitável. No registro fonográfico, esse processo fica patente, pois, no arranjo elaborado

pelo maestro Francisco de Moraes, a canção é introduzida somente pela batida do violão e a ação se constrói progressivamente ao longo das duas primeiras estrofes, como que tirando o narrador de seu estado passional cotidiano pelo instante da passagem da banda. Por exemplo, nos versos iniciais: “Estava à toa na vida/ O meu amor me chamou/Pra ver a banda passar/Cantando coisas de amor” (1966), Chico prolonga a entoação das vogais, levando uma melodia mais arrastada e só acelerando lentamente no início da estrofe seguinte, assim criando a figura do narrador que se apura para sair de um estado de indiferença.²

No mesmo sentido, podemos citar “Pedro pedreiro”, canção de 1965, onde desponta o tema do cotidiano suburbano que terá longevidade ao longo de sua obra. Com seu ritmado “martelar”, típico do samba, suas sonoridades e narrativa sugerem a ausência de novidades no dia-a-dia de um operário da construção civil, que *espera* como um gesto mecânico e desgastado pela repetição, mas que no mesmo gesto desenvolve a percepção de que sua espera é muito maior e infinita. Assim, a canção expõe uma representação acerca da vivência urbana de um trabalhador de baixa renda e de origem migrante, que espera o trem, como a sorte de me-

² _ Essa abordagem está baseada no trabalho de Luiz Tatit, *O Cancionista* (1996: 9-27).

lhorar de vida, e que espera, entre outras coisas, a *festa*.

Em suma, a base do projeto de Chico está na tradição do samba urbano, e a música estaria no dia-a-dia, nos apelos da vida comum, mais que isso, comunitária, nas atividades populares que em função do intenso processo de industrialização e crescente avanço do mercado de consumo de bens culturais estava se perdendo naquele momento. Em Caetano Veloso, a reflexão é bastante semelhante, porém espelhada. No ano de 1967, sua música “Alegria, alegria” conquistou grande projeção, mas naquele momento sua insatisfação dirigia-se, sobretudo, a algumas posturas de artistas ligados ao nacionalismo de esquerda, que nutriam ampla simpatia pelo trabalho de Chico.

Neste sentido, é interessante a interlocução inicial com Chico, que Caetano aponta anos depois, ao dizer que sua canção foi em parte decalcada de “A Banda”. Eis que a sua intenção seria compor uma canção de festival com “expectativas formais bem sedimentadas no gosto do público”, mas que caracterizasse de modo inequívoco a nova atitude que ele e Gil queriam inaugurar. Assim, compôs uma canção que apresentava “a alegria imediata da fruição das coisas”, e para sua apresentação imaginava chamar uma banda de *iê-iê-iê*, decidin-

do-se pelos Beat Boys, cujas guitarras elétricas seriam um dos elementos de inovação na performance preparada para o Festival (Veloso 1997: 173-176). A apresentação foi bem recebida pelo público, e a canção acabou virando referencial para a sua carreira, pois já apontava para o conjunto de sonoridades que iria explorar, incluindo as combinações com o gênero pop.

Aliás, “Alegria, alegria” foi uma das canções mais analisadas por críticos, pesquisadores e, inclusive, pelo próprio compositor. Canção que possui, de fato, uma melodia muito atraente, resultante da justaposição de sons e imagens poéticas, expressando a fugacidade cotidiana que envolveria a vivência de um jovem ao caminhar pela cidade, metrópole da cultura massiva: “Caminhando contra o vento/ Sem lenço sem documento/ No sol de quase dezembro/ Eu vou... O sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia?/ Eu vou...”. A justaposição de imagens acaba revelando a percepção bastante individual de um sujeito que, diante dos mais diversos acontecimentos, expõe seus dilemas “banais” na mesma escala de valoração: “Ela pensa em casamento/ E eu nunca mais fui à escola/ Sem lenço sem documento/ Eu vou/ Eu tomo uma coca-cola/ Ela pensa em casamento/ E uma canção me consola/ Eu vou” (1967). Inclusive, neste mesmo sentido,

cabe citar a análise realizada por Celso Favaretto, em trabalho seminal sobre o tropicalismo:

Através de procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices de cotidianidade [sic] vivida por jovens de classe média, perdendo assim o caráter trágico e agressivo (...). Ambígua a música de Caetano intrigava; em sua aparente neutralidade, as conotações políticas e sociais não tinham relevância maior que Brigitte Bardot ou a Coca-Cola, saltando estranhamente da multiplicidade de fatos narrados (...), fazia que a audição do ouvinte deslizesse da distração ao estranhamento (Favaretto 1996: 18-19).

Deste modo, Caetano queria para “Alegria, alegria”, um “som muito atual”, “toda a festa do mundo moderno, festa estranha”. A *festa* do mundo moderno estaria nesse turbilhão de acontecimentos que envolviam a cotidianidade, um lugar de atuação possível, mesmo lugar de onde se podia ver a banda passar. Mas esta atuaria no extraordinário, enquanto a “Alegria, alegria” seria contínua, não saindo do ordinário, mas prometendo uma nova sensibilidade de “alegria e preguiça”, “eu vou, por que não?”. Aliás, Caetano observa que “o fato de ser uma marchinha fazia de ‘Alegria, alegria’, no contexto do festival, uma espécie de anti-‘Banda’

que não deixava de ser outra ‘Banda’” (Veloso 1997: 175). Em resumo, a canção para Caetano aparece ligada à inovação e comportamento, também representando a festa, por conseguinte, a transformação. Já a cidade também aparece como espaço para ruptura com o cotidiano, mas seria a busca do ordinário sob a cotidianidade.

Portanto, mais que uma interface idealizada por Caetano Veloso, o contexto que engloba “A Banda” e “Alegria, alegria” contém uma série de significações acerca das apresentações e representações artísticas de Chico e de Caetano em meio à indústria da cultura. A partir do incomodo causado pelo avanço da “massificação”, ambos atuaram na brecha temática deixada pela *canção de protesto*, a saber, a vivência do espaço urbano, que entre permanências e transformações poderia resvalar em *festa* sob a cotidianidade. Percebe-se que o paralelo entre tais canções não estava exclusivamente calçado em similitudes ou diferenças, aproximações ou distanciamentos, mas sim na complexa relação de anseios e forças culturais que começava a se esboçar em torno dos artistas, sob um contexto de busca dos “novos sujeitos-atores sociais e dos novos espaços nos quais, do bairro ao hospital psiquiátrico, irrompe a cotidianidade, a heterogeneidade e a conflitividade do cultural” (Martín-Barbero 2006: 72).

Neste sentido, existe uma complementaridade entre as canções de Chico e de Caetano, visto que o aproveitamento dessa estética só seria possível no âmago das cidades, no uso irrestrito de seus espaços, mas na medida em que existem as exclusões, essa vivência terá de ser adaptada àqueles que são os forjadores dos espaços públicos, mas que, no entanto, são excluídos de sua fruição. Se na obra de Caetano a percepção de uma insatisfação diante de determinada realidade cotidiana leva justamente ao deslocamento desta realidade para o campo de uma vivência irrestrita dos espaços oferecidos. Na obra inicial de Chico Buarque, o deslocamento seria insuficiente, pois, às margens do processo, a realidade que se oferece não permite uma abertura comportamental suficiente; uma estrutura mais ampla exigiria transformação, e a busca de elementos de identidade, de espaços da cultura popular seria um recurso promissor. Assim, novamente a canção seria um elemento de *festa* ao propor uma ruptura com o cotidiano esvaziado que se oferece aqueles que estão às margens do processo, do espaço urbano.

Destarte, a *festa* inerente à evolução da música popular ganhava novos sentidos na cidade, ou melhor, na vida urbana, sob as interpretações mais otimistas que já haviam sucedido a crítica *frankfurtiana*, em direção a um encontro promissor de desejos e projetos de transformação, cujo ápice foi o

1968 francês, com práticas populares já consolidadas. Isso porque, além das diversas interlocuções que acompanharam a evolução música popular ao longo do século, também a evidente referência à vida nas cidades e regiões que estavam sofrendo crescente urbanização tornou-se uma constante dentre as temáticas das canções, resultando de uma sensibilidade artística voltada, sobretudo, para as conformações e resistências diárias, com temas relacionados ao cotidiano urbano: o malandro, o operário, a favela, o transporte, o botequim, a praça, a casa etc. Um acirramento dessa característica tradicional da canção é que permitiu aos nossos jovens compositores, Chico e Caetano, desenvolverem a crítica cultural.

Enfim, todos esses elementos já indicam as significações de um segundo momento de encontro entre os dois artistas, que estrategicamente souberam aproveitar os diversos confrontos que foram explorados e criados entre eles. No show de 1972 são interpretadas as canções “Você não entende nada” (de Caetano) e “Cotidiano” (de Chico Buarque), um encontro mais direto de complementaridade entre as duas óticas sobre o cotidiano, uma vez que a canção de Caetano remete justamente aquele jovem de “Alegria, alegria”, insatisfeito com a cotidianidade e que visa transformar pelo comportamento, *por que não?* Sua realidade é mesmo aque-

la cantada por Chico Buarque em seguida, mas sob uma ótica mais crítica, quando diz: “Quando eu chego em casa nada me consola/ Você está sempre aflita/ Com lágrimas nos olhos de cortar cebola/ Você é tão bonita/ Você traz a coca-cola, eu tomo/ Você bota a mesa, eu como/ Eu como, eu como, eu como, eu como/ Você” (1972).

A transformação do comportamento está nesse jogo de palavras com “eu como”, que em seus sentidos antropofágico e erótico, atribui um caráter mais arredo ao personagem, que diante da sequência de gestos cotidianos, pressupõe que nada o consola. Eis novamente as referências a produtos industriais, a gestos cotidianos repetidos levando a uma superação pela decisão de tudo abandonar, de transformar: “Eu quero é ir-me embora/ Eu quero dar o fora”. Ao mesmo tempo em que um convite à transformação, pela reflexão, envolvendo o desejo do narrador, e pela ação, “quero que você venha comigo”, embora tudo se mantenha no plano do desejo.

Note-se, portanto, que essa solução não é atingida (assim como em “Alegria, alegria”), pois ao final uma tensão se estabelece pela repetição infinita, justamente quando o samba recebe maior marcação com a introdução do chocalho, revelando o distanciamento contínuo do objeto desejado (aí o desejo se transmuta em espera, numa *espera* como

a de “Pedro pedreiro”), é quando Chico Buarque começa a acompanhar a melodia introduzindo “Cotidiano”. Aliás, essa longa introdução é na verdade um processo de adaptação de tom, Chico subiu um tom para poder acompanhar Caetano (aliás, foi nesta ocasião que Chico descobriu essa possibilidade em sua voz, o que para Caetano é muito natural, visto que o falsete lhe permite atingir um patamar bastante agudo).

“Cotidiano” (1971) de Chico, foi composta no ano anterior, é uma canção ainda mais pessimista, não exhibe uma possibilidade de transformação sob a cotidianidade e uma aceitação muda perpassa a narrativa. A realidade pressuposta é representada, mas não propõe alternativas, ainda que o personagem destaque que “todo dia eu só penso em poder parar/ Meio dia eu só penso em dizer não”, em seguida, lembra-se “depois penso na vida pra levar/ E me calo com a boca de feijão” (1972). Um processo que retrata bem o período pelo qual passava o Brasil e o próprio compositor, que desde seu quarto LP (*Chico Buarque de Hollanda vol.4 – 1969*) já esboçava um abandono de toda a esperança carregada pela música. Agora o cotidiano era mais penoso, agora a massificação cultural já suplantara os valores que poderiam motivar sujeitos como o narrador de “Cotidiano” a parar, agora o artista

não tinha mais sua voz, calada sob a censura do governo militar.

Por isso, uma alternativa só ressurge ao final com a proposta de Caetano: “eu quero ir-me embora e quero que você venha comigo”. Aí a complementaridade entre as duas propostas: “eu quero que você venha comigo todo dia”, uma circularidade negativa que acaba envolvendo as duas perspectivas, mostrando o peso da cotidianidade nas escolhas coletivas (como em Chico) e individuais (como em Caetano). O desespero caracteriza, então, essa crítica ao cotidiano, diferentemente da primeira fase de ambos os compositores, quando vislumbravam alternativas, ainda que de distante concretização.

Uma canção bastante representativa neste sentido é “Janelas Abertas nº 2”, de Caetano Veloso, interpretada por Chico neste disco de 1972, quando o artista revela seu projeto de extroversão da cultura, revolucionando o corpo e o comportamento, núcleos reais da opressão, portanto focos efetivos de transformação. Da releitura da Bossa Nova, Caetano encontrou o par perfeito para sua exposição no espaço público, as “Janelas Abertas” de Tom Jobim agora estavam abertas para, além do sol, entrarem os insetos. Se até então Chico e Caetano apresentavam discordâncias no que tange à relação entre música popular e mercado, neste encontro de 1972

as “janelas” foram sendo sucessivamente abertas para a reflexão dos compositores sobre o mundo “lá fora”, ainda que este se realizasse nas instâncias mais íntimas da cotidianidade, ainda que o artista tivesse que abrir as “portas que dão para dentro”, para só então abrir as janelas, revelando tantas “carolinas” e “margarinas” a serem precisadas pelo/no fazer da canção, no tempo indefinido entre *realidade e representação*.

Assim patenteando o processo de elaboração de suas representações artísticas, para que na segunda versão da música, a de 1986, apesar das diversas transformações que a obra de ambos os artistas sofreu, se pudesse atestar essa continuidade da “crítica da vida cotidiana”, ou melhor, da cotidianidade. É certo que a reversão performática, a troca de interpretações da canção, com Chico cantando Caetano e vice-versa representava a consolidação dos entrecruzamentos entre as duas trajetórias, revelando outra apropriação possível. De acordo com o novo contexto que então se esboçava após a abertura política no país, simplesmente pela postura, pela entonação diferenciada a canção adquiriu primordialmente o sentido comemorativo, a festa ressurge no gesto dos compositores, em seu encontro harmônico e complementar, como ênfase no papel do artista popular neste processo crítico que visa a transformação.

Nessa segunda versão o arranjo apresenta uma aceleração rítmica, partindo de uma interpretação mais entusiasmada e alegre. A *performance* televisiva dos dois artistas juntos também permite a inteligência dessa releitura, pois o registro é uma gravação ao vivo do *Programa Chico & Caetano* que foi ao ar em 1986 pela TV Globo. O programa era um musical que pôde contar com a participação de artistas consagrados, internacionais e da nova geração. E embora não fosse transmitido ao vivo, sua gravação dispunha da presença de platéia. Logo, podemos ter acesso a uma informação adicional sobre a relação que o artista possivelmente estabelecia com sua audiência, o que pode revelar um pouco de suas intenções e escolhas, apesar da dinâmica das imagens terem sido sujeitadas a cortes. Ainda assim, apesar das limitações, a presença daquela platéia composta, em geral, por pessoas do meio artístico, reforça a idéia de confraternização que se buscava passar.

O programa sempre começava expondo imagens dos ensaios, estrategicamente sugerindo uma sensação de proximidade com os artistas, ali despidos do figurino do espetáculo. O que, aliás, expunha grande afinidade entre as posturas de ambos os artistas, até mesmo nos estilos e vestuário. Pois adentrando ao palco, um interessante jogo de cena entre Chico e Caetano revelava muito da *persona*

que cada um adotava. Caetano com seu estilo mais despojado, buscando ser moderno em trajes mais típicos da moda da época, condizente com sua imagem de artista *antenado* com transformações. Chico mais conservador e elegante, talvez representando a tradição. O fato é que, ao longo de suas carreiras, foram-se construindo suas imagens, que a essa altura já podiam ser vendidas como parte do espetáculo, mas já despidas de todos os significados e conflitos que possam ter abarcado ao longo do tempo, apesar da cumplicidade efetiva entre os artistas.

Enfim, estas performances, ou conjunto de performances, apontam para os possíveis diálogos, aproximações e distanciamentos, oposições ou complementaridades entre os dois artistas, suas *personas*. Como máscara da voz que fala, já na performance da vida social. Um processo do qual se pode depreender os respectivos projetos artísticos de Chico e de Caetano, que assumiram desde o início a responsabilidade pública de seu ofício, engajando-se como “homens de cultura” (Bobbio, 1997), fazendo uso da canção, sobretudo dos níveis de significado que ela adquire ao ser cantada, com o intuito de refletir sobre o cotidiano, cultura e sociedade. Portanto, uma abordagem das performances desses artistas favorece a compreensão e reflexão sobre esse conjunto de significados e representações

que a interpretação de uma canção pode envolver, e sobre o processo inextricável da produção e criação artística sob a indústria da cultura.

Referencias Bibliográficas

- Bobbio, N. 1997. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de c na sociedade contemporânea*. São Paulo: UNESP.
- Favaretto, C. 1996. *Tropicália, alegoria, alegria*. 2ª ed. Cotia (SP): Ateliê Editorial.
- Harvey, D. 1994. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola.
- Lefebvre, H. 1991. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática.
- Martín-Barbero, J. 1997. *Dos meios às mediações. Cultura, comunicação e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Martins, J. de S. 2000. *A sociabilidade do homem simples: cotidiano e historia na modernidade anômala*. São Paulo: Hucitec.
- Tatit, L. 1996. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- Veloso, C. 1997. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras.

Referências discográficas

- Chico Buarque e Caetano Veloso. 1972. *Caetano e Chico juntos e ao vivo*. Phonogram.
- Chico Buarque. 1966. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE.
- Caetano Veloso. 1967. *Caetano Veloso*. Polygram.

Límites entre lo popular y lo académico en dos compositores para guitarra del siglo XX: Adrián Patiño Carpio (La Paz, Bolivia, 1895 – 1951) y Heitor Villa-Lobos (Río de Janeiro, Brasil 1887 - 1959)

Ricardo Becerra Enríquez¹

¹ _ Maestro en Artes Musicales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2010. Técnico profesional en sistemas de información, Politécnico Colombo Andino, Bogotá, 2003.

Resumen

Esta ponencia plantea las diferentes estrategias usadas para transitar entre lo académico y lo popular mediante la exposición de un análisis musical e interpretativo en dos compositores latinoamericanos, Adrián Patiño Carpio (Bolivia 1895-1941) y Heitor Villa-Lobos (Brasil 1895-1947). Esos análisis, sumados a la revisión biográfica y del contexto histórico musical en cada uno de sus países plantean en “Nevando Está”, del compositor boliviano, la melodía de carácter indígena y su relación con el huayno, y evidencian diferencias entre versiones populares y la versión para guitarra del argentino Eduardo Falú. En el “Chorinho” de Heitor Villa-Lobos exponen fragmentos de la armonía a cuatro voces propia de los corales y relacionan un análisis armónico de un fragmento para hablar de un impresionismo brasileiro; se menciona la síncopa brasileira.

Palabras Clave: Guitarra – Interpretación, Análisis Musical, Heitor Villa-Lobos, Adrián Patiño Carpio

Las piezas a tratar son:

1. INTRODUCCIÓN

Esta ponencia surge luego de la realización del trabajo de grado titulado “Propuesta interpretativa sobre cinco obras de compositores latinoamericanos entre 1885 y 1947” realizado para obtener el título de Maestro en Música otorgado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá, Colombia (Becerra 2009). Consiste en una exploración biográfica y una lista de fuentes musicales, seleccionadas al azar para encontrar elementos interpretativos en las piezas para guitarra.

A. “Nevando Está”¹, pieza original para piano de Adrián Patiño Carpio, un fox-trot, mezcla de un aire boliviano, arreglo para guitarra sola de Eduardo Falú, guitarrista argentino, publicado por la editorial Lagos de Buenos Aires en 1980.

B. “Chorinho”², de Heitor Villa-Lobos, pieza incluida en la Suite popular brasileira, publicada por Max Eschig en París (Villa-Lobos, 1955).

¹ _ “Nevando Está” de Adrián Patiño Carpio, arreglo de Eduardo Falú (ricardobecerrae, 2010b).

² _ “Chorinho” de Heitor Villa-Lobos, (ricardobecerrae, 2010a).

2. CÓMO INTERPRETAR DOS PIEZAS PARA GUITARRA

El trabajo del intérprete depende de su imaginación. Para responder a la pregunta ¿cómo interpretar la música?, puesto que seguramente existen muchas formas de interpretar una partitura, deberá hacerse uso de cierto criterio interpretativo para escoger entre las opciones de interpretación musical. La manera en que surge tal criterio depende de la investigación en torno a las obras. Las variables que se abordan en la investigación musical pasan por elementos como el género, las características del ritmo, el contorno melódico, la armonía, el formato instrumental, la época, la vida de los compositores y la situación geográfica de la música, entre otros.

3. CARACTERIZACIÓN DE LAS PIEZAS ESTUDIADAS

Para iniciar la caracterización de la música de este trabajo se tienen en cuenta algunos rasgos representativos de la vida y obra de los compositores encontrando que:

A. En Bolivia Adrián Patiño Carpio, creó música basada en el folclor indígena, el cual tiene ritmos tradicionales como el huayno. El formato para el que componía era la banda de vientos del ejército, que posee un carácter popular. Más adelante podremos apreciar dos ejemplos del carácter popular de la banda de vientos en Bolivia, otros intérpretes de “Nevando Está”, ejemplos de un huayno tradicional y la transcripción de la melodía para encontrar similitudes con la pieza en cuestión y una comparación con los elementos melódicos de un “1920’s Fox-trot” que sugiere una fecha cercana para la composición de “Nevando Está”, ya que gracias al texto biográfico publicado por Solíz Bejar (2009) sabemos que Adrián Patiño Carpio estuvo activo durante la primera mitad del siglo XX.

B. Según Béhague (2009), quien estudió la vida y obra de Villa-Lobos, la obra del compositor es cercana a la vanguardia y reconocida en gran parte

de Europa y Norte América. Las piezas para guitarra de la “Suite popular brasilera”, tienen un estilo compositivo coral y retoman la forma europea de la suite para incorporar elementos armónicos y rítmicos del choro brasileiro. Se encontraron similitudes con la síncopa de la modinha descrita por Sandroni (2001) y similitudes rítmicas, armónicas y melódicas con “Carinhoso”, un choro-canción de Pixinguinha (1997).

3.1 El carácter popular de la banda marcial boliviana

Las bandas de guerra en Bolivia forman parte tanto de actos solemnes como de la cultura popular. Un ejemplo puede ser encontrado en el festival nacional de bandas de Oruro, evento que reúne a multitudes en torno a la interpretación de música para este formato. En internet existen numerosos ejemplos audiovisuales subidos a You Tube, de los cuales vamos a escuchar dos: el video de la Banda Espectacular Pagador (Morenodelacentral 2006) y la Orquesta militar de música Adrián Patiño (Ernestteouk 2003). En los dos ejemplos anteriores se

puede constatar el carácter popular de la banda de vientos así como las incursiones en la música popular de la Orquesta militar de música. Estas manifestaciones suponen que en la época de Adrián Patiño Carpio también sus presentaciones y su repertorio gozaban de una aceptación popular.

3.2 Dos agrupaciones populares interpretan nevando está

Se sabe que la pieza original fue escrita para piano en la edición de Alfredo Perroti de Buenos Aires (Patiño, sin año) disponible en el Centro de Documentación en Artes y Literaturas Latinoamericanas – CEDOAL que posee varias partituras del compositor entre las cuales se cuentan un “Fox-trot”, “Hurpila” y “Canciones Aymaras”. Debido a que las fuentes se encuentran en Bolivia no fue posible el realizar la consulta de las mismas. La versión para guitarra tocada por el arreglista Eduardo Falú (Falú 1964; Torisand 2010) presenta diferencias con las versiones de Savia Andina (1994; Cafeboliviano 2008) y de los Bonny Boys Hot’s (2000; Andresxx9 2008). Savia Andina es un grupo con una trayectoria de 30 años en el medio musical y los Bonny Boys Hot’s fueron precursores del rock boliviano durante los años 60. Las diferencias encontradas son las siguientes:

- Cambios en la armonía de III grado mayor presente en las versiones de Savia Andina y los Bonny Boys Hot’s. El arreglo de Eduardo Falú usa disonancias en el III grado que disuelven su carácter de relativa mayor.
- Inclusión de una cita a Asturias de Isaac Albéniz no presente en los arreglos de los grupos antes mencionados.
- Tempo rápido y virtuoso, con relación al tempo solemne de Savia Andina y a la versión Rock de los Bonny Boys Hot’s

3.3 Comparación del Huayno con Nevando Está

Para comparar “Nevando Está” con un ritmo tradicional de huayno se seleccionó la pieza “Urphila” interpretada por los Awatiñas en el disco *El Inca Atahuallpa* (Savia Andina 1994; Morenococani 2008). Posiblemente esta pieza esté relacionada con la partitura para piano titulada “Hurpila” de Adrián Patiño Carpio (sin año). Por otra parte, la definición de huayno de William Gradante (2010), indica su estructura binaria en dos tiempos (2/2), el uso de melodías pentatónicas y su origen incaico.

Para apreciar el modelo armónico del huayno realizamos una transcripción y análisis de la melodía superior en “Urphila” de los Awatiñas.



Figura 1: Transcripción fragmento de “Urphila” de los Awatiñas.

“Urphila” es un huayno con armonía modal. Los grados I-III-VII-I son usados a lo largo de la pieza. La forma es binaria. El uso de la escala pentatónica está relacionado con los ritmos tradicionales de los andes como el khantu, la tarqueada y el carnavali-to.



Figura 2. Escalas pentatónicas en “Urphila” y “Nevando Está”.

Al comparar el análisis armónico de la pieza de Adrian Patiño con “Urphila”, se encuentran similitudes en el desarrollo del III y VI grado en la escala pentatónica de mi menor.

3.4 Comparación del modelo melódico de un “1920 Fox-trot” con Nevando Está”

Entre los ejemplos de fox-trot escuchados se encuentra un ejemplo publicado en You Tube que llama la atención por su similitud en el contorno melódico con “Nevando Está”. El análisis de este “1920’s Fox-trot” (Aaron1912, 2007) revela similitudes en el adorno del bajo, realizado por la tuba,

y la melodía superior en notas largas que constituye una característica de la melodía de “Nevando Está”.

Las dos piezas comparten la métrica y el ritmo y de cierta manera el contorno melódico y difieren en la armonía por lo que Adrian Patiño hizo un fox-trot pentatónico, manteniendo la característica del acento en la síncopa del segundo tiempo del fox-

trot y ciertas características tonales, como el énfasis en el V grado. El adorno en el bajo no aparece en las otras versiones por lo cual el arreglo de Falú debió nutrirse de otras fuentes que contenían estos adornos. Siendo el fox-trot un baile de moda en la época no sería raro que Adrian Patiño Carpio lo interpretara para las celebraciones del ejército, como ya lo vimos en el ejemplo de la orquesta de la Academia Militar de Música.



Figura 3. Transcripción fragmento “1920’s Fox-trot”.

3.5 Inclusión de una cita a Albéniz en el arreglo de Eduardo Falú

Eduardo Falú fue un guitarrista de concierto que en concordancia con su actuación profesional realizó un arreglo virtuoso de la pieza de Adrián Patiño en el cual incluye una cita a “Asturias” de Isaac Albéniz y una coda simulando el trino del charango, una de las manifestaciones virtuosas de la música andina. La comparación de la partitura de “Nevando Está” con la partitura de “Asturias” muestra que arreglo de Eduardo Falú inicia con los mismos intervalos para luego desarrollar el motivo sobre una escala de si menor armónica.



Figura 4: Extracto de la partitura de Falú (1980).

3.6 Comparación de la síncopa del “Chorinho” con la síncopa de la modinha.

Heitor Villa-Lobos, tomó la base rítmica y armónica de la música popular brasilera y usó la síncopa extensivamente en toda su obra para crear desarrollos en la forma, la armonía y la orquestación. El modelo de la síncopa en las modinhas del S. XVI según Behague en Sandroni (2001) “está asociada con Brasil, con el negro, con lo popular”.

Según Sandroni, el choro en sí ya es una mixtura de las danzas europeas tocadas de modo que resulte divertido. En el “Chorinho” se encuentra la síncopa durante toda la pieza.

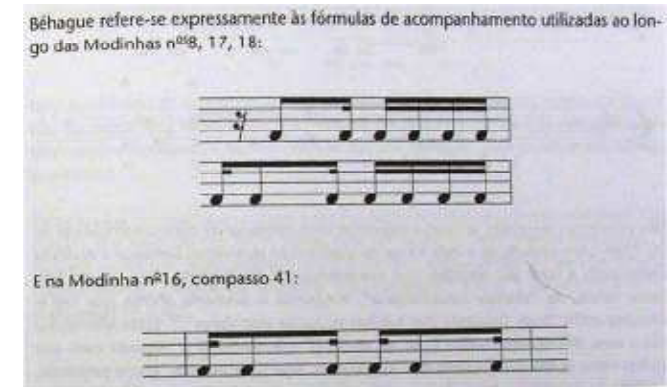


Figura 5: Modelo rítmico de la modinha (Sandroni, 2001).

3.7 Forma de composición coral usada por Villa-Lobos

El ritmo armónico característico en los choros tiene generalmente dos acordes por compás que inician normalmente con los grados I y V, pero en Villa-Lobos existe un desarrollo cromático de la armonía. “Chorinho” plantea una expansión armónica mediante el uso de notas de paso, práctica que tiene antecedentes en el romanticismo, en la improvisación de la música popular urbana y en los corales de J. S. Bach.



Figura 6:

Cifra de un fragmento del “Chorinho” de Villa-Lobos (1955).

El uso de notas de paso en las voces le da un color característico a la composición. Respecto a la forma podemos decir que tiene una introducción, una parte A melódica que se desarrolla luego en A1, un puente de armonía errante, una parte B que se presenta un poco más rápida y al final una coda igual a la introducción.

tes. Así mismo el uso de dos acordes estructurales por compás.



Figura 7:

Fragmento de Carinhoso de Pixinguinha (1997; Frederico99, 2006).

3.8 Similitudes con “Carinhoso”, de Pixinguinha.

La comparación de las dos piezas arroja similitudes tanto en el uso de la síncopa como en los diseños melódicos con escalas ascendentes y descendentes.

3.9 Hablar de un impresionismo brasileiro en Villa-Lobos

En el “Chorinho” de Villa-Lobos hay un desarrollo extenso de la armonía por uso de acordes lejanos a tonalidad conservando siempre el modelo rítmico, es como un impresionismo brasileiro, pues su análisis puede ser llevado a cabo en términos de objetos sonoros.

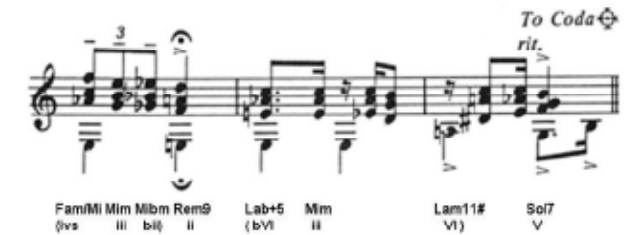


Figura 8: Fragmento de “Chorinho” de Villa-Lobos (1955) cifrado.

4. Conclusión

La academia es un espacio de reunión para los actores de las artes. La estética se produce en la generalidad, en la relación con el público y desde la práctica musical de los intérpretes.

Las decisiones tomadas por los autores de las obras exploradas aprovechan y acercan la academia a la música popular, pues toman elementos de la cultura para realizar sus obras a la vez que participan y aportan en eventos populares como las celebraciones del ejército o un plan nacional de educación musical.

El estudio académico de la música aporta elementos que enriquecen la música popular. Ésta a su vez, extrae las fórmulas armónicas y elaboraciones teóricas que se innovan y plantean la moda.

Los compositores de música popular apropian estos elementos, así como las músicas académicas han apropiado formas de la cultura popular para realizar las obras que serán luego objeto de análisis y discusión en el espacio académico.

Referencias bibliográficas

Aaron1912. 2007. *1920's Fox Trot*. You Tube. <<http://www.youtube.com/watch?v=tyOWM6S1lTA>> [Consulta: 11 de septiembre de 2010].

Albéniz, Isaac. 1918. *Suite Española Nº 5 Asturias (Leyenda)*. Edición revisada por Juan Salvat. Barcelona, Madrid, Bilbao, Santander: Unión Musical Española.

Andresxx9. 2008. *Los Bonny Boys Hots - NEVANDO ESTA (Qhunuskiwa)*. You Tube.

<<http://www.youtube.com/watch?v=upONQ5LY9oM>> [Consulta: 11 de septiembre de 2010].

Becerra Enríquez, Ricardo. 2009. “Propuesta interpretativa sobre cinco obras de compositores latinoamericanos entre 1885 y 1947”. Tesis de pregrado. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá: Facultad de Artes ASAB.

Béhague, G. 2009. “Villa-Lobos, Heitor”. *Grove Music Online*:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29373>> [Consulta 9 de enero de 2009].

Bonny Boys Hot`s. 2000. *Lo mejor de los Bonny Boys Hot`s*. La Paz: Discolandia.

Cafeboliviano. 2008. *Bolivia: Nevando Está (Fox Trot)*. You Tube.

<<http://www.youtube.com/watch?v=SMvWDqrebal>> [Consulta: 11 de septiembre de 2010].

Ernestteouk. 2009. *Orquesta militar de música Cnel Adrian Patiño*. You Tube. <<http://www.youtube.com/watch?v=BBSYVeAVCRg>> [Consulta: 11 de septiembre de 2010].

Frederico99. 2006. *Carinhoso - Pixinguinha, Benedito Lacerda e regional*. 2006. You Tube. <<http://www.youtube.com/watch?v=HyU1wEkyf28>> [Consulta: 11 de septiembre de 2010].

Gradante, William. 2010. “Huayno” *Oxford Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13458> [Consulta 11 de septiembre de 2010].

Falú, Eduardo. 1980. *Nevando está.*, Revisión de Ad Rooymans. Buenos Aires: Editorial Lagos.

Morenococani. 2008. *AWATIÑAS - URPHILA (Huayño Aymara)*. You Tube.

⟨<http://www.youtube.com/watch?v=sqzvlWnfoHo>⟩ [Consulta: el 11 de septiembre de 2010].

Morenodelacentral. 2006. *Banda Pagador*. You Tube.

⟨<http://www.youtube.com/watch?v=DjY4Bx-csQM>⟩ [Consulta: 11 de septiembre de 2010].

Patiño Carpio, Adrian. Sin año. *Hurpila*. (Partitura disponible para consulta en el Centro de Documentación en Artes y Literaturas Latinoamericanas CEDOAL de La Paz).

Patiño Carpio, Adrian, Sin año. “Nevando Está”. En *Dos géneros musicales*. Buenos Aires: Alfredo Perroti.

Pixinguinha. 1997. “Carinhoso”. En *O melhor de Pixinguinha*. Coordenação de Maria José Carrasqueira. 28. São Paulo: Irmãos Vitale.

ricardobecerrae. 2010a. *Chorinho de Heitor Villa-Lobos*. You Tube. ⟨<http://www.youtube.com/watch?v=sqsflqKvnDA>⟩ [Consulta: 11 de septiembre de 2010].

_____ 2010b. *Nevando Está de Adrián Patiño Carpio*. You Tube. ⟨<http://www.youtube.com/watch?v=sjK6Jowopzk>⟩ [Consulta: 11 de septiembre de 2010].

Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1817-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ

Solíz Bejar, A. 2009. “Adrián Patiño”. *Pentagrama del recuerdo* ⟨http://www.pentagramadelrecuerdo.com/html/adrian_patino.html⟩ [Consulta: 9 de enero de 2009].

Torisand. 2010. *Nevando Esta-Patino, Sven Lundestad*. You Tube ⟨http://www.youtube.com/watch?v=YFp7_OP4Qcs⟩ [Consulta: el 11 de septiembre de 2010].

Villa-Lobos, Heitor. 1955. “Chorinho” En *Suite Popular Brasileira*. Paris: Ed. Max Eschig.

Discografía

Falú, Eduardo. 1964. *Una guitarra por el mundo*. Philips / Phonogram 82019 PL (Mono; sello violeta).

Savia Andina. 1994. *El Inca Atahualpa*. Producción discográfica independiente.

Del pueblo para el pueblo: ¿Tradición musical popular negra en la Costa Chica de México?

Sebastien Lefevre¹

¹ Doctorante, Universidad de Lyon (Francia), Miembro del C.E.R.A.F.I.A (Centre d'Études et de Recherches Afro-Ibéro-Américaines), Universidad Omar Bongo (Gabón).

Resumen

En una breve introducción expondré la situación de invisibilización (social, política y cultural) en la que se encuentran las poblaciones afro-mexicanas para luego intentar poner de relieve la incongruencia de la pregunta inicial. ¿Cómo hablar en efecto de tradición musical popular negra en un país donde oficialmente no existen “negros”? Después de cuestionar los conceptos de tradición y popular contestaré a la pregunta inicial. Si bien podemos hablar de tradición musical popular negra, sería más conveniente hablar en términos de tradición musical popular afro-mexicana para evitar así retomar el carácter colonial del término negro. Por fin, en la conclusión intentaré ver cuáles podrían ser las consecuencias de este punto de vista en los estudios sobre música popular en México y de la misma manera ver cómo podría reactualizar el debate sobre la multiculturalidad de la nación mexicana.

Palabras claves: Afro-mexicanos, tradición, popular, música

¡A los tambores de San Juan, ellos sabrán por qué!

1. Introducción

Siempre es necesario, cuando expongo sobre el tema, hacer una pequeña introducción a cerca de la población afro-mexicana ya que pocas personas saben de la existencia de esta última. Y hablar de afro-mexicanos es hablar de seres que oficialmente no existen. La modificación constitucional del estado federal mexicano del 2001 (Constitución 2001) toma en cuenta a los mestizos y a los indígenas únicamente. En el último censo del 2010 no se incluyó tampoco a la población afro-mexicana. Solamente existe una constitución del estado federal mexicano que reconoce a esa población que es la del estado de Oaxaca pero mediante una ley para proteger a los indígenas del estado!

No obstante, esta inexistencia no resiste un examen socio-histórico porque si se mira la historia, notamos una presencia continua de las poblaciones afro-mexicanas (Beltrán 1989), desde la conquista pasando por la colonia (Ngou-Mve 1994) y la independencia. Cierto es que hubo períodos de descenso numérico (a partir del siglo XVIII). Sin embargo, se nota también su participación (cultural, política, social) en todos los ámbitos y en todo el territorio nacional.

Fue en el momento de la independencia que desaparecieron los afro-mexicanos o, mejor dicho, que los desaparecieron (Basave 2002). En efecto, con la independencia surgió toda una reflexión en torno al ser nacional, una reflexión ontológica sobre la nación mexicana recién creada. La pregunta era: ¿quiénes somos? Sin embargo esta nación no era nada homogénea “racialmente”. Se encontraban poblaciones descendientes de españoles, mestizos, afro-mexicanos y poblaciones indígenas. Aquellas últimas eran las que causaban problemas. ¿Qué hacer con ellas? ¿Son mexicanas? Aunque muchas

veces fueron “incluidas” en el estado mexicano, siempre se buscó su integración-asimilación. Y esta voluntad de asimilarlas siempre pasaba por la reivindicación de un mestizaje biológico y cultural, tratando inyectar lo más posible “elementos blancos” en este proceso.

Entonces, allí surge una primera pregunta: ¿en dónde quedaron, en medio de este debate, las poblaciones afro-mexicanas? Desdichadamente, nunca fueron incluidas en el debate. En ningún momento se las tomó en cuenta. Esta situación crea una tensión entre presencia y ausencia. Presencia efectiva hasta hoy en día de las poblaciones afro-mexicanas y ausencia oficial en los textos constitucionales del estado federal. Una segunda pregunta surge ahora y la daré como una propuesta de reformulación del título inicial de la ponencia: ¿se puede hablar de tradición musical popular negra en la Costa Chica de México, sabiendo que oficialmente no existen los afro-mexicanos?

2. Terminología

No existe un consenso en cuanto a los términos tradición y popular, no obstante, me remitiré a algunos conceptos para manifestar mi posición al respecto.

2.1. Tradición:

El etnomusicólogo Laurent Auber intentó formular una definición del término tradición a partir de una encuesta con músicos que se reivindican como músicos tradicionales. Destacó cinco criterios para decir si una música es tradicional o no. Tienen que ser:

- De orígenes antiguos y fieles a sus orígenes en sus principios, sino siempre necesariamente en sus formas y ocasiones de juego.
- Basadas en transmisiones orales en cuanto a sus reglas, técnicas y repertorios.
- Ligadas a un contexto cultural en el marco del que tienen un lugar y la mayor parte del tiempo, funciones precisas.
- Conllevadoras de un conjunto de valor y virtudes que les confieren su sentido

y su eficacia en el seno de aquel contexto.

- Por fin están ligadas a una red de creencias y prácticas, a veces rituales, de lo que sacan su substancia y razón de ser. (Aubert 2001: 31-45)

Añadiré que la tradición no es algo estático, fijado, de carácter definitivo. Cada artista reinterpreta según su propia sensibilidad dentro del mismo marco de la tradición. Existe una relación interactuada entre el artista y la sociedad. La sociedad dictando los cuadros de esta norma, y el artista manifestando la norma de la sociedad. Pasamos ahora a ver el término de popular.

2.2. Popular:

Basándome en una enciclopedia de la música (Encyclopédie de la musique 1992) le música popular es:

Expresión aplicada a la música proveniente de las capas sociales más bajas de un país o de una región, de la que

expresa el carácter específico, los sentimientos profundos y la cultura por su estructura rítmica y sus fórmulas melódicas. Ya sea vocal o instrumental, está siempre ligada a un acontecimiento, o bien a una función con relación a la vida comunitaria, su carácter espontáneo excluye cualquier aparición de autores individuales, la música popular es expresión artesanal y anónima y, por consiguiente, su estilo no está ligado a la personalidad de un compositor en particular pero a las características y exigencias generales de la época y del lugar en donde se desarrolla. La presencia de una música popular supone la existencia, en el seno de un país o de una región dada, de estratificaciones diversas entre la población, hasta el punto de justificar la distinción entre capas populares y clases dominantes y por ahí entre los diferentes aspectos de las respectivas culturas.

Encontramos en esta definición “casi” los mismos criterios que para la definición de la tradición, solo que aquí se especifica y subraya el origen social como marca de esta música. Cuando se habla de música popular se toma en cuenta el teatro social

en el que se desenvuelve dicha música o sea una sociedad de clase.

Estas últimas precisiones llevan a interrogarse sobre lo popular. ¿Qué es popular? El antropólogo jamaicano, Stuart Hall, intentó hacer una propuesta de deconstrucción de lo popular, en su artículo “*Notes sur la déconstruction du populaire*” (Hall 2007: 71-78). El autor propondrá y desarrollará varias definiciones. Aquí está la primera: “las cosas que son dichas populares porque masas de gentes las escuchan, las compran, las leen, las consumen, y parecen sacar de ello un gran placer”. Sin embargo, esta definición, según el propio autor, deja pensar que las masas fueran unas idiotas. Y añade que para pensar lo popular es necesario pensar la sociedad de clase o sea las relaciones de dominador a dominado. Entonces propondrá otra definición: “la cultura popular, son todas las cosas que el pueblo hace o hizo. Nos acercamos aquí a la definición antropológica del término: la cultura, las costumbres, las tradiciones y el folclor del pueblo. Todo lo que define su modo de vida particular”. Aquí el autor señala otros dos problemas. Primero, esta definición es demasiado descriptiva. Segundo, ¿qué sería lo popular y qué no lo sería? Insiste otra vez sobre la necesidad de tomar en cuenta las luchas culturales dentro de la sociedad. Con esa intención, y será su última propuesta en cuanto a una

definición de lo popular: “abraza un período dado, las formas y actividades que tienen sus raíces en las condiciones sociales y materiales de las clases peculiares, y que están encarnadas en las tradiciones y prácticas populares”.

[Me permito abrir aquí un primer paréntesis para explicar de dónde me surgió el título de la ponencia: “*Del pueblo para pueblo*”. Estaba en mi despacho buscando un título para mandar la propuesta al comité científico del congreso y de repente vi un cartel de un cantante de la Costa Chica llamado Pepe Ramos quien había llamado uno de sus discos de esta manera : *Del pueblo para el pueblo*. Y pensé, sí, lo popular sería esto del pueblo para el pueblo. Idea que volví a encontrar en la última definición propuesta por Hall.]

Entonces, en esta definición el elemento clave es la toma en cuenta de las relaciones de fuerzas evocadas anteriormente. Lo popular tiene su arraigo en las clases oprimidas y excluidas. Este último elemento se revela aún más fundamental cuando se trata de poblaciones provenientes de la deportación africana y de su esclavización.

3. ¿Tradición popular negra?

Surge ahora otra pregunta: ¿en qué medida aquella opresión social no está doblada de una opresión racial? De ahí los puntos de interrogación: ¿tradición popular negra? Y a propósito ¿qué significaría tradición popular negra? No obstante, antes de contestar a esta pregunta veamos si la chilena y la cumbia de la Costa Chica, que son los dos géneros investigados en mi tesis, corresponden a tradiciones populares. Efectivamente hay correspondencia ya que los dos géneros son antiguos, fieles a sus fuentes, basados en una transmisión oral, ligados a un contexto cultural, vehiculan un conjunto de valores y virtudes. Para lo ritual, habría que ver qué se entiende por ritual, porque la chilena y la cumbia participan de rituales funerales, de nacimientos, de bodas. Y en cuanto a popular, como lo vimos tienen su arraigo desde y para las clases oprimidas y excluidas, tratándose de poblaciones provenientes de la esclavización.

Y ahora para contestar concretamente a la pregunta ¿tradición popular negra? La chilena y la cumbia de la Costa Chica nacieron, cierto es, de procesos de criollización (Glissant 1996) afro-indo-hispánico pero con base afro predominantes en cuanto a prácticas sociales y culturales. Este dato se pue-

de comprobar si analizamos la situación enunciativa de las canciones. Allí vemos que el emisor es afro-mexicano, el receptor afro-mexicano, el contexto habla de la cultura afro-mexicana, el código lingüístico, aunque se trata de un español “estándar”, se puede observar un uso específico de este último, con cierta creación lingüística, cierta forma de hablar y de pronunciar, aspectos aquellos que de hecho se pueden encontrar en otras poblaciones afro del resto del continente, formando cierto “etnolecto” (Lipski, s.f.).

Sin embargo, ¿esto quisiera decir que se pudiera asociar música y color de piel? Tal idea ya fue debatida por uno de los fundadores del IASPM, Philipp Tagg (1989), quien demostró en su artículo que sería una falsedad científica. Creo que no se puede contestar correctamente a esta pregunta si no se toma en cuenta los contextos de conquista, esclavización, resistencia-cimarronaje, colonización y por supuesto las independencias. Voy a citar aquí un pasaje de un libro de un autor haitiano llamado René Depestre, que en su obra “Hola y adiós a la negritud” (1980: preámbulo) resalta esta última idea. Dice:

La institución singular de la esclavización racializó las relaciones entre los colonos venidos de Europa occidental y los colonizados del África subsahariana deportados en las tierras americanas. Ese proceso histórico de intervención del orden de las apariencias y de la esencia de los seres integró a la jerarquía de clases una fantástica jerarquía llamada racial. El uno y el otro color del especie, el blanco y el negro, que no tienen en sí, sin ninguna significación, ni en bien ni en mal, fueron arbitrariamente erigidos en signos sociales”.

Esta cita también para sirve mostrar el proceso de negrificación de los Africanos deportados. Negrificación de su piel y negrificación de sus prácticas culturales (músicas y bailes sobre todo), con el objetivo de deshumanizarlos para explotarlos mejor y justificar la empresa esclavista (Entiope 1993). Así que si aceptamos los términos de tradición popular negra, aceptamos esa dialéctica racial, esa imposición terminológica, que desdichadamente tiene efecto todavía en nuestros días.

[Aquí me permito abrir otro paréntesis con relación al título que la junta científica puso en esta mesa de hoy en la que estamos: “Cosas de Negros”. Qué significa cosas de negros. Ni música, ni cultura, ni prácticas culturales pero Cosas de Negros. ¿A caso hay cosas de Blancos? En fin esto lo podemos dejar para el debate.]

En cuanto a terminología me inclino más a usar tradición popular musical (y de danza también) afro-mexicana. El término de afro-mexicana permite resaltar los orígenes predominantes de estas poblaciones y por otro lado no descarta los procesos de mestizajes que tuvieron lugar en México.

3. Conclusión y perspectivas de investigaciones

Porque no estamos aquí, en este congreso, solamente para conocer gente, hacer amistades y tomar cervezas... voy a tratar de dar perspectivas para el futuro. El objetivo de esta ponencia, aparte de dar a conocer los avances de mi trabajo de tesis, también ha sido para sentar bases de próximas investigaciones. Espero que esta ponencia contribuya a renovar y repensar la multiculturalidad en México, multiculturalidad que es plural: mestizos, indígenas, afro-mexicanos y otras poblaciones como la

asiática o la árabe (Bonfil 1993). Igualmente espero que contribuya a hacer que se tome en cuenta cuando se estudie música popular en México a las presencias afro-mexicanas. Por último, espero que pueda contribuir en abrir realmente un nuevo campo de investigación a cerca de las músicas afro-mexicanas, no solamente desde un punto de vista etnohistórico sino también y (sobre todo) etnomusicológico contemporáneo.

Referencias bibliográficas:

- Aguirre Beltrán, G. 1989. *La población negra de México, estudio etnohistórico*. México: FCE.
- Aubert, L. 2001. *La musique de l'Autre, les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève: Georg Éditeur, Ateliers d'ethnomusicologie.
- Basave Benítez, A. 2002. *México mestizo, análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina*. México: FCE.
- Bonfil, B. 1993. *Simbiosis de culturas*. México: FCE.
- Constitución federal de los estados unidos mexicanos*. 2001. México: Gobierno Federal.
- Depestre, R. 1980. *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris: Robert Laffont.
- Entiope, G. 1996. *Nègres, danse et résistance: La caraïbe du XVIIème au XIXème siècle*. Paris: L'harmattan.
- Glissant, E. 1996. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.
- Hall, S. 2007. *Identités et cultures, politique des cultural studies*. Paris: Éditions Amsterdam.
- Librairie Générale française. 1992. *Encyclopédie de la musique*. Milan, Italie: La pochotèque, Garzanti.
- Lipski, M John. S.f. *El lenguaje afromexicano en el contexto de la lingüística afrohispanica*. (www.personal.psu.edu/jml34/afromexx.pdf)
- Ngou-Mve, N. 1994. *El África bantú en la colonización de México, (1595-1640)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Tagg, P. 2008. "Lettre ouverte sur les musiques noires, afro-américaines et européennes". Bordeaux: Éditions Mélanie Seteun.

Prácticas de la música popular en América Latina

Ponte Rio-Minas: a Bossa Nova nas Geraes

Adalberto Paranhos¹

¹ _ Professor dos Programas de Pós-graduação em História e em Ciências Sociais e do curso de graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia. Mestre em Ciência Política pela Unicamp e doutor em História Social pela PUC-SP. Editor de ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte. Ex-vice-presidente e ex-presidente da IASPM-AL (2006/2010).

Resumo

Este texto – produto de um projeto em andamento – se propõe explorar outras perspectivas de pesquisa que possibilitem ampliar os horizontes historiográficos acerca da história da música popular brasileira, especialmente no caso da Bossa Nova (BN). Busca-se, preliminarmente, situar no mapa da BN a produção dos bossa-novistas mineiros, especialmente aqueles estabelecidos em Belo Horizonte entre o final dos anos 1950 e a década de 1960. Nesse contexto, trata-se de evidenciar as interações musicais – em meio a um intenso processo de apropriações e reapropriações – entre artistas do Rio de Janeiro e de Minas Gerais que viveram o ambiente musical dessa época.

Palavras-chave: Bossa Nova; Minas Gerais; anos 1950 e 1960; Pacífico Mascarenhas; Roberto Guimarães.

Nas leituras já cristalizadas sobre a emergência da Bossa Nova na cena musical brasileira e internacional, ela tomou rosto como uma produção aclimatada aos novos ventos que sopraram na Zona Sul carioca, berço do movimento. Por mais que o Rio de Janeiro tenha jogado um papel absolutamente decisivo na revolução sonora bossa-novista, tal fato não deve nos fazer perder de vista que, qual um novelo de muitas pontas, outras histórias se desdobraram nas dobras dessa história.

Embaralhando as linhas dos tempos e lugares, é possível perceber que a Bossa Nova contou ainda com outros lócus de produção e consumo da autodenominada “moderna música popular brasileira”. São Paulo, como é sabido, foi um deles. Minas Gerais, mais precisamente Belo Horizonte, ao contrário do que comumente se pensa, se deixou também contagiar, aqui e ali, pelo balanço da bossa. É o que atestam as obras de Pacífico Mascarenhas e seu Conjunto Sambacana, assim como composições com a caligrafia de Roberto Guimarães. Identificar e analisar as pontes musicais lançadas entre o Rio e Minas é o objetivo deste trabalho.

Uma das principais fontes de pesquisa das quais me vali consistiu em entrevistas realizadas

com esses dois músicos¹, sem dúvida alguma os maiores expoentes da Bossa Nova nas Geraes. Enquanto Pacífico Mascarenhas adquiriu, ainda nos anos 1960, maior notoriedade, Roberto Guimarães teve sua mais conhecida composição, “Amor certinho”, registrada em disco por ninguém menos que João Gilberto em seu emblemático LP *O amor, o sorriso e a flor* (1960).

A isso se seguiu uma busca, em sites dedicados à música popular brasileira, de referências significativas sobre a cena musical belo-horizontina, especialmente nas décadas de 50 e 60 do século passado. Ao mesmo tempo, vasculhei acervos fonográficos a fim de localizar gravações em vinil (geralmente LPs), em particular aquelas não disponíveis no formato de CDs. A propósito, o relançamento, mais ou menos recente, de alguns LPs do Sambacana em CD facilitou, em parte, o desdobramento desta pesquisa até o momento inacabada.

¹ _ Para tanto, contei com a inestimável colaboração da então graduanda em Ciências Sociais e Música Sheyla Castro Diniz, minha ex-orientanda, bolsista de iniciação científica do CNPq, que desenvolve igualmente pesquisa sobre a Bossa Nova em Minas Gerais integrada ao meu projeto História e Historiografia da Música Popular Brasileira.

Paralelamente, ocupei-me da escuta atenta de LPs e CDs, como o do pianista, maestro e arranjador Luiz Eça, líder de um dos mais notáveis conjuntos instrumentais e vocais do auge da Bossa Nova, o Tamba Trio, ele que, em 1991, gravou um disco que reuniu, em suas 20 faixas, exclusivamente composições de Pacífico Mascarenhas (1995).

Calcado nessa investigação, tratei, portanto, de buscar iluminar alguns pontos obscuros dos caminhos percorridos pela Bossa Nova, conferindo visibilidade a expressões musicais que, sob vários aspectos, caíram no esquecimento.

1. Outras histórias da Bossa Nova

Durante os anos 60 do século XX, um intenso debate se instalou e estalou nos meios musicais brasileiros, com ampla repercussão junto a setores mais intelectualizados do país. No centro dessa discussão, figurava a Bossa Nova. O que seria ela? Um movimento ligado à renovação da tradição musical brasileira, tendo como um de seus pontos de apoio o jazz, ou mera “armação” do imperialismo norte-americano destinada a corromper nossas “raízes culturais”? A Bossa Nova exprimiria a alienação da juventude de classe média da Zona Sul carioca ou implicaria uma tomada de posição política, no pla-

no estético, com o fim de promover o arejamento da produção musical brasileira?²

As respostas a estas perguntas são as mais diversas e para todos os gostos. Tanto na bibliografia disponível quanto nas reações de pessoas comuns, as avaliações sempre variaram enormemente. Para uns, a Bossa Nova representou o ápice da qualidade alcançada pela música popular produzida no Brasil, sem deixar de absorver inclusive contribuições procedentes do segmento chamado erudito. Ela teria redefinido as batidas do samba, enriquecendo-o com seus desenhos melódicos e harmônicos dissonantes e com outro discurso, trazido para o campo da linguagem coloquial. Para outros, ao contrário, a Bossa Nova, no fundo, se reduziria a uma “batida diferente”, inventada por jovens pequeno-burgueses que, sem ter muito o que dizer, se limitaram a falar de barquinhos, do sol, do sal, do céu e do mar, do amor, do sorriso e da flor, recheando, de quebra, suas composições de diminutivos inseqüentes. Além do mais, seu canto “pra dentro”, à maneira do canto-falado – distante, anos-luz, das marcas do canto de embocadura ope-

2 _ Como é mais do que sabido, o ultranacionalista José Ramos Tinhorão reservou à Bossa Nova seu desdém, escarnecendo-a como algo que, a rigor, faria parte da história do jazz e não propriamente da música popular brasileira. Suas teses sobre o assunto se acham expostas, entre outras obras, em Tinhorão 1986 e 1990, respectivamente no capítulo “A bossa nova e a canção de protesto” e na parte VI, “O pós-guerra”.

rística –, foi visto como típico de quem não dispõe de recursos para entoar devidamente uma canção.

Seja qual for o lugar em que nos situemos no interior desse debate³, o que salta aos olhos, na produção bibliográfica em torno da Bossa Nova, é que certos elementos comuns aparecem quer de um lado quer do outro dessas duas trincheiras. O movimento é apontado, por esses litigantes envolvidos nessas “lutas de representações”, como sendo, em geral, essencialmente carioca, coisa de jovens brancos da Zona Sul, de formação universitária (ou quase), colocados mais ou menos próximos do topo da pirâmide social, dada a sua condição de classe média alta (ou quase).

Neste texto que, por sinal, não se propõe a ser mais que um resumo expandido, pretendo interrogar ao menos uma dessas evidências, ainda que fossem cabíveis outros questionamentos. Procuro pôr em destaque que a Bossa Nova, na sua produção e/ou expansão, não se resumiu ao espaço do Rio de Janeiro. Antes, acolheu contribuições de outros centros urbanos espalhados por diferentes estados, como, por exemplo, São Paulo e Minas Gerais. Neste último caso, que me interessa mais de perto, Belo Horizonte foi o seu pólo de irradiação. E é nele que se fez ouvir a música do conjunto

3 _ Eu abordo o assunto em detalhes, sem deixar de me posicionar abertamente, em Paranhos (1990).

Sambacana, liderado pelo compositor, violonista e pianista Pacífico Mascarenhas, sob cujas asas despontaram no mundo do disco figuras marcantes das Geraes, como Milton Nascimento e Wagner Tiso, que viriam a integrar o célebre Clube da Esquina.

Se, inegavelmente, a Zona Sul carioca foi, acima de tudo, o berço da Bossa Nova (sem descartar, no entanto, a importância de figuras procedentes da Zona Norte, onde, diga-se de passagem, se sediava o Sinatra-Farney Fã Clube, do qual sairiam alguns dos seus precursores), não se pode perder de vista o processo de interação que aproximou, musicalmente, o Rio de Janeiro de outros lugares como centros não apenas reprodutores mas igualmente produtores do estilo bossa-novista. Daí ser necessário, a meu ver, ampliarmos a escala de observação desse fenômeno musical, o qual não se restringe a uma manifestação *made in Rio*, que, quando muito, se espalharia também por terras paulistas.

2. Resultados parciais

2.1. Uma primeira constatação que se impõe foi que esta pesquisa me conduziu, por assim dizer, a uma parte do “lado B” da história da Bossa Nova, na tentativa de prestar uma contribuição ao alargamento do universo de referências do movi-

mento bossa-novista. Tornou-se, então, possível perceber a sua existência inclusive onde ele, em regra, foi considerado inexistente ou desprovido de maior significação. Isso se contrapõe a umas tantas histórias escritas sobre a Bossa Nova. Basta ressaltar que, quem se der ao trabalho de sair à cata de referências a Pacífico Mascarenhas na *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica* (1998), não encontrará nenhum verbete com o nome desse artista. Ao longo dos seus mais de 3.500 verbetes achará apenas uma ou outra alusão esparsa a ele. Logo se vê que a pesquisa em desenvolvimento permite lançar outros olhares sobre a historiografia e a história da música popular brasileira, explorando dimensões pouco usuais, notadamente no caso da Bossa Nova.

2.2. Com base nas entrevistas concedidas por Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães, esbocei uma reconstituição da atmosfera musical belo-horizontina no período estudado (anos 50 e 60) e o impacto provocado pela irrupção da revolução bossa-novista, que teve como carro-chefe a gravação de “Chega de saudade” por João Gilberto.⁴ Evidenciou-se que, à semelhança dos jovens frequentadores das Lojas Murray, no Rio de Janeiro (Castro 1990: cap. 2), havia em Belo Horizonte mo-

ços que se deixavam embalar por novas sonoridades, antenados com o que se compunha de mais sofisticado na área dos sambas-canções e à procura de uma “modernização” da música brasileira que desaguaria na Bossa Nova.

2.3. A partir daí ocorreu um relativo estreitamento de contatos entre músicos das Geraes e do Rio de Janeiro, como o baiano João Gilberto, pioneiro a gravar uma composição bossa-novista do mineiro Roberto Guimarães (a já mencionada “Amor certinho”), a ponto de, no primeiro LP do Conjunto Sambacana (1964), os arranjos serem assinados por Hugo Marotta e Roberto Menescal, este um dos emblemas da Bossa Nova, sem falar de outro personagem de proa no movimento, Eumir Deodato, a quem foram confiados os teclados.

2.4. Essa convergência entre músicos de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro não se deveu a um produto do acaso. Longe da praia, mas mergulhados nos “mares de morros”, jovens belo-horizontinos predominantemente de classe média vinham, já há algum tempo, segundo o relato de Pacífico Mascarenhas, compondo a turma da Savassi (entenda-se, da Praça da Savassi), convertida em ponto de encontro desses moços que regavam a boa música seus papos e suas serenatas ou conquistas amorosas. Suas reuniões, realizadas frequentemente nas casas dos integrantes da turma,

4 _ O 78 rpm de João Gilberto (1958) que continha “Chega de saudade” (Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) Odeon, 1958, antecedeu o LP homônimo (1959).

eram movidas a samba e cana, de onde provém, aliás, o nome do conjunto Sambacana.

2.5. Em meio ao prestígio adquirido por Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães no cenário musical belo-horizontino, dois reforços de peso, afinados pelo diapasão bossa-novista e do jazz⁵, se incorporaram à trupe mineira para a gravação do segundo disco do Sambacana: Milton Nascimento e Wagner Tiso, à época recém-chegados à capital do estado.⁶ Transportados para o Rio, participaram do LP *Muito pra frente*, do Quarteto Sambacana (1965), como que a atestar a construção da ponte Rio-Minas, por onde transitaram outros músicos expressivos do Clube da Esquina, com uma formação ancorada parcialmente na Bossa Nova, caso do guitarrista Toninho Horta.

2.6. Como uma espécie de “conjunto-lotação” que, em sua caminhada, vai recolhendo gente pelo caminho, o terceiro LP do Sambacana, datado de 1969, acolheu mais um passageiro, presente, até hoje, em gravações de Pacífico Mascarenhas:

5 _ Sobre o assunto, v. Borges (2004), primeira parte, *passim*.

6 _ Como lembra Márcio Borges, um dos “sócios” do Clube da Esquina, Pacífico Mascarenhas, carinhosamente chamado de “o mestre”, “era amigo do pessoal da Bossa Nova do Rio, tinha músicas gravadas e um método prático de ensino de violão que era vendido nas bancas e livrarias. Pacífico deu muita força para Bituca [Milton Nascimento] e o incentivou na carreira musical. A primeira vez que Bituca entrou num estúdio foi para gravar “Barulho de trem” [um compacto]. A segunda foi para gravar como vocalista num disco de Pacífico Mascarenhas” (Borges 2004: 68 e 69).

o músico belo-horizontino Bob Tostes. Já o IV Sambacana (1971), além de Wagner Tiso e Toninho Horta, fez embarcar no “trem mineiro” Suzana Tostes, outra companheira de viagem de Pacífico Mascarenhas em registros fonográficos mais recentes.

2.7. Da mesma forma como “Samba de uma nota só” e “Desafinado”, ambas concebidas a quatro mãos por Tom Jobim e Newton Mendonça, se consagraram como paradigmas bossa-novistas⁷, a Bossa Nova das Geraes forjou, à sua moda, suas canções-modelo. “Amor certinho” é uma delas. Nela, a sustentável leveza bossa-novista, com suas sutis dissonâncias, contagia a letra. Seu autor, Roberto Guimarães, opera a despoetização do poético que impregnava muitas letras vetustas e bem comportadas ou, como diria, em outro contexto, Affonso Romano de Sant’Anna (1986: 18), se “restabelece para a música popular brasileira a poesia não-poética”. A poética, no caso, marcada pela prosa, se despe de efeitos formalistas e reabilita a linguagem colada à fala cotidiana (“esse tal de amor não foi inventado/ foi negócio bem bolado/ direitinho pra nós dois/ foi ou não foi?”). “Negócio”, por sinal, palavra sem maior apelo poético, é usada aqui para horror dos cultores de expressões eruditas. Nesse contexto, num claro exemplo de “isomorfismo” – apontado por Augusto de Campos,

7 _ Para a análise de “Samba de uma nota só” e “Desafinado”, v. Medaglia (1986: 83-85) e Naves (2001: 14 e 15).

ao se referir à integração dialética entre fundo e forma em “Samba de uma nota só” e “Desafinado”⁸ –, Roberto Guimarães promove, em sua canção, o enlace entre letra e música ao cantar “eu gravo até em disco todo esse meu carinho/ todo mundo vai saber/ o que é amar certinho”.

2.8. A economia musical e verbal se dão as mãos ainda na mais difundida composição de Pacífico Mascarenhas, enxuta como uma gravação da primeira Bossa Nova, tal como se pode ouvi-la nos três LPs inaugurais de João Gilberto (1959, 1960 e 1961), que constituem a base sonora desse novo estilo. Música e letra se autocomentam à perfeição, numa demonstração de utilização da metalinguagem. Uma joga luz sobre a outra. “Pouca duração”⁹, como o nome indica, é uma canção-relâmpago, de duração extremamente breve, reduzida tão-somente a uma parte, “como o nosso amor/ que tão cedo acabou”. Seu autor anuncia que “por isso a canção só terá essa parte/ a outra existirá na imaginação” e faz uma promessa: “vamos combinar/ eu termino a canção/se você voltar (...)/ para o meu coração”.

2.9. Neste esforço de recuperação das interações musicais entre o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, em meio a todo um processo de

8 _ Alusão a texto de Augusto de Campos, publicado originalmente no *Correio Paulistano* e reproduzido em Brito (1986: 38 e 39).

9 _ “Pouca duração” (Pacífico Mascarenhas), Conjunto Sambacana (1964).

apropiações e reapropiações que assinalaram a história da Bossa Nova em outras latitudes e longitudes, não poderia faltar uma referência especial ao espaço ocupado nas composições e na memória de bossa-novistas mineiros pela Praça da Savassi, uma de suas fontes de inspiração. Num certo sentido, ela está para Pacífico Mascarenhas como Copacabana, em primeiro lugar, e Ipanema, em segundo, estão para a Bossa Nova, com o calor do sol e o sabor do sal da Zona Sul carioca. Se examinada, então, a uma distância temporal de aproximadamente 40 anos, alarga-se consideravelmente sua relevância. Várias são as composições inseridas no CD *Guinness: Bossa Novíssima*, de Pacífico Mascarenhas (2002), que pontuam o significado da Savassi para alguns jovens bossa-novistas de Belo Horizonte nos anos 60. Uma linha direta praticamente a liga a Copacabana, símbolo recorrente em muitas canções compostas em décadas passadas ou mais recentemente.

2.10. Ao longo de toda essa história que passa pela ponte Rio-Minas, a Bossa Nova nas Geraes deixou entrever, nas harmonizações e nos improvisos que entrecortam as gravações da obra de Pacífico Mascarenhas, de Roberto Guimarães e outros mais a sua filiação a uma concepção de música popular brasileira com requintes de sofisticação, fundindo, com toques de delicadeza, samba e jazz. E isso se nota também no momento de *revival*

da Bossa Nova feita em Minas Gerais neste início de século. Seus sinais de vitalidade, próprios de quem vive muitas vidas para além daquela a que parte da historiografia a confinou, são claramente perceptíveis. No CD *Amor certinho*, com Roberto Guimarães e convidados (2003), se tem mais uma demonstração de que o pulso da Bossa Nova ainda pulsa (nele, aliás, se rendem homenagens musicais, entre outros, aos João, Gilberto e Donato, sem falar de Tom Jobim), incorporando novos músicos e cantores das Geraes. O mesmo se verificara, um ano antes, no CD *Guinness: Bossa Novíssima*, com Pacífico Mascarenhas e convidados, disco que concorreu ao Guinness World Records, sob a alegação de quebrar todos os recordes ao alojar, num só CD, 60 músicas, quase todas elas de Pacífico Mascarenhas e de curta duração.

2.11. A Bossa Nova das Geraes extrapolou, como se observa, os seus limites geográficos. Se, a partir de 2001, o pianista e arranjador estadunidense Cliff Korman transpôs para dois CDs 34 músicas de Pacífico Mascarenhas, à frente do Quartet Bossa Jazz¹⁰, no início de 2007, o compositor mineiro seria brindado, na Argentina, com um CD do pianista e cantor Jorge Cutello, um apreciador da Bossa Nova que gravou *Un argentino en Brasil: la obra de Pacífico Mascarenhas*. Por essas e muitas outras, não há

como prosseguir ignorando as ressonâncias bossa-novistas da música produzida em Minas Gerais.

10 _ Maiores referências sobre ambos os volumes se encontram disponíveis no site de Cliff Korman: www.cliffkorman.com

Referências bibliográficas

Borges, Márcio. 2004. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 5. ed. São Paulo: Geração.

Brito, Brasil Rocha. 1986. “Bossa Nova”. Em *Balanço da bossa e outras bossas*, ed. Augusto de Campos. 4. ed. São Paulo: Perspectiva.

Castro, Ruy. 1990. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras.

Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 1998. 2. ed. São Paulo: Art/Publifolha.

Medaglia, Júlio. 1986. “Balanço da bossa nova”. Em *Balanço da bossa e outras bossas*, ed. Augusto de Campos. 4. ed. São Paulo: Perspectiva.

Naves, Santuza Cambraia. 2001. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Paranhos, Adalberto. 1990. “Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na música popular brasileira”. *História & Perspectivas* (3): 5-111.

Sant’Anna, Affonso Romano de. 1986. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3. ed. Petrópolis (RJ): Vozes.

Tinhorão, José Ramos. 1986. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5. ed. São Paulo: Art.

_____. 1990. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho.

Referências discográficas

Cliff Korman. S./d. Quartet Bossa Jazz, v. 1. S./grav.

Cliff Korman. S./d. Quartet Bossa Jazz, v. 2. S./grav.

Conjunto Sambacana. 1964. LP Conjunto Sambacana. Odeon.

Conjunto Sambacana, v. III. 1969. Odeon.

Luiz Eça. 1995. CD Luiz Eça Trio. Velas.

João Gilberto. 1958. 78 rpm Chega de saudade (lado A). Odeon.

João Gilberto. 1959. LP Chega de saudade. Odeon.

João Gilberto. 1960. LP O amor, o sorriso e a flor. Odeon.

João Gilberto. 1961. LP João Gilberto. Odeon.

Jorge Cutello. 2007. Un argentino en Brasil: la obra de Pacífico Mascarenhas. S./grav.

Pacífico Mascarenhas. 2002. CD Guinness: Bossa Novíssima. Song Disc, 2002.

Quarteto Sambacana. 1965. LP Muito pra frente. Odeon.

Roberto Guimarães e convidados. 2003. CD Amor certinho. S./grav., 2003 (disco patrocinado pela Cemig – Companhia Energética de Minas Gerais).

Sambacana. 1971. LP IV Sambacana. Tapeçar.

Lo afro en el jazz argentino: “Los blancos hacemos lo que podemos”¹

Berenice Corti²

1 _ La presente ponencia se enmarca en los trabajos de investigación para la tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales UBA. Agradezco especialmente al Dr. Alejandro Frigerio, director de tesis, quien canalizó mi interés por las temáticas raciales, y al Dr. Luis Ferreira Makl, co-director, quien en el marco del IIEt me ha permitido compartir avances y dudas con el equipo de investigación que dirige, a la vez de ofrecerme su propia atención generosa. También agradezco el aliento de la Prof. Silvia Delfino, a cargo del Taller de Tesis de la Maestría, y al Dr. Alejandro Madrid. Quisiera mencionar también a los músicos Pepi Taveira y Carlos Lastra, quienes dispararon estas reflexiones con su música, a Fernando Gelbard, Hernán Gaffet y Jorge Freytag por su colaboración, y a mi familia por el soporte técnico y afectivo.

2 _ Maestranda en Comunicación y Cultura, Universidad de Buenos Aires. Investigadora asistente en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt), DGEArt, Buenos Aires. Profesora de Análisis del Discurso en el Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas, GCBA.

Resumen

En el análisis de discursos de identidad surgidos en la investigación en jazz argentino, tanto en cuanto a los dispositivos de composición musical como en los modos en que esos discursos son procesados en el campo cultural, hemos podido observar las tensiones que se producen entre éstos y las prácticas de la *performance*, que a manera de diálogo con un sentido tanto de confluencia como de contraposición abren cuestiones en torno a lo nacional y lo racial en la música popular, específicamente en el caso argentino. Propondremos aquí una vía de acceso al material etnográfico de la investigación en curso, recogido para nuestra tesis de maestría actual, que busca atender a los sentidos que se construyen en los discursos musicales y no musicales en el marco del complejo de *performance*.

Palabras clave: música popular, identidad, raza y nación, discurso y performance.

1. La música negra del país *blanco*

- Noto en tu música como una vuelta a lo primitivo, ¿no?

- Sí, puede ser, sí, porque... la música que yo siempre escuché y que es la música que yo siento así del corazón es el jazz. El jazz hoy en día [...] es una palabra muy amplia, pero para mí sigue siendo el jazz que conocemos de Louis Armstrong, de Ellington, con esa raíz africana o negra presente. Es música negra. *Los blancos hacemos lo que podemos.*¹ (De una entrevista realizada al músico Pepi Taveira en el programa Radiomontaje en la FM La Tribu de Buenos Aires, en julio de 2008).

Las páginas de Jazz al Sur -el esfuerzo más acabado en historizar el jazz del país realizado por Sergio Pujol, y subtítulo “Historia de la música negra en Argentina” (2004)-, cuentan cómo el jazz es situa-

1 _ El resaltado es nuestro.

do como expresión artística y cultural de la otredad ya a partir de su práctica germinal, colocada por el autor en los años 1905 y 1906 cuando en los carnavales de Buenos Aires se imponía el *cake-walk*, al que le siguió “una interminable ristra de bailes de salón *más o menos negros*” como el *two steps*, el *charleston*, el *shimmy*³ y el *fox trot* (Pujol 2004: 19). La cronología continúa con la llegada de discos, la visita de músicos afronorteamericanos como Sam Wooding y sus Chocolate Kiddies y la afamada Josephine Baker, y el debate estético del que fue objeto el jazz en los años treinta como atracción para las vanguardias artísticas, debido a su “componente negro” (Pujol 2004: 70). En otras palabras, muy tempranamente el jazz se constituyó como género musical racializado como *negro* y como Otro cultural⁴ no exento de una fuerte dosis de exotización, lo

2 _ El resaltado es nuestro.

3 _ Una de las organizaciones sociales más reconocidas y perdurables de la comunidad afroargentina en el siglo XX fue, justamente, el Shimmy Club.

4 _ Como ha señalado Alejandro Frigerio: “para La Argentina el

que puede observarse en piezas discursivas como avisos publicitarios, letras de obras musicales u otros productos culturales.

Veamos algunos ejemplos. El programa para un baile del grupo Dixy Pal's en 1938 -quien un año antes había ofrecido el primer concierto de jazz anunciado como tal en el país (Pujol 2004: 46)- incluía dos letras para *fox trot* escritas por su director, el clarinetista norteamericano -blanco- oriundo de Memphis Paul Wyer, que describen a un "Misterio Negro" que yace en las profundidades como un diablo viejo, o al jazz del Congo como "animal", cuyos saxofones están hechos de "huesos caníbales".⁵ En 1945 el guitarrista Oscar Alemán intervino en la obra de teatro "Sangre Negra" de Richard Wright & Paul Green -un alegato antirracista posteriormente

llevado al cine por Orson Welles- que en Buenos Aires fue producida por Narciso Ibáñez Menta. Junto a Booker Pitman y la cantante Lois Blue, Alemán participó en un cuadro en donde se representaría "una gran fiesta negra de jazz" (Gaffet 2001), tal como fue anunciado en el afiche publicitario.

Podemos también pensar como ejemplos otros dos de décadas posteriores que enfatizan la racialización de la música de jazz como música *negra*: la tira de la historieta Mafalda de fines de los años sesenta en donde se identifica al prototipo del trompetista de jazz con la piel negra -el personaje del niño Miguelito juega con una trompeta de juguete diciendo "aquí viene el famoso trompetista de color"⁶-, o una recordada pieza publicitaria de la pomada de calzados Washington, de los primeros años setenta, en donde un hombre negro canta el *jingle* "Wassington, wa-wa-wa Wassington" cuyo tópico⁷ *wa-wa* refiere al sonido de la trompeta jazzística con sordina.

En todos estos casos la identificación del jazz como música racializada se corresponde también a una

ubicación de ésta en el espacio de lo *no nacional*, específicamente en los Estados Unidos. Ambas características identitarias son construidas de manera conjunta e inseparable, por lo que la interpretación del abanico musical afroamericano por parte de músicos del país sólo podría hacerse desde una conciencia de su *ajenidad*.

Es usual también la correspondencia entre denominaciones genéricas musicales e identificaciones de nacionalidad. Por ejemplo, en un conjunto de descripciones proporcionadas por músicos de jazz para caracterizar sus presentaciones, insertas en programas de conciertos de jazz de Buenos Aires de hace pocos años⁸, se desprende esa ratificación de las músicas afroamericanas como foráneas: en primer lugar en el mismo jazz, en razón de que cuando son citados nombres de compositores no se reconocen referentes argentinos -aunque el jazz lleve ya casi un siglo de existencia en nuestro país-. El jazz latino es preponderantemente denominado con su voz en lengua inglesa *latin*, es decir, como género específico producido por latinos en los Estados Unidos, pero también como construcción allí

negro es la imagen más fuerte de alteridad. [...] Para el hombre de Buenos Aires, desde hace más de cien años, es el Otro más cercano, con el que efectivamente convivió, con mayor o menor intensidad, desde la época de la esclavitud hasta nuestros días" (Frigerio 2006: 96).

5 _ Letra del fox trot Black mystery: "Black, black mystery / Black, we can at see / Deep down in Valley lies / old devil you know that / we all despise / there's old brother Jim / Down, there side by Jim / cray'n brother I'm burning slow / if I get this I sin no more". Letra del fox trot ¡Africa!: "Congo land ¡Africa! / Jungle Band ¡Africa! / Animal Jazz all howling Wow-Wow / Night and day ¡Africa! / Huts of hay ¡Africa! / On saxophones of canibal bones they play / Dancing, prancing, heads bowning low / Moaning, broaming, all begging for more / Hear er gun ¡Africa! / Break and run ¡Africa! / To the Congo jungles down in Africa" (sic). Fuente: <http://www.sibemol.com>

6 _ Así se solía llamar a Louis Armstrong en los medios masivos, en un intento de superar la identificación del muy poco políticamente correcto apelativo de "negro". El eufemismo "de color" no hizo más que mantener el énfasis en los aspectos biológicos para la construcción de categorizaciones raciales.

7 _ Utilizamos aquí el concepto de tópico propuesto por Acacio Piedade, como objetos analíticos de significación musical (Piedade 2005: 4).

8 _ Utilizamos como fuentes la programación del Jazz Club del Paseo La Plaza (1997-2000), del ciclo Jazz y Vinos del Centro Cultural Konex (2002-2004) y del Netizen Jazz Festival (2004). Cabe destacar que esas denominaciones fueron proporcionadas por los mismos músicos para referir su propia música.

realizada sobre qué es lo latino en el jazz⁹. El candombe sólo podría ser uruguayo¹⁰, y las músicas que utilizan tambores refieren a lo popular regional no local, o africano –esto último en términos amplísimos- (Corti 2009: 5-7).

Lo que surge de este análisis se corresponde con una línea tradicional de discursos identitarios sobre jazz, como la que se halla implícita en la vieja frase de Jean Paul Sartre “el jazz es como las bananas: está en todas partes, pero conviene consumirlo allí de donde es oriundo” (*apud* Pujol 2004: 13): esto es, una argumentación que apela a

9 _ Al respecto, en Carambola, *Vidas en el jazz latino* (2005) Luc Delannoy historiza los orígenes del género en las décadas del veinte y el treinta en Nueva York a partir de la práctica musical de –principalmente- cubanos y portorriqueños emigrados. Con el correr de los años aparecieron músicos de otras nacionalidades, en donde según el autor los argentinos son algunos de los mayor impacto en tanto su “identidad nacional” estaría “cristalizada” en sus expresiones musicales (p. 93), destacándose en ellas el tango “este arranque de melancolía, [que] parece ser la danza y la música argentina del exilio por excelencia, como si el músico hubiera sido siempre un exiliado en su propia tierra...” (p. 106).

10 _ Alejandro Frigerio señala la discordancia entre las narrativas sobre el candombe argentino producido por los estudios tradicionales, por un lado, y los testimonios de afroargentinos contemporáneos, por el otro, sobre la desaparición de su práctica (Frigerio 2000a: 45-72): los primeros sosteniendo que los últimos tambores se habrían escuchado en el siglo XIX (Ortiz Oderigo, *apud* ídem: 45), en oposición a los relatos en torno a prácticas recientes y actuales. Pablo Cirio (2006, 2008) dedica varios trabajos en este mismo sentido. Estas razones, sumadas al marco argumental de una pretendida “desaparición” de los afroargentinos, han contribuido a la visualización del candombe como una música no nacional.

la evocación de un mito de origen de la música de jazz situado en el marco de un Estado Nación determinado.¹¹ Habría una marca, recibida en la génesis de la cosa misma, que garantizaría una autenticidad correspondiente a esa identidad: un dispositivo que presupone una fijeza, una esencialidad de esa marca, cuya estrategia discursiva mayor –dice Homi Bhabha- es el estereotipo como “forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está ‘en su lugar’, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente” (Bhabha 2002: 91).

Ahora bien –y siguiendo a este autor, para quien la demanda de identificación es ser *para* un Otro (2002: 66)-, entendemos que el análisis de su sentido inverso, es decir, de cómo se construye la alteridad, sólo puede hacerse adoptando la perspectiva histórica que permite comprender cómo fue erigida, tal como propondría Rita Segato (2007). En la Argentina, el proyecto de Estado Nación instaurado por las clases dominantes luego de la independencia de la metrópoli colonial española, se constituyó con el trazado de los polos identidad/alteridad sobreimpreso al de Civilización vs. Barba-

11_ Al respecto, Ana María Ochoa se inclina por situar a Nueva Orleans como “margen norte del Caribe” más que como parte del corazón cultural de los Estados Unidos, a contrapelo del discurso hegemónico que reivindica al jazz como una “inevitabilidad norteamericana” (según cita Taylor Atkins 2006: xii).

rie, antinomia fundante, según Maristella Svampa, que a mediados del siglo XIX cumplió la doble función de vehiculización de una fórmula de combate, por un lado, y de puesta en marcha de un proceso histórico de cambio por el otro (Svampa 2006). El necesario triunfo de la civilización fue requisito temprano de la nacionalidad, lo que incluyó a la blanquedad racial como parte de ese proyecto de Estado Nación, y cuyas consecuencias político culturales atravesaron también los relatos de la modernidad en el siglo XX.

Sintéticamente, y a los efectos de este trabajo, podemos decir que ese proyecto incluyó el parcial etnocidio cultural y material de pueblos originarios y afrodescendientes; la constitución de un ideal racial blanco basado en la des-etnización de la población y el favorecimiento de la inmigración europea; y la instauración de un relato hegemónico que convirtió a los llamados *mestizos* en criollos blancos, en donde los no-blancos no tenían lugar.

De esta forma, la constitución del jazz en la Argentina como música “negra” no es simplemente –o solamente- producto de una lectura esencialista y biologizante de su supuesta identidad como género musical, sino el resultado de un trabajo –“*work*”, en el sentido de trabajo de construcción social de la realidad” (Frigerio 2006: 81)-, que operó y opera

en niveles micro y macro sociales para ubicar lo negro, lo *afro*, lo africano, por fuera de un imaginario nacional, tanto a través de la invisibilización de la presencia de afrodescendientes en la historia argentina como de los rasgos fenotípicos negros de sus habitantes. Consecuentemente, la construcción de esta blanquedad produce una contraparte *negra* o *afro* a partir de una reelaboración estereotípica de ciertos rasgos corporales, es decir, adscribiendo “la categoría de *negro* tan solo a quienes tienen tez oscura y cabello mota”, como propone Alejandro Frigerio (2006: 81). Siguiendo este razonamiento, si en el proyecto de nación argentina no hay lugar para negros argentinos, no es posible pensar *lo negro* como argentino, produciéndose una imposibilidad ya no sólo para la existencia de una cultura negra y argentina en el país, sino también de una mera condición *mestiza*¹².

2. Piel blanca, sentimiento negro

Aparece aquí entonces el problema principal que plantea nuestra investigación: ¿qué tensiones culturales produce la práctica de una “música negra” por parte de músicos “blancos”, es decir, una mú-

sica construida y reificada como negra, por parte de músicos cuya identidad social es reificada como blanca?

Hemos podido acceder, en una primera etapa, al análisis de discursos sobre identidad y nacionalidad -y la posibilidad de existencia de un jazz argentino-, en entrevistas etnográficas y en debates culturales, políticos y sonoros que a este respecto se produjeron en torno y dentro de la llamada nueva generación de músicos, visibilizada en las cercanías de los años 2000. Allí observamos que, a la vez que se buscaba comprender y producir sentidos de nacionalidad en el jazz local, no dejaban de aparecer referencias a un necesario sentido *negro* o *afro* en la música de jazz: paradójicamente indispensable también -podríamos decir en forma provisoria-aún para aquella música producida en la Argentina. En algunos casos estas referencias son expresadas bien explícitamente como parte del programa estético del artista:

“Funcionan perfectamente lo afro con el jazz académico, al menos en el jazz como yo lo concibo. Trato de tocar el jazz con espíritu, con una cierta propulsión rítmica. El espíritu, la energía y la rítmica están relacionadas”. [...] “En realidad no se trata de un proceso conciente. Los ritmos folklóricos están emparentados con el afro y el swing.

Tocar una chacarera y tocar arriba a lo Elvin Jones¹³ funciona, fluye rítmicamente” (Entrevista a Pepi Taveira, Corti 2007: 60).

En otros artistas las referencias se realizan de una manera más oblicua o elíptica, por ejemplo a través de la relación de la práctica de la improvisación con una cultura musical de tradición no occidental, opuesta a la racionalidad eurocentrada:

“La música nuestra tiene partes que es en gran porcentaje escrita y otras que no. Y otras que no en absoluto, *justamente a propósito*¹⁴, a veces en un solo puede haber 4, 8, 12 o 10 acordes en donde el solista va a hacer algo sobre la base que lo acompaña, nada más. A veces se escribe un *background* para que el solista toque sobre eso, y se puede complementar lo escrito con lo improvisado. Y a veces directamente nos hemos acercado más a lo que se suele referir como *free jazz* (en donde) sólo tocamos para ver qué pasa, aunque tenemos en cuenta ciertos elementos como algunas frases del tema, para que tengan cierta relación con lo que estamos haciendo. O si

12 _ Al respecto, ver Corti, 2010a, en donde analizamos esta imposibilidad mestiza para la blanquedad de Buenos Aires, las características del discurso ideológico sobre aspectos raciales de uno de los próceres nacionales, Domingo F. Sarmiento, y la relevancia que a este respecto produjeron algunas de sus relecturas posteriores.

13 _ Uno de los bateristas más destacados del jazz moderno, integrante de varias formaciones de John Coltrane.

14 _ El resaltado es nuestro.

no trabajamos directamente desde lo tímbrico, escuchamos a ver qué pasa, qué es lo que cada uno propone cuando no hay nada establecido, cuando venimos tocando un tema y de golpe no hay nada”¹⁵ (Entrevista con Nicolás Guerschberg, Corti, 2007: 52).

La performance jazzística también es presentada como un acervo simbólico propio o en tal caso como legítimamente convertido en propio, en donde la experiencia improvisatoria y el abordaje del complejo rítmico¹⁶ se impone por sobre cualquier planificación anterior a la performance:

“Al principio, sentía que había mucho contraste entre cuando tocábamos swing y cuando tocábamos otros ritmos que tienen más que ver con las músicas de acá, lo que me molestaba un poco. Uno se planteaba qué

hacer, si tocar un tema de jazz o estar en la búsqueda ésta, lo que era medio *naïf*, pero que en *la tocada*¹⁷ se fue amalgamando en el sonido grupal. Dejó de pasar que había una parte chacarera y de repente aparecía el swing, empezó a funcionar cuando dejamos de pensarlo tanto” (Entrevista a Rodrigo Domínguez, Corti 2007: 48).

Podríamos identificar entonces a esta performance improvisatoria como una *fase secundaria* de composición, que se produce en un espacio grupal diferente al que despliega un solo autor de manera individual (Corti 2007), y cuya existencia es sólo posible en tiempo real. Esto implica por parte de los músicos el conocimiento, la adaptación y la apropiación de las gramáticas culturales del jazz y otras músicas afroamericanas, cuyos “secretos internos y reglas étnicas pueden transmitirse y aprenderse” (Gilroy, *apud* Frith 2003: 209). Es importante anotar aquí que, aún en los casos en que estas músicas son especialmente racializadas como negras, es bastante inusual que la transmisión de sus gramáticas internas o que tampoco éstas mismas sean específicamente etnitizadas –es decir, identificadas como prácticas culturales de poblaciones negras-. Dejamos este punto abierto para un momento posterior del análisis.

¹⁷ _ La performance.

Ahora bien, estas consideraciones surgieron del abordaje de casos comprendidos en la generación de músicos que irrumpió fuertemente en el circuito jazzístico de Buenos Aires en los años 2000, con un programa de utilización de elementos de músicas locales para la composición de obra propia. ¿Qué sucede con aquellos músicos que no se inscriben en esta línea, ya sea por cuestiones de decisión estética o de diferente pertenencia etaria y/o cultural?

3. El complejo discurso/sonido/performance

La etapa actual de nuestra investigación se propone, por un lado, abocarse a la etnografía de discursos de racialización de la música de jazz en músicos de distintos estilos y generaciones, mediante la realización de entrevistas semi-abiertas y de profundidad. Por el otro, a la valoración en paralelo de los materiales sonoros que estos músicos producen.

Para el abordaje de los discursos musicales utilizaremos, por un lado, la noción de tópicos como teoría de la expresividad y del sentido musical propuesta por Acacio Piedade, herramienta que nos permite identificar unidades de sentido -motivos o frases melódicas y/o rítmicas o secuencias armónicas- que al margen de sus características

¹⁵ _ Este punto es especialmente relevante dada la tradición de oponer la música escrita, de arte, “compuesta” y de autor a la música de práctica improvisatoria, oral, “espontánea” y colectiva, que tal como propone Nicholas Cook –y en lo que podemos coincidir como hipótesis- contribuyó a la creación de un pensamiento estereotipado de identificación racializada de la primera como música blanca y la segunda como música negra.

¹⁶ _ En términos de John Chernoff, quien propone considerar los ritmos de las músicas africanas –lo que puede extenderse a sus músicas derivadas, como el jazz (Frith 2003)- como un complejo en donde siempre están transcurriendo dos ritmos, y en donde “a menudo no sabemos cuál es ‘el’ ritmo de una pieza” (Chernoff, 1979: 42).

intrínsecas otorgan significación en el discurso en virtud de la posición que en él ocupan, una capacidad que puede ser experimentada tanto por los *performers* como por la audiencia (Piedade 2005: 3-4). También, y por otro lado, buscaremos ubicar otro tipo de unidades de sentido más abarcadoras por medio del análisis de configuraciones primarias, rítmicas, formales y texturales del discurso musical (Belinche y Larregle, *apud* Corti 2007: 41-42).

En cuanto a los materiales no musicales se utilizará la perspectiva sociosemiótica de análisis del discurso (Verón 1987), a través de la cual se buscará describir aquellas marcas presentes en la materia significativa –el texto de las entrevistas- para permitir reconstruir las operaciones de asignación de sentido relativas a identificaciones raciales y la música de jazz en Argentina. Buscaremos valorar también por este intermedio los distintos grados de racialización que se producen en la construcción de la música de jazz como música *negra*, según la historicidad étnica que los músicos puedan atribuirle, la valoración que al respecto se le otorgue como alteridad cultural y el tipo de valoración estética que se le adjudique. Y se atenderá, en tanto condiciones de producción de esos sentidos racializados, a los modos en que los músicos refieren a sus propias identificaciones raciales y culturales.

A efectos metodológicos, y como modo de acceder a una visión general de las experiencias musicales referidas por los entrevistados, agrupamos sus relatos según generaciones o corrientes estilísticas –en donde pueden coincidir o no la edad cronológica del artista con los momentos de auge de un estilo particular-, y las correspondientes características musicales o referentes invocados.

Seguidamente proponemos un modelo de análisis para estas entrevistas, que, a priori, podríamos caracterizar de la siguiente manera:

Este esquema nos permitiría proponer relaciones entre los modos de practicar la música según estilo y/o generación, y las identidades sociales que los músicos manifiestan en el plano discursivo no musical. El siguiente puede ser un ejemplo de correspondencia entre un grado alto de racialización de la música (“Los blancos hacemos lo que podemos”), uno medio de identificación discursiva (“la música que yo siento así del corazón es el jazz”) y una identificación alta en las prácticas, como surge de las dos versiones que propone Pepi Taveira (2004) para el tema “Dahomey Dance” de John Coltrane (1961). La primera de ellas evoca el ritmo folklórico argentino de la chacarera a través de la utilización del tópico rítmico del 6/8¹⁸, y la

18 _ Lo cual fue además ratificado por Taveira verbalmente.

segunda a la música tradicional del oeste de África por el modo en que están configurados los aspectos texturales.¹⁹

Las condiciones de producción de estas versiones –que incluyen las condiciones de recepción de las anteriores y sucesivas versiones del tema de Coltrane, como cadena de semiosis ilimitada (Verón 1987)-, presentan una intencionalidad compositiva de significar identitariamente a esta producción artística²⁰. Pero también surgen sentidos nuevos que se ponen en funcionamiento en el discurso musical, producidos en el despliegue de las versiones –incluyendo las de Coltrane- como eslabones de una cadena sintagmática que enlaza al jazz, la chacarera y la música tradicional africana en una misma línea de contigüidad discursivo-musical. La percepción manifestada por Taveira en torno a que estas músicas son parte de un mismo universo cultural –porque *funcionarían* juntas-, completa este sentido también en un eje paradigmático.

Este punto nos acerca a la propuesta conceptual que Paul Gilroy llama Atlántico Negro para referir a las “formas culturales estereofónicas, bilingües o bifocales originadas por –pero no más de exclusiva propiedad de- los negros dispersados” en la

19 _ Para un análisis más completo ver Corti 2010b: 7-8.

20 _ Ver cita a entrevista a Taveira en página 6.

esclavización perpetrada entre los siglos XVI y XIX por las metrópolis europeas, como una de las claves del proceso de acumulación indispensable para la constitución del capitalismo. Estas formaciones político culturales presentan características rizomórficas estructuradas fractal, transcultural e internacionalmente (Gilroy 1993: 2-3), y no se detuvieron con el fin del tráfico de africanos esclavizados, se reconvirtieron y resignificaron con la expansión global de las industrias culturales en el siglo XX.

El abordaje de los emergentes de esas formaciones –uno de cuyos ejemplos podría ser el jazz argentino– nos abre entonces una vía de acceso que dirige la mirada hacia el análisis de *gramáticas culturales* productoras de significaciones, lo que desplaza el foco tradicionalmente puesto en los *rasgos culturales*²¹ o en los elementos musicales en sí, hacia los principios culturales subyacentes que refieren a valores más que a las formas que conforman esas gramáticas (Mintz y Price *apud* Frigerio 2000b), tal como han propuesto John Chernoff (1979) para la música africana, Luis Ferreira (2005, 2007) para la música del llamado Atlántico Negro, y Alejandro Frigerio (2000b) para la *performance* artística afroamericana en su conjunto²².

21 _ Por ejemplo, los africanismos, como se los solía denominar.

22 _ Sintéticamente, incluyen: 1. Música africana: a) polirritmia; b) apart-playing; c) uso del off-beat, d) identificación de un beat sub-

En este sentido nos detendremos en las marcas discursivas y en los tópicos y configuraciones musicales que refieran a esos valores, tales como el espa-

jetivo; e) llamada y respuesta; f) improvisación; g) estilo personal; h) expresión de la cosmovisión ética/filosófica/religiosa; i) carácter discursivo del lenguaje del tambor (Chernoff, 1979). 2. Música del Atlántico Negro: cuya centralidad construye una sensibilidad polirrítmica especial y compartida en toda la región, expresada variablemente en sensibilidades particulares en los distintos locales, como formaciones colectivas, con sus núcleos estructurantes, ethos y habilidades corporeizadas requeridas en la performance (Ferreira, 2005). 3. Performance artística afroamericana: a) multidimensionalidad; b) cualidad participativa; c) ubicuidad en la vida cotidiana; d) importancia de lo conversacional (Frigerio, 2000b).

cio –simbólico y performado– de la improvisación, el tipo de uso del tiempo, el rol de lo personal y lo social, y las “habilidades *corporeizadas* requeridas en la *performance*” como parte de las “sensibilidades” comunes presentes en el Atlántico Negro (Ferreira 2005: 15).

Se trata, en suma, de un intento de comprender cómo los fragmentos de la experiencia musical y sonora “se relacionan [...] en narrativas

Tipo de construcción simbólica ↓	Generación según estilo jazzístico ↓			
	Mainstream	Fusión	Moderna	Nueva
Racialización de la música	ALTA	BAJA	ALTA	ALTA
Identificación cultural en el plano discursivo	BAJA	BAJA	MEDIA	ALTA
Identificación cultural en el plano de la práctica musical	ALTA	MEDIA	ALTA	ALTA

Tabla 1

tradicionales así como en su rearticulación y posible diálogo en nuevas formas relacionales no lineales”, según la noción de sonares dialécticos propuesta por Alejandro Madrid, lo que nos permite hacer visible toda “una constelación de momentos significativos” (Madrid 2010: 16-18): experiencias de trascendencia, estructuras de sentimiento no legitimadas y estéticas africanas re-vividas en el país *blanco* del continente *mestizo*.

Referencias bibliográficas

Atkins, Taylor E. 2003. "Toward a Global History of Jazz". En *Jazz Planet*, ed. E. Taylor Atkins, xi-xxvii. Jackson: University Press of Mississippi.

Bhabha, Homi. 2002. *El Lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Chernoff, John Miller. 1979. *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social action in African Musical Idioms*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Cirio, Norberto Pablo. 2006. "La desaparición del candombe argentino: los muertos que vos matáis gozan de buena salud". [En línea] En *Comunicación & Política* 24(3) Setembro-Dezembro 2006. [Consulta: 4 de septiembre de 2007]. Rio de Janeiro: CEBELA, Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos. Disponible en <http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/1ART06%20Norberto.pdf>

_____ 2008. "Ausente con aviso ¿Qué es la música afroargentina?" En *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, eds. Federico Sanmartino y Héctor Rubio. Córdoba: Editorial de la UNC.

Corti, Berenice. 2007. "Identidad del 'jazz argentino': Cultura y Semiótica de un discurso de interpelación". Tesina de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales UBA.

_____ 2009. "Fusiones, hibridaciones y mezclas en la música popular: Raza, Nación y jazz argentino". Ponencia presentada en la VIII Reunión de Antropología del Mercosur. Buenos Aires: UNSAM, [Consulta: 14 de junio de 2010] Disponible en [http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2041%20-%20Identidades%20Racializadas,%20Estado%20y%20Nación%20en%20el%20Mercosur/GT41%20-%20Ponencia%20\[Corti\].pdf](http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2041%20-%20Identidades%20Racializadas,%20Estado%20y%20Nación%20en%20el%20Mercosur/GT41%20-%20Ponencia%20[Corti].pdf)

_____ 2010a. "Discursos de raza y nación de y sobre Sarmiento. La (im)posibilidad mestiza de la 'blanquedad' en Buenos Aires". Ponencia presentada en las I Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____ 2010b. "La Otredad encarnada: cuestiones de identidad y alteridad en discursos y performance del jazz argentino". Ponencia presentada en el IV Coloquio Músicas Populares: Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina, IX Jornadas de Musicología AAM, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Dellanoy, Luc. 2005. *Carambola. Vidas en el jazz latino*. México: FCE.

Ferreira Makl, Luis. 2005. "Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas musicales en el Atlántico Negro". Ponencia presentada en el VI Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana. Buenos Aires [Consulta: 30 de mayo de 2007].

Disponible en <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/luisferreira.pdf>

_____ 2007. "An Afrocentric Approach to Musical Performance in the Black South Atlantic: The Candombe Drumming in Uruguay". *Revista Transcultural de Música* N° 11. [Consulta: 30 de enero de 2009]. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art12.htm>

Frigerio, Alejandro. 2000a. "El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada". En *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*, ed. Alejandro Frigerio, 45-72. Buenos Aires: EDUCA.

_____ 2000b. "Artes Negras: Una perspectiva afrocéntrica". En *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*, ed. Alejandro Frigerio, 143-168. Buenos Aires: EDUCA.

_____ 2006. "'Negros' y 'blancos' en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales". En *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*, ed. Leticia Maronese, 77-98. Buenos Aires: CPPHC.

_____ 2003. "Música e Identidad". En *Cuestiones de Identidad Cultural*, eds. Stuart Hall y Paul du Gay, 181-213. Buenos Aires: Amorrortu.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.

Madrid, Alejandro L. 2010. "Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música". Trabajo inédito presentado durante el XIX Congreso de la Asociación Argentina de Musicología, Córdoba, Argentina. 12 de agosto del 2010.

Ochoa, Ana María. 2006. "Nueva Orleáns, la permeable margen norte del Caribe". *Revista Nueva Sociedad* 201, enero/febrero: 61-72.

Piedade, Acácio Tadeo de C. 2005. "Música Popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira". *Revista Da Pesquisa*, 1(2). Florianópolis: Universidad do Estado de Santa Catarina. [Consulta: 24 de agosto de 2009]. Disponible en http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf

Pujol, Sergio. 2004. *Jazz al Sur*. Buenos Aires: Emecé.

Segato, Rita. 2007. *La Nación y sus otros*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Svampa, Maristella. 2006. *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Verón, Eliseo 1987. *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

Otras fuentes:

. Gráficas:

Lavado, Joaquín (Quino). 1979. *Mafalda 3*. Buenos Aires: De la Flor.

. Discográficas:

Taveira, Pepi. 2004. *Dahomey Dance*. Argentina. BAU Records: BAU 1154.

. Electrónicas:

Nostalgias y precursores. Album de fotografías del sitio web Sibemol.com. [Consulta: 14 de mayo de 2010]. Disponible en http://hiperjazz.com.ar/sibemol/nostalgias/A0001_Nostalgias_y__Precursores/album.html

. Audiovisuales:

Gaffet, Hernán. 2001. *Oscar Alemán, vida con swing*. Argentina.

Mutantes: na periferia do Tropicalismo?¹

Daniela Vieira dos Santos²

1 _ Este artigo resume alguns resultados desenvolvidos na minha pesquisa de mestrado em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

2 _ Doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Sociologia da Unicamp, desenvolve o seguinte projeto: “As representações da nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional popular à mundialização”. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e autora do livro Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes. (Annablume/Fapesp, 2010). Email: daniunesp@yahoo.com.br.

Resumo

Procuró demonstrar neste texto a inserção dos Mutantes no Tropicalismo Musical, a fim de descaracterizar a participação do grupo paulista enquanto mero acompanhante. Tenho como objetivo mais amplo colaborar para que as definições e análises deste movimento não tomem como respaldo apenas o projeto estético ideológico consolidado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Por isso, a necessidade de investigar a especificidade dos Mutantes na tropicália, e ressaltar os seus pontos de encontro e de fuga com as definições gerais dadas por parte da bibliografia especializada no assunto.

Palavras-chave: Mutantes, Tropicalismo, Contracultura, Experimentalismo, MPB.

*“Os Mutantes eram engraçadinhos”
Elis Regina*

*“Os Mutantes apresentaram coisa fresca, no bom
sentido”
Vinícius de Moraes¹*

No presente artigo pretendo averiguar a produção “tropicalista” dos Mutantes, um grupo de *pop-rock* formado em 1966 por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias. A linha condutora desta investigação visa a problematizar a relação do grupo com o projeto hegemônico consolidado, sobretudo, através de Caetano Veloso e Gilberto Gil. No campo musical, a bibliografia tende a definir este movimento desconsiderando as suas dissonâncias internas, porém, diante das questões já postas pelos estudos de música popular sabe-se que a tropicália deve ser pensada como um movimento heterogêneo. Embora tenha existido por algum tempo uma convergência ideológica e determina-

dos interesses comuns entre os seus integrantes, o tropicalismo continha várias propostas diferentes (Napolitano; Villaça 1998: 53-75). Proponho incorporar na sua totalidade os projetos e as contradições de integrantes colocados à margem. Procuró, assim, especificar a atuação dos Mutantes neste movimento, cuja ligação com os futuros tropicalistas ocorreu no III Festival da Música Popular Brasileira de 1967, inserindo o conjunto no mais recente ambiente musical, os festivais.

Este Festival representou um ponto de clivagem à “escuta ideológica”² da época, devido à utilização de um instrumento musical dissonante aos preceitos colocados pela política cultural enviesada pelo nacional-popular: a guitarra elétrica. Geraldo Vandré, um dos ícones da canção engajada, inconformado com os critérios de avaliação deste certame disse:

1 _ Declaração de Elis Regina e Vinícius de Moraes sobre a participação dos Mutantes no III FIC em 1968 (Um leitor..., 1968: 4).

2 _ Esse termo escuta ideológica é utilizado pelo historiador Arnaldo Contier (1985) para explicar como a escuta musical está permeada por questões de cunho ideológico e como essa escuta é modificada pela sociedade, dependendo das condições específicas do momento sócio-histórico.

Eu não vou ser classificado. Tenho certeza e não me importo. Essa coisa de Festival é uma besteira para quem quer compor com seriedade. A gente entra numa disputa pessoal, quando o certo seria tentar um confronto musical sério, honesto e tranquilo. Sei que “Ventania” levanta uma questão popular verdadeira e importante. Por isso quem vai gostar dela é o povo, não o júri [...]. Não compreendo como um jovem como Caetano Veloso se põe a estimular o povo brasileiro a tomar coca-cola num momento em que 200 mil jovens americanos se dispõem às últimas conseqüências para protestar contra a guerra do Vietnã. E não venham me falar de pesquisas, de novas soluções musicais. Se eu estivesse no júri daria nota zero para “Alegria, Alegria” (O grande... 1967: 15).

Como se sabe, a introdução das guitarras nas canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil causou *estranhamento* aos músicos e ao público ali presentes. Entretanto, abriu novas possibilidades para a produção da música popular brasileira. Segundo descreveu na época o jornalista Dirceu Soares (1967: 1), “Alegria, Alegria” representou “um elo entre a música brasileira e a de juventude e [...] pode ser um passo definitivo para o casamento das duas alas, já iniciado [...] por Gilberto Gil com ‘Do-

mingo no Parque’”. Conforme pude constatar pelas notícias da imprensa jornalística, as vaias à música de Gilberto Gil logo foram “sufocadas pelos aplausos”. Ao que tudo indica, a indignação centrou-se no acompanhamento e na *performance* dos Mutantes. Como ressaltou Sérgio Dias, “Quando nós pisamos no palco, com roupas coloridas e guitarras, foi aquela vaia”. Todavia, para Arnaldo pior teria sido a apatia do público, pois, a seu ver, “vaia é uma manifestação, pior seria o silêncio” (*apud* Soares 1969). Pode-se observar a descrição deste choque estético e musical provocado pelos Mutantes pela seguinte reportagem:

Gilberto Gil teve apenas um pouco de vaia, [...], quando entrou com um conjunto de iê-iê-iê, Os Mutantes, dois rapazes e uma moça, para cantar sua música “Domingo no Parque”. Os aplausos logo as sufocaram e voltaram forte quando Gil acabou de cantar. Arnaldo e Kler, os 2 guitarristas elétricos, e Rita, batendo pratos, foram o primeiro conjunto iê-iê-iê a participar do festival da música popular brasileira. Kler estava com uma capa preta até os joelhos, sobre as calças justas, e espantou parte da linha dura dos festivais, sentada ontem no fundo da galeria (Queriam... 1967: 14).

Diante de tantas polêmicas, das quais vale ressaltar não só a novidade sonora como também a visual, Gilberto Gil explicou à imprensa o “acompanhamento” dos Mutantes com seus instrumentos elétricos da seguinte forma:

Não posso ter preconceito contra as coisas que representam a realidade do mundo em que vivo. Os problemas das guerras, das violências e de tantas outras coisas que acontecem no Brasil e em outros países me interessam de perto. Na música ou em qualquer outra atividade ou arte, as manifestações verdadeiras que existam devem me interessar, devem enriquecer minha visão do mundo e minha cultura. Por isso, não tenho preconceito contra nada. Posso gostar ou não gostar, encontrar ou não valor em alguma coisa, mas simplesmente não posso, preconceitualmente, ignorar de maneira deliberada nada que ocorra no mundo em que tenha a felicidade de existir. Daí se explica, talvez, porque acho que cabe uma guitarra elétrica na minha música, da mesma forma que caberia um cello ou uma trompa (Ódio... 1967: 3).

E Caetano, antes da eliminatória do Festival, declarou:

Acho que não podemos ficar presos a regionalismos para compor e

apresentar músicas [...]. Gosto muito da música brasileira mas não pelo fato de ser brasileiro também. Vejo-a dentro do campo universal.

Sei que a experiência de trazermos conjuntos de iê-iê-iê e suas guitarras elétricas podem não agradar a turma da linha dura da música brasileira. Posso também receber vaias, mas não estou nem ligando [...]. O público que está indo ao Teatro Paramount não representa o povo brasileiro. Uma prova disto é que chegaram a vaiar até Roberto Carlos, o artista mais querido no Brasil hoje em dia. Edu lobo disse que o público deveria ter vaiado também a turma da música popular brasileira que foi acompanhada de conjuntos de iê-iê-iê, ao invés de vaiar Ronnie Von que, segundo ele ‘foi lá com toda humildade’. É espantoso que o cantor de “Ponteio” venha se pronunciar a favor da humildade e contra a audácia. Assim fica meio difícil de entender a letra de “Ponteio”. Sua declaração é pouco jovem e eu não gosto de nada pouco jovem. Não acho que os meninos do iê-iê-iê vieram no festival por humildade. É claro que merecem aplausos [...] (Caetano... (1967: 13).

Já segundo o maestro Rogério Duprat, “o importante é fazer música, não importa com quem. Não existe nenhuma barreira. Pode-se usar cello, cuíca, escola de samba, guitarra, qual-

quer coisa”. Na percepção do maestro, a grande novidade do arranjo de “Domingo no Parque” é que ele está “todo centrado no texto”, e isto foi a “primeira experiência no gênero”. E no que se refere às vaias, Duprat acentuou como o público ali presente não era “representativo de consumo”. “É uma faixa insignificante que pode pagar. O grande negócio é fazer o Festival no Pacaembu, com portões abertos, aí seria bacana” (Festival... 1967: 15). É interessante ressaltar nas falas de Rogério Duprat e Caetano Veloso o desejo de maior popularização dos Festivais, no sentido de ampliar as suas canções para o “povo”, sugerindo que dessa forma eles não seriam vaiados. Além do mais, tanto a sua fala quanto a de Gil apontam para a necessidade da inclusão de instrumentos variados à composição musical, ampliando o campo da música popular brasileira para novas sonoridades e instrumentações.

Enquanto imprimia-se entre Gil e Caetano um projeto musical consciente para a música brasileira, percebo como a aproximação dos Mutantes ao tropicalismo foi uma boa oportunidade para o grupo expressar as suas canções marcadas pela ironia e bom humor, despojamento e certo descompromisso com os cânones musicais da época³.

3 _ Segundo Caetano, numa evidente tentativa de legitimar e caracterizar o movimento: “O sentido do nosso movimento é o da percepção da realidade musical brasileira. Remexendo-se a cultura real do Brasil e que é consumida pelo povo brasileiro achamos novas formas. Cada faixa do meu LP é uma tentativa de gritar um

Exprimindo espontaneidade juvenil, “aglomerados diante da entrada para o palco” os Mutantes junto com os Beat Boys “davam pulinhos e gritos abafados em torcida para Caetano Veloso”. E vale notar como já de início a imprensa notificou o figurino do conjunto: “Rita, a menina dos Mutantes, estava com um vestido de veludo azul e com um coração desenhado no alto da face esquerda. Dizia-se uma hippie [...]” (O grande... 1967: 15). A imagem “bagunceira” dos músicos também foi rapidamente retratada: “os Mutantes, um pouco confusos, não conseguem ficar quietos. Um mexendo no microfone, outro se coçando, outro andando de um lado para o outro, só a menina batendo os pratos em posição de sentido” (Salem 1967: 16).

Enfim, a apresentação do conjunto no referido festival de 1967 consolidou o vínculo do grupo ao cenário da MPB e, particularmente, ao tropicalismo. De acordo com Dirceu Soares (1969):

A presença dos três ali significava uma profanação de um reduto da chamada música popular autêntica: eles eram então um conjunto de iê-iê-iê e, pior ainda, invadiram o Festival empunhando guitarras elétricas. Os puristas da

‘alerta’ em diversos pontos. O tropicalismo é uma tentativa de retomada da cultura brasileira. Não posso definir ‘tropicalismo’. Mas o problema não é de definições. Eu tenho coisas para contar e não colocações para definir”. O Estado de S. Paulo, 07 jun. 1968.

música popular tinham espasmos de indignação.

Num tempo de grandes tensões político-ideológicas no Brasil, o campo da chamada MPB foi palco privilegiado tanto de resistência política cultural contra o regime militar quanto de tensões internas, ou seja, como se pode notar pelas declarações expostas acima, discutia-se qual seria o modelo adequado de representação da “verdadeira” música popular brasileira. Segundo Rita Lee, os Mutantes não tinham a dimensão do que estava acontecendo no tenso e contraditório campo da música naquela época. Como ressaltou a cantora o vínculo com a MPB aconteceu da seguinte maneira:

Estávamos fazendo os backing vocals para um disco da Nana Caymmi e a música era do Gil (“Bom Dia”). Ele nos chamou pra ouvir “Domingo no Parque”. Nossa cuca explodiu. Gil falou: “Vai ser bacana se vocês entrarem com as guitarras”. Mas não entramos só com elas. Entramos com aquelas roupas malucas e foi um desbunde em pleno Festival da Record. Não sabíamos nada do que estava acontecendo com a música popular brasileira, todas aquelas fofocas contra a tropicália (O Rock e Eu 1975: 22).

Nessa perspectiva, ela começou a “enlouquecer com roupa, maquilagem, capas, espadas”, colocou o Gilberto Gil vestido de Bahia e foram, “cada um dava o seu toque” (Chediak 1990: 10). E numa entrevista concedida ao jornalista Randall Juliano em 1967 ainda no teatro Paramount, Arnaldo Baptista respondeu o motivo pelo qual o grupo ainda não tinha tocado música brasileira. Dirá o Mutante: “Ah, não tinha oportunidade. Você já imaginou a gente entrando sem o Gilberto Gil num dia de Bossa Nova aí com a Elis, não dava certo”⁴. E conforme Sérgio Dias a intenção era a de ironizar a MPB:

tirávamos um sarro da MPB, tínhamos raiva deles porque eles nos atacavam, e então gravávamos versões engraçadas de clássicos da MPB. [...] Eu andava na rua com minha guitarra *sem* estofado, para que as pessoas vissem que era uma guitarra [...] (*apud* Pappon 1987: 68).

A relação estabelecida entre os Mutantes com a MPB era de deboche, no qual o recurso da paródia foi notório. Na canção “Dom Quixote”, o conjunto faz uma alusão ao grande nome da canção engajada do período, Geraldo Vandré. Como

descrito pela opinião pública da época, a propósito do segundo LP do conjunto: “‘Dom Quixote’ cita música clássica num vocal bem trabalhado e termina com acordes de ‘Disparada’ e a buzina do Chacrinha” (Mutantes... 1969: 61).

Nesse contexto, a entrada dos Mutantes no cenário da MPB não se realizaria sem o “apadrinhamento”, principalmente, de Gilberto Gil e do maestro Rogério Duprat. Sem este respaldo, do qual foi possível uma troca de experiências através da perspectiva de inovação estética, a “abertura” ao grupo jovem para o campo da música popular estaria comprometida, dado que o uso da guitarra elétrica na música carregava grande peso ideológico. A fusão do popular com as técnicas musicais eruditas da vanguarda do século XX, além das referências advindas da própria formação do grupo, consolidou-se através do contato com o maestro.

Pelo vínculo dos Mutantes com Rogério Duprat e Gilberto Gil formou-se, a meu ver, um processo de *modernidade* e *modernização* da música popular. *Modernidade*, pois utilizaram variados instrumentos sonoros e, no caso dos Mutantes, alguns criativamente inventados; e *modernização* pelo fato de modificarem a linguagem musical, seja pela utilização de elementos da música concreta em suas canções, seja pela ligação entre o moderno e o arcaico. Todavia, essa mistura não resultou em vanguarda, ocorreu pela adição da vanguarda

4 _ Entrevista de Arnaldo Baptista à TV Cultura, 1992.

(via Duprat) com a música pop (via Gilberto Gil) na perspectiva de realizar uma música moderna e de consumo.

Nesse sentido, essa perspectiva de “abertura” musical fortificada através do contato com Duprat e Gil, ou seja, a tão falada “busca pelo som universal” possibilitou aos Mutantes substantivos elementos para a tênue ligação entre o que denomino como *produção artesanal e tecnológica* nas suas canções. O contato de Duprat com a música de vanguarda do segundo pós-guerra, o vínculo a Gilberto Gil no cenário da música popular, aliado à inventividade de Cláudio César Baptista, além da criatividade espontânea dos músicos na busca pela pesquisa de novas sonoridades, confirmam essas características de *modernidade e modernização* culturais. Tais características estão adequadas ao espírito de uma época – contracultural – quando, por pouco tempo, a *mesmice* na produção musical brasileira, precisamente na MPB, foi rechaçada pela indústria do disco que se encontrava em processo de consolidação e, portanto, não havia se estruturado dentro de padrões racionais de produção.

Percebo a especificidade dos Mutantes em sua experiência tropicalista pelo *espetáculo* visual e sonoro no palco; não que os outros integrantes não tivessem, porém, a preocupação entre canção e figurino foi basilar para o conjunto. Na atuação do

grupo não eram só as músicas que “falavam” por sí, a questão visual foi indispensável para a sua composição. Apareciam sempre caracterizados, denotando um aspecto circense. Desde a primeira aparição ao *grande* público isso foi notório: deixaram de lado os terninhos e vestidos comportados usados pela MPB para abusarem das fantasias; apareciam vestidos de anjos, roupas de plástico, bruxos, caipira, a Rita se vestiu de noiva em certa ocasião etc. As gravações, assim como as apresentações dos Mutantes constituíam-se em verdadeiros *happenings*, com grande dose de espontaneidade. A utilização estratégica da fantasia a fim de realizar o “espetáculo” em seu todo denota uma espécie de junção orgânica com a música, sem a qual se perderia todo o sentido de “espetáculo” e *happening*, tão comuns entre os contraculturais dos anos 1960. Essa investida contribuiu para a incorporação de personagens, nos quais música e figurino foram essenciais à construção simbólica das suas apresentações. Nesse sentido, as fantasias auxiliavam o conjunto em sua crítica a alguns preceitos da música popular e da sociedade, exaltando o caráter jovem da época. Sem o figurino, grande parte da ironia e do humor contida nas canções dos Mutantes se perderia na hora do “espetáculo”. A propósito dessa diferenciação estética e visual, bem como da recepção do conjunto no III FIC (Festival Internacional da Canção) publicou-se:

A melhor música apresentada ontem: “Caminhante Noturno”, dos Mutantes. Quando eles apareceram no palco – Rita com um vestido comprido rosa, Arnaldo e Sérgio com roupas que lembravam índios norte-americanos – o público reagiu com algumas vaias. Mas o arranjo do maestro Rogério Duprat, o sorriso dos músicos da orquestra da TV Globo e a atenção com que alguns jurados enviaram a música, isso foi suficiente para que Os Mutantes mostrassem todo o seu talento. Eles foram a grande surpresa, o grande sucesso da primeira noite do Festival. Quando acabaram de cantar, as vaias se perderam nos aplausos do público – que ficou de pé – e chegou até a pedir bis (No Rio... 1968: 15).

As relações mantidas por eles com a tradição da música popular e com os aspectos da modernidade devem ser ressaltadas. Como exemplo de “explosão” musical, para utilizar o conceito chave proposto por Celso Favaretto na sua definição geral do tropicalismo, a canção “Dois Mil e Um” contida no segundo LP do grupo de 1969 é um bom parâmetro. Nessa música identifico o vínculo entre tradição e modernidade assimilada pelos tropicalistas e demonstro como os Mutantes não foram apenas um grupo acompanhante como consta nas bibliografias especializadas no assunto.

Percebo algunas características do Tropicalismo observadas pela bibliografia nas canções do grupo paulista. A ligação da tradição e da modernidade evidencia-se pelo uso da viola caipira na música, em contraste com os ruídos das guitarras que aparecem logo em seguida. Também pode-se inferir que o nome da música realiza uma alusão ao filme futurista de Stanley Kubrick, *2001, uma odisséia no espaço*, lançado no mesmo ano em que a canção foi gravada (1969). Além do evidente vínculo entre tradição e modernidade, a junção do arcaico e do moderno, dentro da perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade, se equivale na música, isto é, não há a sobreposição de uma sobre a outra.

Alguns estudos sobre o tropicalismo diagnosticaram como a relação estabelecida com a tradição era a de revisão cultural. Como diz Celso Favaretto os tropicalistas teciam uma posição cultural de “revisão das manifestações críticas” decorrentes do golpe de 1964, visando à anulação das respostas anteriores, ou seja, procuraram partir do zero a fim de obterem uma reconstrução. Eles buscaram articular uma nova linguagem da música pela tradição da MPB e pelos elementos oferecidos pela modernização, desarticulando as ideologias. Com isso, incorporaram as contradições da modernização sem esconder as ambigüidades implícitas em qualquer tomada de posição, aproximando-se da realidade nacional através de um processo de

“descentralização cultural”. Nessa linha, Favaretto concluiu que a *mistura* tropicalista evidenciou-se em uma forma particular de inserção histórica no processo de revisão desenvolvido desde o início dos anos 1960, apresentando-se como uma resposta desconcertante à questão das relações entre arte e política. Inserido na linha da modernidade o procedimento dos tropicalistas incorporava os elementos advindos da Indústria Cultural e aqueles da tradição musical brasileira.

No entanto, ao observar a canção “Chão de Estrelas”, interpretada pelos Mutantes, percebo certas dissonâncias em relação ao modo como o tropicalismo musical vem sendo analisado, no que se refere à tradição da música popular brasileira. Essa música foi composta originalmente por Orestes Barbosa e Silvio Caldas (compositores urbanos da década de 30) e apresenta uma conotação romântica, e um tanto quanto *kitsch*. Na releitura feita pelos Mutantes expressa-se o resgate da tradição musical, porém, num sentido inverso ao da proposta de Caetano Veloso e Gilberto Gil: de maneira debochada. Os Mutantes, em “Chão de Estrelas”, apresentam uma postura de ruptura com a tradição, e o deboche é evidente no modo como a canção é entoada, bem como, pela utilização dos elementos da música concreta que nos faz rememorar trilha sonora de circo. A relação estabelecida com ela (a tradição) foi a de destruição, em que o

tiro disparado no final da música reitera essa provocação do grupo. Por outro lado, Caetano Veloso resgatou a tradição no sentido de valorizá-la; ao regravar “Coração Materno”, de Vicente Celestino, compositor dos anos 1920 considerado brega e ca-fona pela memória musical dos anos 1960, Caetano retomou sem escárnio essa tradição, com respeito, demonstrando existir nela elementos importantes à cultura brasileira. Diferente dos Mutantes que se utilizaram da paródia numa atitude debochada, satirizando com a tradição da música popular. Outro exemplo de releituras musicais feitas pelo grupo expressa-se na canção “Adeus Maria Fulô”, composta originalmente por Sivuca e Humberto Teixeira na década de 1950 e interpretada pela primeira vez por Carmélia Alves. Esta música apresenta-se em ritmo de baião. Com a reinterpretação do grupo o arranjo musical sofreu algumas modificações, embora com o mesmo ritmo da gravação original. A canção inicia-se com um clima melancólico e triste, em alusão ao retirante nordestino que deve sair de seu lugar de origem devido à seca. A colagem do vento no início da música retrata essa intenção dos músicos e traz à canção o efeito de *trilha sonora* já na primeira estrofe⁵:

5 _ Sobre o efeito de “trilha sonora”, ver Fenerick (2007: 125-127).

Adeus Maria Fulô,
marmeleiro amarelou
Adeus Maria Fulô
olho d'água esturricou

Estes versos são cantados em tom de oratório, com o andamento lento; o uso logo em seguida de instrumentos percursivos, e a entoação em canto coral, provocam um corte no inicial clima tenso, e contradiz música e texto. Com isso, resalta-se a ironia do conjunto às empenhadas músicas que remetiam ao sertão, ao sertanejo, uma vez que a “festa” presente na música – ouve-se inclusive palmas e outros ruídos – destoa da amargura apresentada na letra, aliás, cantada no início de maneira debochada e num timbre infantilizado. A relação dos Mutantes com a tradição da música popular é contrária, por exemplo, da apresentada por Gilberto Gil na canção “Procissão” (1967), cujo clima de reza e romaria não se contradiz com os aspectos visíveis na letra. A canção dos Mutantes não apresenta mudanças rítmicas nem presença de guitarras, todavia, essa releitura de uma música regional insere-se na proposta tropicalista de resgatar os vários gêneros brasileiros, embora, sem a carga político-ideológica que as canções e os ritmos nordestinos assumiram na MPB empenhada dos anos 1960. A peculiaridade estética da música está no uso das tampinhas de Coca-Cola e nos ins-

trumentos de percussão, que realizam os nexos do tradicional (baião) com a *pop art* (Coca-Cola). Gil e Caetano vieram da tradição da Bossa Nova e das canções de rádio dos anos 1930 e 1940, e os Mutantes só se associaram à música popular através do contato com Gilberto Gil. Eles têm como referência principalmente o rock inglês de meados da década de 1960, ou seja, o rock dos Beatles.

E esta relação com os Beatles é outro aspecto que a bibliografia ainda não deixou muito clara não só com os Mutantes, como também com o tropicalismo musical em seu todo. Dentre as várias referências dos Beatles nas canções do conjunto, observo a música “Dom Quixote” como sintetizador dos vários procedimentos estéticos da produção dos Mutantes. A começar pelo arranjo musical, tem-se as intervenções orquestrais junto com as distorções da guitarra e dos ruídos indicativas da ovação de uma determinada plateia, como se executassem a canção ao vivo para o público, como num festival. Esta junção da orquestra com as guitarras, do *pop* com o erudito, também apareceu na canção “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, na qual, além da orquestra, a colagem dos ruídos e das falas de um público à espera do *show* são mais evidentes. Contudo, essa simbiose de orquestra e guitarras acontece de maneira substantiva em “A Day in the Life”. Desse modo, os vários efeitos musicais produzidos em “Dom Quixote” tiveram como modelo

estas canções. Como afirmou Rita Lee, “Mutantes bicava pra caramba Beatles, né? A gente ficava de olho, escutava tudo e tentava fazer o mais próximo possível”⁶.

Para além desta referência, no entanto, a canção também demonstra as características particulares da cena musical brasileira em que os Mutantes se inseriram, com o uso do aspecto paródico, da alegoria, do deboche e do bom humor sarcástico. Estes aspectos aparecem no início da canção, quando, antes de ser entoada, escuta-se um “ah”, denotando preguiça. Já o caráter alegórico percebe-se na figura do Dom Quixote: personagem literário que lutava contra os “moinhos de vento” e acreditava na possibilidade de trazer ao mundo mais humanidade. Interpreto essa figura criada por Cervantes como uma irônica metáfora para os músicos ligados às “canções de protesto” e à ideologia do CPC, que apostavam na música como possibilidade de transformação social, de revolução. Nesse sentido, a letra composta por Arnaldo Baptista e Rita Lee coloca-se como uma resposta àqueles artistas vinculados à chamada “linha dura da MPB”, os quais acreditavam na música como uma via conscientizadora e, nessa linha, como algo que pudesse modificar a vida dos trabalhadores urbanos e rurais para a revolução que estava em vias de

⁶ _ Lee, 2007 (parte 3).

acontecer. Percebo esta crítica pelos versos: “Vem devagar/ Dia há de chegar/ E a vida há de parar”, isto é, colocam “o dia que virá” presente em várias das canções engajadas não como o dia da revolução, porém, como a estagnação da vida; quando esse dia chegar, a vida pára. Ao final da canção, é perceptível a quem o recado foi dado. Ao tocarem os primeiros acordes da música “Disparada” de Geraldo Vandré, seguida por uma risada debochada, ouve-se um som de buzina em alusão ao Programa do Chacrinha. Tocava-se a buzina quando os calouros do seu programa eram desclassificados. No ambiente dos festivais, construído através das palmas e da ovação do público, os Mutantes “desclassificavam” Geraldo Vandré, a canção engajada e conseqüentemente a proposta político-cultural do nacional-popular. Ainda no que diz respeito à letra, percebo a psicodelia do grupo, o lado *nonsense* através de muitas frases ali presentes como: “Mascando o Quixote”, “Moinho sem vinho”, “Sua chance em chicote”. Entretanto, ela faz aproximações entre o arcaico e o *pop* nos versos “Meu vinho, meu Crush”. Eles colocam em paralelo o vinho, uma bebida existente desde a idade antiga, com um refrigerante americano popularizado na década de 1970. A percepção de sucesso mediante os meios de comunicação de massa e o sentimento de que ocorreu uma mudança também aparecem. Essa canção, que teve alguns versos censurados,

foi composta em 1969, quando já tinham instaurado o AI-5 e quando a contracultura no Brasil e nos países anglo-americanos ganhava força.

Outra diferenciação do conjunto estava na inventividade de objetos inusitados, o que chamei de *ready mades instrumentais*, como as tampinhas de coca-cola instrumentalizadas por Rita Lee para fazer o solo da canção “Maria Fulô”, a bomba de Flit (inseticida) para substituir o chimbau da bateria e o *Wah-Wah*, pedal de efeito utilizado pela primeira vez por Jimi Hendrix; porém, o *Wah-Wah* dos Mutantes foi produzido por Cláudio César Baptista.

A perceptível mistura de gêneros e instrumentos em suas canções assiste a estratégia de não serem “engaiolados” em nenhuma corrente específica. As canções dos Mutantes traduzem, ao mesmo tempo, várias informações e, nessa linha, elas vão além da noção de gênero musical popular. A canção “El Justiciero” também expressa as muitas misturas dos Mutantes, bem como a ironia e a crítica paródica do conjunto. Num misto de rumba com cha-cha-cha, a letra aparece em inglês e depois segue numa espécie de “portunhol”, em alusão às canções latinas. Noto a paródia mais pela letra do que pela construção melódica e pelo arranjo musical. Em termos gerais, o texto verbal exprime a figura do “revolucionário” que vai proteger e ajudar as pessoas desoladas pela guerra. Entretanto, ao contrário das canções engajadas cuja construção

textual apresenta “soluções” a esses problemas e/ou uma proposta de mudança, nessa canção as respostas dadas pelo suposto “justiciero” reforçam o humor e a falta de perspectivas para uma revolução coletiva, já que o protagonista pode ser lido como um anti-herói – figura que ganhou destaque na chamada cultura marginal da década de 1970. Além disso, é interessante notar a mistura de idiomas presente na canção, como se contassem a história do “justiciero” na perspectiva de um inglês ou norte-americano.

Observei como os Mutantes utilizaram-se dos elementos oferecidos pela modernidade, misturando-os com alguns elementos da tradição, contudo, sem grandes preocupações dialógicas com essa tradição. Eles mal sabiam o significado desse conceito à cultura brasileira. Pela declaração de Arnaldo ao explicar a necessidade de o grupo compor as suas próprias músicas, porém, seguindo um caminho jovem e no “mesmo nível das estrangeiras, mas ao mesmo tempo brasileira” essa falta de entendimento é evidenciada:

O fato de as músicas serem brasileiras não é apenas um detalhe patriótico. Há todo um campo a explorar, porque a nossa música ainda é nova, num país novo, sem tradição. Existem recursos primitivos que podem ser aproveitados, como ainda acontece (sic) nos Estados

Unidos, mas não na Europa, hoje esgotada (Soares 1969) (grifos meus).

A fala do músico denota perceptível falta de formação, característica não diagnosticada entre Gilberto Gil e Caetano Veloso; esta citação também é representativa da ingenuidade do conjunto, no qual a idéia de projeto musical, tão evidente entre os baianos, não existia. Os Mutantes, portanto, trabalharam com a espontaneidade e a intuição; ainda que preocupados em estudar e pesquisar as mais variadas sonoridades musicais, eles não buscaram construir uma memória histórica – além daquela de melhor banda de rock nacional – que pudesse inseri-los, posteriormente, como membros ativos e participantes do debate musical da década de 1960. E isso é explicativo para compreender o motivo pelo qual a bibliografia se ateve naqueles que buscaram, bem ou mal, construir uma linha argumentativa definidora de suas posições, alcançando notoriedade no cenário da música popular brasileira e na indústria fonográfica como *casts estáveis*.

Uma última questão deve ser exposta em relação à análise sócio-histórica das suas canções. Elas não podem ser interpretadas, sociologicamente, pelo viés da autonomia em relação à estrutura social, ainda que os músicos afirmem essa condição. A música e

outras expressões artísticas e culturais mantêm uma relação – não de forma direta – com a estrutura social. De acordo com Roberto Schwarz (1999: 236), se existe uma relação entre a estrutura social e a estrutura da obra de arte “a dinâmica interna de uma tem a ver com a da outra, e é possível escrever tendo em mente as suas relações de explicitação, aprofundamento, insuficiência, antecipação, atraso etc.” Nesse sentido, reconheço como as várias canções dos Mutantes apontaram para tais relações, e expressaram um período em que a música popular brasileira passava por grandes (re)estruturações, e as produções culturais estavam fortemente influenciadas por notórios posicionamentos políticos. Para a sociedade da época, então, o desempenho artístico do grupo – por não estar ligado a nenhuma dessas correntes – não encontrou uma correspondência analítica palpável e, assim, a reflexão sobre a posição social dos Mutantes no cenário da música popular e da sociedade brasileira não se realizou de forma contundente. Afinal, quem eram eles? O que buscavam? As críticas, portanto, especialmente aquelas inspiradas pelo partido comunista, categoricamente, os rotularam de alienados, pois divulgaram um gênero musical supostamente não expressivo da “realida-

de nacional”, compunham letras cujo conteúdo não era digno de atenção. Essas afirmações, no entanto, não souberam reconhecer como a falta de projeto político consciente que apontasse para o futuro não os tornavam apolíticos, uma vez que as suas referências encontravam-se no movimento da contracultura, efervescente nos anos 1970, mas que a esquerda ortodoxa não reconheceu a contento. Dadas estas observações, compreendo a posição social dos Mutantes no campo da música popular brasileira vinculada à contracultura. Posição também visível, cada um a sua maneira, entre os Novos Baianos, Raul Seixas e o Clube da Esquina.

Acima de tudo a intenção do grupo sempre foi a de tentar fazer uma música de qualidade e que estivesse no mesmo patamar dos conjuntos estrangeiros de *pop rock*. E foi justamente devido a esse consciente desejo de obter o mesmo prestígio dos grupos internacionais que os serviram de modelo que se instaurou na sua obra a contradição. Pelo fato de as condições tecnológicas no Brasil não serem comparáveis às dos países centrais, os Mutantes tiveram que inventar, criativamente, maneiras de produzirem um som similar àqueles que eles escutavam. Então, dado esse *desajuste* das possibilidades tecnológicas brasileiras, nessa “dialética rarefeita entre o não ser e o ser

outro” (Gomes 1996: 90) que caracteriza o nosso processo cultural, eles puderam *aclimatar* as suas experimentações sonoras de modo singular à realidade social. E por meio dessa *forma desajustada* de criação musical obtiveram um saldo positivo. As orientações musicais que vinham de fora encontraram uma representação local e foram assimiladas sem cair no pastiche, pois aquilo que a princípio tinha o intuito de ser imitação foi (re) construído dadas as contradições engendradas pelo nosso “atraso” cultural e tecnológico – para ficar apenas nessas questões. Todavia, a partir de 1971, quando os Mutantes obtiveram o mesmo modelo tecnológico utilizado pelos grupos de *rock* anglo-americanos e conseguiram – tecnologicamente – manter uma relação de igualdade com esses conjuntos, toda a *perda de criatividade* do grupo se evidenciou, num contexto de massificação da lógica cultural, em que as novidades são interrompidas e manifestas em clichês.

Referências bibliográficas

- Baptista, Arnaldo. “Entrevista com Arnaldo Baptista”. *TV Cultura*, São Paulo 1992.
- “Caetano Veloso quer acabar com os regionalismos. Um conjunto de ié-ié-ié vai ajudá-lo”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 13, 13 out. 1967.
- Chediak, Almir. 1990. *Rita Lee Songbook 1*. São Paulo: Lumiar Editora.
- Contier, Arnaldo. 1985. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas.
- Favaretto, Celso Fernando. 1996. *Tropicália – alegoria, alegria*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Fenerick, José Adriano. 2007. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume/ Fapesp.
- “Festival de música deve ser feito para um público de consumo, com entrada franca. Isso é o que espera o arranjador Rogério Duprat”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 15, 23 out. 1967.
- Gomes, Paulo Emílio Sales. 2001. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Lee, Rita. *Making off do LP de 1968*, 01.08.2007, Parte 3. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HH9X3NMKqhs&NR=1>. [Acesso em 04 abr. 2008].
- “Mutantes, as novidades do segundo LP”. *Veja*, São Paulo, p.61, 26 fev. 1969.
- Napolitano, Marcos; Villaça, Mariana Martins. “Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate 1998”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.18, nº 35, p. 53-75.
- “No Rio, a primeiro noite foi dos paulistas”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 15, 27 set. 1968.
- “Ódio e amor na música de Gilberto Gil”. *Folha de S. Paulo*, 2º Caderno, São Paulo, p. 3, 01 out. 1967.
- “O grande circo do festival atrás da cortina”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 15, 23 out. 1967.
- “O Rock e Eu”. *Revista Rock: A História e a Glória*. Rio de Janeiro, p. 22, 1975.
- Pappon, Thomas. “Mutantes, o elo perdido”. *BIZZ*, São Paulo, 1987, nº 19, p. 65-69.
- “Queriam por fogo nos jurados”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 14, 07 out. 1967.
- Salem, Armando. “É apenas o ensaio de uma grande noite”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 16, 21 out. 1967.
- Schwarz, Roberto. 1999. “Forma objetiva em minha ‘vida de menina’”. Em *Sequências Brasileiras*. 236-238. São Paulo: Cia. das Letras.
- Soares, Dirceu. “Os Mutantes são demais”. *Realidade*, São Paulo, ano IV, nº. 39, p. 130-138, jun. 1969.

_____. “É quase o fim do festival”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 1, 14 out. 1967.

“Um leitor contra os Festivais”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 4, 18 jul. 1968.

La música de fusión en la ciudad de Santa Fe (Argentina) en la década del `80

Elina Goldsack, María Inés López y Hernán Pérez¹

1 _ Elina Goldsack es Profesora Nacional de Música especializada en Armonía y Contrapunto (UNL). Es docente ordinaria en la cátedra de Audioperceptiva en el Instituto Superior de Música (UNL) y en la Escuela de Música 9902 CREI. Dirige el CAI+D “Los Géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del `80”.

María Inés López es Profesora Nacional de Música con orientación en Composición (UNL). Como docente se desempeña en el Instituto Superior de Música (Universidad Nacional del Litoral) y en el Liceo Municipal Santa Fe. Codirige el CAI+D “Los Géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del `80”.

Hernán Pérez es Profesor de Música con especialidad en Armonía y contrapunto y Guitarra (UNL). Docente en el Instituto Superior de Música (Universidad Nacional del Litoral) y en las Escuelas de Música CREI (9902) y Constancio Carminio (UADER-Paraná, Entre Ríos). Integra el grupo responsable en el CAI+D “Los Géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del `80”.

Resumen

El surgimiento de la música de fusión en Santa Fe tuvo un impulso particular con el advenimiento de la democracia en 1983. Este proceso creativo fue consecuencia de la efervescencia política, las búsquedas identitarias y los alcances de una tendencia que se dio en todo el país. Se caracterizó por no pertenecer a un género específico, los músicos utilizaban elementos provenientes de diferentes lenguajes, hasta el momento claramente delimitados. El presente trabajo representa la instancia inicial del Proyecto de Investigación y Desarrollo CAI+D 2009 del Instituto Superior de Música de la UNL y se propone caracterizar este movimiento analizando su contexto histórico - social particular y la producción musical de algunos de los grupos del momento.

Palabras clave: Santa Fe, década del `80, fusión.

Panorama musical de la etapa anterior al advenimiento de la democracia en 1983

La provincia de Santa fe se encuentra ubicada en la región centro-este de la República Argentina. Su capital, que lleva el mismo nombre, se sitúa a veinticinco kilómetros de la ciudad de Paraná, capital de la provincia de Entre Ríos. Esta cercanía geográfica determina una estrecha conexión entre sus habitantes, quienes sostienen un intercambio constante de trabajos y carreras universitarias. En relación a nuestro objeto de estudio, esto se manifiesta continuamente en la inclusión de músicos y compositores dentro de las distintas agrupaciones y también en lo referido a organización de recitales o encuentros.

A comienzos de la década del `80, como en muchos centros urbanos de la Argentina, la cultura joven se encontraba influenciada por los medios de comunicación y, en consecuencia, por los movimientos internacionales y los provenientes de Bs. As. (Disco, pop, melódico, algo de rock). Por otro lado, el folklore de la región denominado “música del litoral”, no representaba una medida importante del gusto de

los jóvenes y la cumbia, que venía creciendo desde la década del 60 y tomando características propias, ocupaba un lugar cada vez más relevante en sectores diversos de la población.

La dictadura militar que había comenzado en el año 1976, y aún seguía vigente, en su afán de depurar todo rasgo subversivo dentro de las manifestaciones musicales de la época, con su censura a gran escala, provocó la existencia de un movimiento subterráneo ávido de todo lo prohibido que circulaba en cassettes y de “mano en mano”. De esta manera, la música que había sido representativa de la década de los 60 y 70, como Mercedes Sosa y el Movimiento de la Nueva Canción, César Isella, Víctor Jara, Violeta Parra, Quilapayún, Los Olimareños, Viglietti, entre otros, aparecían junto a las nuevas canciones de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés.

Cabe mencionar, que el rock nacional también tuvo una circulación *under* hasta el año `82, en el cual la derrota de la guerra de Malvinas, que trajo

como consecuencia la prohibición de pasar por las radios música en inglés, modificó radicalmente la situación. El rock santafesino tenía en esta época un importante público que era, en algunos casos, perseguido y detenido (cuando finalizaban) en los recitales. La información sobre las nuevas propuestas en el ámbito local, nacional e internacional, circulaba fundamentalmente de manera personal y a través de dos importantes programas de radio de la época: “La pirámide”, en LT9, conducido por Daniel Caminitti y “Progresivo” en LT10, al frente del cual estaba Enzo Bergesio. Este último describe la interrupción de su programa al final de la década del ’70:

“Por aquellos años no estaba en la radio, porque me habían echado por el tipo de programa que hacía, que se llamaba Progresivo. Eso fue en el 77 y la excusa fue que pasé “Cantata de puentes amarillos” de Spinetta. Ya en el 84 vuelvo a LT10 con “La vereda de enfrente”. Yo nunca fui periodista profesional, siempre fui amateur. En realidad soy un comunicador que puedo hablar un poco de música más por gusto que por otra cosa. Y tuve la posibilidad de hacer escuchar a grupos como Crimson o Zeppelin a gente que no tenía posibilidad en otro lado.” (Entrevista citada)

Por otro lado, un grupo de músicos amantes del jazz comenzaba a gestar en 1981 una importante orquesta: Santa fe Jazz Ensemble, que perduraría a lo largo de todos estos años, conformando un organismo representativo del género y un espacio fundamental de formación para músicos en la ciudad.

En lo que respecta a instituciones de formación musical, convivían las dedicadas a la enseñanza de música académica (caracterizadas por una visión eurocentrista) de nivel medio y universitario, con la enseñanza independiente, que en general se relacionaba con todo lo que no formaba parte de los programas de las instituciones, como el folklore, tango, rock o jazz.

Durante el corto período democrático de la década del 70, algunas instituciones modificaron sus currículos e incluyeron aspectos de la música de la región que nunca habían tenido un espacio. En el Instituto Superior de Música (ISM) de la UNL se creó un Departamento de Música Popular (1973-75) dirigido por Osvaldo Catena y un bachillerato musical, al frente del cual estaba Oscar Cardoso Ocampo. También se llegó a editar una revista: “Música y Cultura popular”, en el año 1974. Estas, como otras importantes modificaciones o inclusiones son eliminadas por las intervenciones de la dictadura mi-

litar. Jorge Céspedes, actual director del Coro Universitario independiente, relata el origen de esta agrupación:

Para el año 75 se crea el Coro de la Universidad del Litoral en el ISM, y el titular de la cátedra de Dirección Coral era José Antonio Gallo, que venía de Bs. As. En septiembre de ese año se produce un anticipo del golpe de estado, intervienen la Universidad y el ISM, cierran el Instituto de cinematografía, a los profesores de afuera les niegan los viáticos. Por eso es que el coro se hace independiente.

La descripción del período anterior al advenimiento de la democracia es fundamental para comprender la efervescencia participativa que se vivía en la época, que evidenciaba no sólo el compromiso político a través de la militancia, sino la necesidad de concurrir a eventos culturales y encontrarse para compartir un espectáculo como en una especie de rito esperanzador. Esta situación irá fortaleciéndose hacia la mitad de la década y decayendo hacia el final.

Entre las organizaciones culturales que toman fuerza en esta época, trabajando en conjunto, se encuentran: el Cine Club Santa fe, el Coro Universitario Independiente y el Coro Polifónico de la Provincia, que además de dedicarse a ciclos de películas o

recitales, organizaban otras actividades culturales, trayendo a músicos destacados de la escena nacional, realizando presentaciones de libros, “conformando una especie de unidad generadora de actividades culturales”.¹

Otro movimiento que tendrá una injerencia particular en la ciudad, en esta época, es el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP). Esta institución sin fines de lucro creada en Montevideo en el año 1983, según su sitio oficial “tiene como objetivos principales el desarrollo y la investigación de una pedagogía basada en la música popular uruguaya, con un enfoque multicultural que incorpora a la misma los saberes de todas las músicas del mundo”. Realizó en éste período un encuentro muy importante en la ciudad de Rosario con músicos populares argentinos, intentando generar movimientos similares en esta región. De hecho, en Santa Fe capital funcionó una sede de este taller durante un corto período.

Por su parte, el ISM dedicado al estudio de la música en el nivel universitario, recibía en sus aulas a alumnos de diversos lugares del país, (Córdoba, Misiones, Entre Ríos) y los aires democráticos daban lugar, no sin ciertas dificultades, a la formación de un centro de estudiantes. Es en el marco de esta

institución donde un grupo de jóvenes comienza a conformar un lenguaje actual con marcados rasgos identitarios, utilizando el término *Fusión*. Dos de estos grupos: Melanía y El atillo, estuvieron integrados en su mayoría por estudiantes de música que se encontraron en el marco institucional, pero que desarrollaron su actividad fuera del mismo, incorporando músicos de otros ámbitos.

La fusión en el ámbito internacional, nacional y local.

Ramón Pelinsky, al contrastar el modelo dicotómico de las músicas tradicionales o étnicas por un lado y las populares de difusión masiva por otro, señala que habría un tercer tipo de músicas, “las comúnmente llamadas músicas de fusión (mestizas, híbridas posétnicas, o simplemente *World Musics*)” (Pelinsky 2000a: 154). Agrega además:

Considero la proliferación de estas músicas a finales del siglo XX, como un reflejo de la hibridización generalizada en el mundo actual, y una metáfora de lo que podría ser una aproximación teórica más adecuada a nuestra realidad musical cotidiana, esto es, una aproximación que desconfía de las dicotomías. (*Ibidem*)

El término *fusión* comenzó a circular a fines de los años '60 en EEUU. La escena de desencanto en el jazz tradicional, ante la irrupción del rock, pop, funk, la canción y los movimientos de vanguardia dentro del mismo género como el *Free Jazz* (con Ornette Coleman a la cabeza), la experimentación con sonidos eléctricos y amplificados, el rápido avance tecnológico para la grabación e interpretación en vivo, el interés por músicas de otras latitudes sobre todo de la India y el África, fueron algunos de los factores que impulsaron esta corriente, como lo plantea Tirro (2001: 147-148). El principal precursor en estas búsquedas fue Miles Davis, desarrollando importantes experiencias dentro del *jazz-rock* y el *jazz-fusión*. En su autobiografía, refiriéndose al tema “In a Silent Way” (de Joe Zawinul) dice: “Hoy en día mucha gente considera un clásico aquel tema de Joe y lo sitúa como inicio de la *fusión*.” (Davis, Miles y Troupe, Quincy 1991: 300)

Por otro lado, en el rock, comienzan a generarse dos corrientes importantes, el *rock progresivo* y el *rock sinfónico*, que con sus obras conceptuales y de gran extensión temporal, tendrán influencia en el rock argentino. Al respecto dice Pujol (2007: 112) que la denominación rock progresivo se impone como equivalente de complejidad formal, y que el mismo movimiento se concibe a si mismo como nuevo umbral musical, tras la idea de evolución artística.

¹ _ Céspedes Jorge, Entrevista citada.

Podemos escuchar la impronta del rock sinfónico en las producciones de Charly García de la década del '70, como el último disco de Sui Generis y en La máquina de hacer pájaros. La influencia del rock progresivo se hace presente en Invisible, Crucis, Alas y más tarde, en Serú Girán, influenciado directamente por el sonido de grupos de fusión como Pat Metheny Group. Para comprender la relación de estos grupos con la fusión en Santa Fe, son significativos los comentarios del bajista del grupo El altillo, Francisco Torres:

Influencias y...había de todo tipo, nosotros escuchábamos mucho Serú Girán, teníamos un pianista, que tomaba cosas de grupos que fueron fundacionales para nosotros, que eran grupos norteamericanos, que se llamaban Return to forever y Weather Report, que una vez hablando con amigos decíamos “el que no escuche esos discos, es casi como que no es de nuestra generación” en el caso de nosotros como músicos ¿no? Donde hay una mezcla de recursos que tienen que ver con el jazz y con el rock, que generan una música de fusión, entonces, a nosotros era lo que mas nos gustaba escuchar porque había gran desarrollo técnico de parte de los instrumentistas, gran desarrollo compositivo, tenían improvisación, que es una de las características del jazz pero tenían cierta fuerza y cierta cosa eléctrica de los grupos de rock...

También, desde hacía unos años, se venían dando algunos acercamientos entre el rock nacional, el folklore y el tango. En el año '69, en el primer disco de Almendra aparecía el uso del bandoneón en algunas melodías. A partir de aquí se pueden nombrar varios ejemplos de algunas de estas búsquedas, tal es el caso del grupo Alma y vida, en el terreno del jazz, Arco Iris, y León Gieco con su veta folklórica, Rodolfo Mederos y su grupo Generación cero, desde el ámbito del tango. También Litto Nebbia, en el año 1973, formaba el Nebbia trío, y tenía como invitado en sus recitales a Domingo Cura, quien no solo provenía del folklore sino de una generación que hasta el momento no se había conectado con el rock.

En 1972 se crea el grupo Anacrusa, ligado al folklore argentino, latinoamericano y al rock progresivo. Desde el folklore, el Chango Farías Gómez, en el año 1983 realiza una temporada con un espectáculo que denomina “Los amigos de Chango”, invitando a gran cantidad de músicos provenientes del jazz y el rock, a improvisar sobre ritmos folklóricos. Este encuentro de músicos abrió puertas para la aparición del trío Vitale-Cumbo-González y MPA (Músicos Populares Argentinos).

Refiriéndose a los '80, Sergio Pujol comenta que al promediar dicha década, la escena del rock había

perdido su encanto y resultaban más estimulantes los caminos relacionados a la improvisación contemporánea de raíz popular. Señala como influencias a Dino Saluzzi y sus búsquedas más allá del folklore, a los brasileños Egberto Gismonti y Hermeto Pascoal, y la atracción que ejercía la fusión eléctrica, sobre todo, para bateristas y guitarristas. También plantea que el jazz se había convertido en una escuela básica en la que se aprendía técnica instrumental, armonía y modelos de improvisación para luego hacer “otra música”.

Esta “otra música” según Pujol, no tenía definición genérica clara y el término fusión terminó por imponerse aunque viniera del glosario del jazz.

(...) un registro imaginario de los años de fusión argentina debería incluir aquellos discursos sonoros que pugnaban por vencer la resistencia de los géneros. Veamos. Una improvisación alrededor de “los mareados” por el bajista Matías González. Una compleja secuencia escrita e interpretada por el guitarrista Armando Alonso. El saxo soprano de Roy Elder calando hondo en una melodía de Yupanqui. Una variación más o menos libre de un tema de Gismonti en las cuerdas de Luis Borda. Un ritmo de candombe del baterista Horacio López. O soplidos con reminiscencias de Coltrane en el trío que Bernardo Baraj integraba con Lito Vitale y Lucho

González y en las asociaciones de free con tango de Sergio Paolucci. Todos éstos fueron signos sonoros de la fusión en el sur, entendiendo por fusión una virtual ideología musical antes que un estilo cristalizado. (Pujol 2004: 31)

Esta separación del término fusión del ámbito jazzístico, es también abordada por Álvaro Menanteau quien señala lo siguiente:

Desde que se empezó a emplear el término fusión en música popular, para designar la “síntesis del jazz en combinación con cualquier otra música popular”, se ha creado una conexión directa con la práctica del jazz, y desde el jazz. No obstante, si observamos el comportamiento de las fusiones estilísticas en Latinoamérica, podemos percibir que éstas no giran necesariamente alrededor de la práctica del jazz. Más bien estas músicas integran prácticas foráneas con su propia tradición folclórica y popular urbana; entre los recursos musicales combinados es posible hallar recursos jazzísticos, pero se trata de una condición suficiente (pero no necesaria) para que esta fusión se realice. En este sentido, la práctica de la fusión en Latinoamérica trasciende los límites de la definición norteamericana. (Menanteau 2003)

Con esta postura, plantea que más que redefinir el término fusión, se propone re-posicionarlo desde una perspectiva latinoamericana y chilena, y por

extensión, local y periférica. Asume entonces la expresión fusión en estos territorios como “la combinación de la música tradicional de un país con cualquier música foránea, ya sea popular, docta o folklórica”. Desde esta perspectiva utilizaremos este término para referirnos a músicas que constituyeron en la región, una corriente ideológica - musical con una fuerte identidad e impronta creativa y que musicalmente se caracterizaron por no pertenecer a un género específico, realizando cruces entre los mismos. Los grupos Melanía, El altillo y Magma, utilizaron el término refiriéndose a su propuesta musical. También aparecía *proyección* en quienes tenían una impronta más folklórica y *jazz-rock* en los casos en que era más fuerte la presencia de estos géneros.

El surgimiento de la música de fusión en la región, fue impulsado, como señaláramos anteriormente, por el momento social y político. También se constituyó en un espacio de búsquedas identitarias, con un fuerte componente ideológico, como lo plantea Francisco Torres en la misma entrevista:

En ese momento, para mí la fusión era...el encuentro de músicos y de músicas buscando una tercera posición, y una nueva identidad. (...) una nueva idea estética, y creo que en esa época tuvo mucho que ver la situación política. Es como que pasó una tormenta y después empiezan a aparecer viste, a germinar de nuevo, y en eso aparece de todo, se

mezcla todo y se arma un nuevo paisaje. Entonces, me parece que estábamos, consciente o inconscientemente buscando una nueva identidad, que es muy particular, después yo con el tiempo me fui enterando que es un fenómeno muy de cosas que pasan después de guerras y de situaciones de quiebre muy fuerte, como que culturalmente desaparece todo y hay que armar de nuevo.

Desde lo específicamente musical, estos grupos utilizaron elementos provenientes de diferentes lenguajes hasta el momento, en la música local, claramente delimitados. Aparecieron en los diversos grupos, rasgos del rock, el jazz, el folklore, el tango, la música uruguaya y brasilera, además de la música académica, ya que algunos de los integrantes de los grupos tenían esta formación.

(...) aparece esa cosa de fusión, eso se traslada acá de alguna forma donde empezamos a usar componentes de la música académica con componentes del rock, componentes del folclore y todo lo que se nos venía a la cabeza, o sea, cuando yo escucho la música que hacíamos en esa época, si hay algo que le falta es síntesis pero es muy rica en cuanto a ideas.(...) Nosotros lo que hacíamos era mezclar, un tema que tenía ritmos folclóricos pero acordes, que venían más del jazz o de la

bosanova con sonido eléctrico y arriba una poesía o un texto que tampoco respetaba otros géneros de lo literario.²

La relación con las características musicales de los géneros tenía ciertos rasgos de desprejuicio. Se notaba un acercamiento a las músicas que circulaban, basándose en las necesidades expresivas de los grupos, en el contexto de la búsqueda de un lenguaje propio, que sumaba la presencia de todas estas músicas que los influenciaban. Muchas veces aparecen ritmos folklóricos pero no se respeta la forma o las armonías características del género, cosa hoy muy frecuente, pero que en el momento generaba algunas críticas y controversias.

En cuanto a su circulación, existieron dos hitos en la escena musical (uno local y el otro nacional) que establecieron un espacio importante para estas agrupaciones: el Ciclo del Paraninfo de la UNL y el Movimiento de la Alternativa Musical Argentina.

El Ciclo del Paraninfo de la UNL, comienza en el año 1985 y consiste en recitales los días lunes, en dicho ámbito, donde se presenta un grupo local y otro de diferentes lugares del país, con un cierto grado de presencia mediática.

Estos espacios, apuntalaron uno de los sustentos ideológicos de esta incipiente corriente: la creación

² _ Torres, Francisco. Entrevista citada

de espacios de difusión independientes y alternativos al de los medios establecidos y las discográficas, además de crear otros circuitos de circulación que no tuvieran como eje central la ciudad de Buenos Aires. Por otra parte, esta etapa estará signada por la existencia de un público muy receptivo hacia este tipo de manifestaciones musicales, que respondía multitudinariamente a las convocatorias, manifestando una evidente avidez de nuevas propuestas y de lo experimental.

Una relación diferente con los medios y la industria cultural- La Alternativa Musical Argentina:

Existe una gran cantidad de músicos que no pertenecen a la industria cultural y que no forman parte de la masividad. Son los músicos callejeros, los que tocan en pubs o pequeñas salas, los independientes, los de pueblos o ciudades del interior. Estos artistas permanecen en una especie de “semi-profesionalización”, y el hecho de no pertenecer a grandes productoras discográficas y sellos, en muchos casos, permite un mayor grado de libertad y creatividad, pero también genera mucha dificultad en la supervivencia.

En una búsqueda de espacios para estos músicos, es que en la Argentina se vienen generando distintos tipos de agrupaciones y sellos independientes.

La agrupación MIA (Músicos independientes asociados) formada en el seno de la familia Vitale durante la década del '70 fue una precursora en este tipo de organización.³

Otra de ellas fue la AMA (Alternativa musical argentina) generada en la ciudad de Paraná a partir de la iniciativa del grupo Magma, en el año 1983. Conformaba una agrupación que organizaba importantes recitales en donde se difundían grupos independientes del país intentando generar espacios de autogestión. Estos encuentros se realizaron en las ciudades de Santa Fe, Paraná, Rosario, Mendoza, Mar del Plata y Córdoba, entre otras. Así plantean sus organizadores, el sustento ideológico de este movimiento:

Se vislumbra el nacimiento de un proyecto político-cultural, que para funcionar plenamente, necesita devolver a manos del pueblo y sus músicos, el eje vertebrador del proyecto musical argentino, siendo necesario para ello, montar una estructura que, a partir de los músicos, y con el compromiso insoslayable de periodistas y productores, facilite la comunicación horizontal entre los auténticos

³ _ Incluimos éstas y algunas consideraciones más sobre la temática de los músicos independientes, en nuestro artículo “Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe” (Goldsack, López, Pérez, 2009)

generadores del hecho cultural denominado música popular.⁴

En este sentido, Alberto Felici, integrante del grupo Magma decía lo siguiente en el recital que analizamos posteriormente: “(...) con la conducta del hombre tiene que ver eso de la Alternativa, con tratar de plasmar la ética y la estética en un lenguaje nacional y popular, al margen de las multinacionales del disco.”⁵

En relación con los medios, se plantea la estrategia de unirse para aprovechar la posibilidad de acceder a los mismos, ya que en ese momento a partir de la guerra de Malvinas en el `82, había mayor espacio para la difusión de la música local. Esto fue apuntalado por algunos periodistas en los grandes medios, que no solo apoyaron a la AMA, sino que formaron parte de este movimiento.

La relación con Buenos Aires estaba teñida por algunas contradicciones: por un lado la necesidad de acceder a los medios y al circuito de difusión capitalino y por otra parte, algunas diferencias de criterio en varios aspectos. Esto evidenciaba una realidad vigente aún hoy en nuestro país, la desigualdad en las posibilidades de acceso a la información, tec-

nología y difusión de los pueblos y ciudades del interior del país.

La Alternativa Musical Argentina no existe en este momento como tal, pero sí funcionan agrupaciones de músicos independientes que sostienen algunas de sus premisas, como es el caso de MIAS (Músicos independientes asociados de Salta), AMI (Asociación de músicos independientes) que nuclea a músicos de la región patagónica, en Capital Federal UMI (Unión de músicos independientes) y FIMA (Federación independiente de músicos de la Argentina) entre otras.

Primer Encuentro de la AMA en Santa fe: Análisis musical de las agrupaciones

Luego de contextualizar el momento histórico social y las influencias musicales de la época, debemos realizar un recorte en el objeto de análisis, ya que los grupos han tenido en algunos casos largas trayectorias. Hemos tomado como referencia el recital realizado en el Paraninfo de la UNL en diciembre de 1986, organizado por dos grupos de Santa Fe: El Altillo, Melanía y Magma, de Paraná, (generadores de la AMA). Esta presentación fue preliminar a la organización del encuentro nacional realizado al año siguiente.

La grabación fue realizada por el periodista Rodolfo Paolantonio, que registraba recitales para difundirlos en el programa local “Soplando en el Viento” ya que no todos los grupos contaban con grabaciones de estudio. El repertorio en su mayoría pertenece a diferentes integrantes de cada agrupación. En el caso de Melanía, se incluyen músicas de compositores de la región, y en el del Altillo, algunas del repertorio tradicional versionadas.

Se optó por realizar un análisis auditivo global, sintetizando algunas constantes desde lo parámetro, textural y formal. Siendo ésta una primera aproximación al objeto de estudio, se prevé analizar el repertorio completo de algunos grupos en sus diferentes etapas, incorporando en algunos casos, los registros escritos existentes (partituras y/o cifrados) o realizando transcripciones.

A) Formación de los grupos

El Altillo: batería (Moli Verón), bajo (Francisco Torres), piano (Andrés Parodi), guitarra (Marcelo Toledo), flauta traversa (Elina Goldsack), voz (Susana Caligaris).

Melanía: bajo (Rogelio Borzone), piano (Jorge Cova), guitarra (Osvaldo Budón), flauta traversa (Gustavo Servat).

4 _ Programa de mano del Ciclo de la A.M.A, Santa Fe, 1987.

5 _ Recital en el Paraninfo de la UNL, diciembre de 1986.

B) Temas analizados:

El Altillo: “Por Tres Monedas” (música: A.Parodi-Texto: Sergio Paolucci), “El monte y el río” (música: Francisco Torres-Texto: Pablo Neruda), “Charopay” (música: Marcelo Toledo letra: Alfonso Cortés), “La vaca” (música: versión realizada por A. Parodi a partir de una tonada tradicional recopilada por Leda Valladares), “Vengo Cantando” (música y letra: A. Parodi).

Melanía: “Sin bandoneones” (Osvaldo Budón) “Huevo Duro” (Jorge Cova), “Sauce de Luna” (Jorge Cova), “De 3 a 4 y media en luna” (Mariano Acosta), “Milongueta” (Damián Rodríguez Kees).

C) Instrumentación y roles dentro de la textura

El Altillo:

La base rítmica-armónica está constituida por bajo, batería y teclado. El bajo trabaja activamente dentro de la textura sonora general, alternando su habitual rol de sostén rítmico y armónico, con secciones donde adquiere función melódica. También interviene en los *fills*⁶, pasajes obligados, cortes y *riff*⁷. El teclado tiene mucha importancia en la definición de la armonía, textura y ritmo, realizando por momentos pasajes melódicos.

⁶ _ *Fills*: fragmentos rítmicos breves que conectan unidades formales.

⁷ _ *Riff*: patrón melódico-rítmico reiterativo que da identidad a un tema y puede tener diferentes funciones.

La batería agrega los ritmos característicos del folklore (realizados habitualmente con el bombo), a los recursos técnicos del jazz o del rock.

La guitarra eléctrica, generalmente se utiliza con efectos (chorus, flanger). En cuanto a su función, realiza arreglos y complementos armónicos-rítmicos. También participa de texturas lineales, repetitivas y por momentos en secciones melódicas.

La flauta traversa cumple su habitual rol melódico, siendo su inclusión una característica tímbrica de la fusión. El tipo de sonoridad utilizada se caracteriza por la presencia de sonidos con poco vibrato, soplados y otros recursos que la asocian a aerófonos andinos.

Melanía:

La sección rítmica-armónica esta compuesta por bajo, teclado, guitarra, y bombo en algunos temas (como instrumento invitado).

La flauta y el saxo cumplen la función melódica que comparten por momentos con el bajo, la guitarra y el teclado. Este color tímbrico, junto con los giros armónico- melódicos, producen sonoridades que podrían asociarse a la música de Astor Piazzolla.

D) Lenguaje armónico.

El Altillo:

Utiliza un lenguaje armónico tonal-expandido, con

modulaciones por ataque, secuencias modulantes de II-V y sustituciones armónicas.

La construcción vertical de los acordes se basa en triadas con tensiones 6, 7, 9 #11 y 13, también suspendidos (sus₄ y sus₂).

Generalmente los acordes no tonales o fuertemente disonantes están de paso o con funciones percusivas.

También hay secciones de pedales, sobre los cuales se construyen secuencias armónicas. El uso del pedal es muy propio de los 80, de los grupos de rock y rock progresivo inglés.

Melanía:

Se perciben armonías tonales. En algunos temas aparecen sucesiones de acordes similares a las utilizadas por Astor Piazzolla en sus composiciones más reconocidas. Es el caso del tema de Osvaldo Budón con ritmo de tango (sin título): I 1/b7 1/6 1/b6 1/5, sobre la base rítmica 3 3 2.

E) Lenguaje rítmico-métrico

El Altillo:

Predominan algunos ritmos folclóricos (chacarera, baguala, cueca entre otros) con su relación métrica característica, 6/8-3/4. También se utiliza la relación 3-3-2.

Utilizan pasajes de transición que no respetan o modifican el ritmo base.

Aparecen patrones rítmicos que construyen secciones de ostinatos y pedales, conformando bloques importantes dentro de las obras.

Melanía:

Se perciben algunos ritmos folclóricos como el de chacarera y chamamé.

También ritmos rioplatenses como el de la clave del candombe (3-2) y el patrón (3 -3- 2) de Astor Piazzolla.

F) Aspecto formal y textural

El Altillo:

Se incluyen ritmos folclóricos sin respetar la forma de la danza. En todos los casos las construcciones formales no son muy convencionales manteniendo cierto grado de irregularidad.

Las introducciones e interludios son secciones formales importantes y no complementarias en los temas que tienen texto. En algunos casos se elaboran elementos temáticos complejizándose el discurso musical, hasta que se retoma la melodía y textura principal.

En general los temas son de una duración de entre 5 y 8 minutos y poseen varias secciones extensas (por ejemplo: largas introducciones).

Las improvisaciones son grupales, utilizando materiales melódicos, armónicos y rítmicos.

En algunos casos se utilizan ostinatos y notas pedales.

La construcción del discurso musical se desarrolla a través secciones bien delimitadas, como bloques texturales contruidos mediante *Groove*,⁸ con identidades propias.

Melania:

Construye secciones con improvisaciones en forma de solos.

Posee temas extensos de hasta 6´30´´.

Como El altillo, poseen temas instrumentales con muchas secciones que exponen ideas temáticas diferentes.

La flauta y el saxo desarrollan imitaciones y contramelodías.

G) Algunas consideraciones sobre el Texto

Se construyen temas con diferentes tipos de textos:

- Poemas (Pablo Neruda y Alfonso Cortés)
- Texto de Andrés Parodi (integrante del grupo).
- Texto tradicional recopilado por Leda Valladares.

En el tema “El monte y el río” hay una estrecha relación entre el aspecto semántico del texto y la música.

Conclusiones

Podemos señalar, entonces, algunas características de este movimiento musical:

Apareció en un momento histórico determinado, favorecido por el advenimiento de la democracia y la posibilidad de mayor espacio en los medios luego de la guerra de Malvinas, en un contexto local de propuestas culturales diversas.

Sus características musicales tuvieron que ver con la hibridación de géneros, tanto por las formaciones y prácticas musicales de las cuales venían los músicos como por la incorporación de particularidades del folklore argentino y latinoamericano, del jazz, del rock y de la música académica.

Su público, proveniente de la escucha de músicas diversas, se caracterizó por no ser cautivo de un género, demostrando una gran receptividad hacia propuestas innovadoras.

Abarcó manifestaciones musicales distintas a las difundidas por los medios en ese momento. Estas diferencias estaban dadas entre otras cosas por: La duración de los temas (mucho más extensos). La experimentación con las características identificatorias genéricas y sus cruzamientos.

La forma musical alejada de las pautas estructurales de los géneros.

La incorporación de grandes secciones de improvisación.

⁸ _ Groove: resultante textural producto de la sumatoria de patrones melódicos-rítmicos que se complementan entre sí.

La experimentación tímbrica, textural y armónica. . Los grupos realizaron sus producciones de manera independiente y en algunos casos canalizaron su propuesta a través del movimiento de la Alternativa Musical Argentina con alcance nacional y participación de periodistas y productores.

Por otra parte, en nuestro abordaje analítico, está presente la interrogación sobre la dicotomía que plantea Pelinsky al confrontar modelos de Blacking y Arom en etnomusicología, afirmando que en el primer caso el análisis es prueba del contexto socio cultural, y en el segundo el contexto socio cultural es prueba del análisis. Dice:

En consecuencia lo que hoy podemos hacer es explicitar las presuposiciones y distinguir las perspectivas de una investigación etnomusicológica, sin desconocer las ventajas de la perspectiva contraria. Comprender la música en la cultura y la cultura en la música es un ideal cuya realización presenta problemas metodológicos que por el momento parecen no tener solución. (Pelinsky, 2000b: 138)

Teniendo en cuenta esta problemática, intentamos realizar la descripción e interpretación del contexto socio-cultural que dio origen a estas músicas, relacionándolo, en el análisis, con características musicales específicas, observando también su impacto

en la recepción dentro de ese mismo contexto, línea que profundizaremos a medida que avance el trabajo analítico.

Tomamos también como punto de partida en el acercamiento a estas músicas, la perspectiva que propone Madoery al referirse al análisis de los procedimientos “es decir en los modos de construcción particulares de la música popular y su incidencia en los resultados musicales”.⁹ Plantea además en relación con esto que

Las herramientas y procedimientos de trabajo, en este caso, él o los instrumentos y medios, como la organización del ensayo, presentan vínculos con el lenguaje musical desarrollado en la composición o el arreglo, dejando marcas en la obra musical. (Madoery 2008:138)

Es por esto que en las entrevistas están presentes varios de estos puntos, por ejemplo las frecuencias y características de los ensayos, los roles de cada uno de los músicos en ellos y en el desempeño grupal general, las dinámicas de difusión y las características de las actuaciones en vivo.

⁹ Este autor distingue dos tipos de procedimientos: los operativos (medios, recursos e instrumentos utilizados para la composición y/o arreglo) y los estratégicos (procedimientos de construcción del lenguaje musical), formulando la hipótesis de que los procedimientos operativos inciden en los estratégicos y consecuentemente en las características musicales de la obra (Madoery 2008: 137-138)

Este trabajo forma parte de un proyecto de tres años de duración, CAI+D 2009, de la UNL, denominado “Los géneros en la Música Popular de la ciudad de Santa Fe, cruzamientos e hibridaciones durante la década del `80”. En este momento, el equipo, que cuenta con colaboradores externos y estudiantes, sigue realizando entrevistas a músicos y periodistas, analizando periódicos, reformulando el marco teórico. Posteriormente se realizará el análisis de otros grupos y de las diferentes etapas de estas agrupaciones ya abordadas.

Referencias bibliográficas

Davis Miles, Troupe, Quincy. 1991. *Miles. La Autobiografía*. Barcelona: Primer Plano.

Goldsack, Elina; Pérez, Hernán y López, María Inés. 2009 “Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe” En vías de publicación en *Revista del ISM*, UNL.

Madoery, Diego. 2008. “Charly García y la Máquina de hacer música. Primera etapa: desde Sui Géneris a Serú Girán” en *Músicas Populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Federico Sanmartino y Héctor Rubio (eds.). Universidad Nacional de Córdoba.

Pelinsky, Ramón. 2000a. “Dicotomías y sus descontentos. Algunas condiciones para el estudio del folclor musical”. En: *Invitación a la etnomusicología Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Ediciones Akal.

_____ 2000b. “Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de John Blacking y Simha Arom”. En *Invitación a la etnomusicología Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Ediciones Akal.

Pujol, Sergio. 2004. *Jazz al Sur, La música negra en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Emecé.

_____ 2007. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Tirro, Frank. 2001. *Historia del Jazz Moderno*. Madrid: Ma non troppo.

Recursos en línea

Menanteau, Álvaro. 2003. “Hacia una redefinición del término “fusión”. Ponencia presentada en el II Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, Santiago de Chile, 17 de enero de 2003. <http://jazzclub.wordpress.com/2006/08/01/hacia-una-redefinicion-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau/> [Consulta: febrero de 2010].

TUMP Taller Uruguayo de música Popular. Sitio oficial <http://www.tump.com.uy/core.php?m=amp&nw=Mjg3> [Consulta: febrero de 2010]

Entrevistas:

Bergesio, Enzo. Entrevistado por Rodolfo Paolantonio. Santa Fe: Proyecto CAI+D 2009, UNL. Abril de 2010.

Céspedes, Jorge. Entrevistado por Águeda Garay. Santa Fe: Proyecto CAI+D 2009, UNL. Febrero de 2010.

Torres, Francisco. Entrevistado por Sofía Torres y Esteban Grippaldi Santa Fe: Proyecto CAI+D 2009, UNL. Diciembre de 2009

Discos:

Magma, El atillo y Melania. 1986. Recital en vivo de AMA, realizado en el paraninfo de la UNL Santa Fe. Grabación particular no editada de Rodolfo Paolantonio. Digitalizada por Florencia Di Benedetto.

Miles Davis. 1969. In a Silent Way. Columbia CK-40580.

La Comisión Municipal de Folklore de Cosquín y la formación de nuevos valores musicales argentinos

Jane L. Florine¹

1 _ La Dra. Jane L. Florine, quien es etnomusicóloga y flautista, se desempeña como docente (“Professor of Music”) en la Chicago State University, EE.UU.; vivió en la Argentina entre 1975 y 1987. Es autora de *Cuarteto Music and Dancing from Argentina: In Search of the Tunga-Tunga in Córdoba* (2001) y está escribiendo un libro sobre el Festival Nacional de Folklore de Cosquín.

Resumen:

En este artículo, muestro cuál es el rol actual de la Comisión Municipal de Folklore de Cosquín en cuanto a la fomentación del folklore musical argentino y la formación de nuevos valores y qué piensa hacer en el futuro. Tomando como base el trabajo etnográfico realizado entre 2004 y 2009, analizo también el aprendizaje semi-formal/informal en Cosquín y las oportunidades correspondientes ofrecidas por la Comisión allí: el Certamen Pre-Cosquín, el Festival Nacional de Folklore (las peñas, los espectáculos callejeros, el Festival de la Canción y otros eventos) y el Festival Cosquín de Peñas.

Palabras clave: Formación musical, festivales, folklore argentino

1. Introducción

Desde el momento que el antropólogo Alan P. Merriam (1964) señaló la importancia de la enseñanza y el aprendizaje musical en la cultura, los etnomusicólogos han estudiado estos procesos para entender los sistemas musicales y cómo se transmiten. Aunque ya existen publicaciones dedicadas a algunas de las maneras formales e informales de aprender música en EE.UU. y otros países (e.g., Berliner 1994; Kingsbury 1988; Nettl 1995), queda mucho por hacer--especialmente con la música popular--en Latinoamérica. En el caso de la Argentina, ya hay algunos trabajos académicos escritos sobre la enseñanza formal de la música popular (e.g., O'Brien 2007, 2009); sin embargo, no se ha investigado mucho el aprendizaje semi-formal/informal del folklore musical--un tema fundamental porque el estudio formal del folklore no está al alcance de todos.

Una vía semi-formal muy común de aprender el folklore musical en la Argentina es participar de las oportunidades ofrecidas por la Comisión Municipal

de Folklore de Cosquín: el Certamen Pre-Cosquín, el Festival Nacional de Folklore (e.g., las peñas, los espectáculos callejeros, el Festival de la Canción y otros eventos) y el Festival Cosquín de Peñas. En este trabajo, muestro cuál es el rol actual de la Comisión en cuanto a la fomentación del folklore musical argentino y la formación de nuevos valores y qué piensa hacer este grupo de coscoínos en el futuro. En base al trabajo etnográfico realizado entre 2004 y 2009, también analizo el aprendizaje semi-formal/informal en Cosquín.¹

1 _ Este trabajo etnográfico incluye entrevistas hechas con participantes/organizadores del Pre-Cosquín, miembros de la Comisión y jurados; observaciones personales; y la experiencia de haber trabajado como veedora. Llevé a cabo la investigación con una beca Fulbright-Hays del Gobierno de EE.UU. entre el 1 de septiembre de 2004 y el 31 de mayo de 2005. Además, tuve una beca de la *National Endowment for the Humanities* de EE.UU. para empezar a escribir un libro sobre el Festival Nacional de Folklore (basado en la investigación) durante 2005/06. Volví a Cosquín en julio de 2007 y julio de 2009 para verificar datos y asistir al Festival Cosquín de Peñas. La Comisión Municipal de Folklore me ha autorizado usar todo el material citado en este artículo. Debe señalarse que las opiniones, observaciones, conclusiones y recomendaciones contenidas en esta publicación/sitio de web no son necesariamente las de la *National Endowment for the Humanities* (any views, findings, conclusions, or recommendations expressed in this publication/website do not necessarily reflect those of the *National Endowment for the Humanities*.)

2. Mi investigación del Festival

Cuando llegué al pueblo de Cosquín en septiembre de 2004 para estudiar las funciones del Festival Nacional de Folklore, el rol de la música en el festival y la historia del evento, fui a la Comisión Municipal de Folklore, la entidad que produce el evento, para hablar con el Gerente General. En seguida, me dijo este hombre que una de las metas más importantes de los miembros de la Comisión desde 1961--el primer año del festival--ha sido la formación de nuevos valores musicales: los organizadores siempre han incluido actuaciones de músicos profesionales y no profesionales en el evento y han trabajado con los medios (radio y luego televisión) para promover talento nuevo del interior del país, me explicó. Además, agregó el Gerente General, la Comisión siempre ha creído que los músicos aprenden por medio de la experiencia personal directa y escuchando a los demás y que por ende es importante que la gente nueva tenga la oportunidad de actuar ante un público grande para hacerse conocer.

Desde 1961 ha habido mucha gente desconocida que ha querido actuar en el festival--especialmente en el escenario mayor (y preferiblemente durante la transmisión radial/televisiva). Al comienzo, la gente de programación escuchaba a estos músicos en vivo en Cosquín (antes y durante el festival) y elegía

los mejores intérpretes para que actuaran en el escenario mayor. Otra manera de llegar al escenario mayor en aquel entonces era actuar en alguna de las peñas que se hacían durante el festival --especialmente La Peña Oficial “La Gauchada” auspiciada por la Comisión --con la esperanza de que algún padrino lo “descubriera” a uno.

Debido a la gran cantidad de personas que querían actuar en el festival y la falta de tiempo de los miembros de la Comisión para escucharlos a todos en vivo, se implementó el Certamen Pre-Cosquín en 1972. A partir de ese momento, los postulantes tenían que mandar cintas (y luego cassettes) a la Comisión con mucha anticipación para que la gente de programación las escuchara y eligiera lo mejor. En 1979, cuando los miembros de la Secretaría de Programación ya no tenían suficiente tiempo para seguir haciendo esto, la Comisión estableció subsedes regionales donde talento nuevo concursaba en vivo en rubros específicos sin tener que entregar ningún tipo de grabación; los ganadores de estas subsedes pasaban a concursar en un “Festival Pre-Cosquín” que se hacía--y se sigue haciendo--en la ciudad de Cosquín las dos semanas antes del Festival Nacional de Folklore cada enero. Hoy en día casi 15.000 personas compiten en aproximadamente 50 subsedes y más o menos 800 de ellas llegan a competir en el Festival Pre-Cosquín.

3. El Certamen Pre-Cosquín

Según el Reglamento Pre-Cosquín (2005) redactado por la Comisión, uno de los cuatro objetivos principales del Certamen es: “optimizar el nivel de los jóvenes valores de la música popular, ampliando su nivel profesional.” La Comisión también pretende “proyectar a los ganadores hacia circuitos artísticos nacionales e internacionales para que junto con los consagrados representen nuestro arte popular” y “contribuir al conocimiento de artistas de todo el país que posean valores relevantes como músicos y bailarines populares.” Ha intentado lograr/alcanzar estas metas la Comisión al implementar una serie de medidas.

Es muy importante para todo el talento nuevo que se presenta en las subsedes y en Cosquín el hecho de que un jurado de especialistas evalúe sus actuaciones a base de elementos musicales que figuran en las planillas de puntaje (2004). Aunque cada rubro tiene su propia planilla con indicaciones para el jurado, los elementos más comunes que figuran son afinación, interpretación, timbre/color, arreglos y técnica/coloratura; se definen estos términos en las planillas. En la planilla de puntaje correspondiente al rubro de Solista Vocal Femenino, por ejemplo, “afinación” refiere a “técnica de canto, respiración y vibrato”; “interpretación” tiene que

ver con “fraseo/sentido del texto, fraseo melódico, dinámica a planos sonoros, intensidad, expresión, y dicción”; y “timbre o color” quiere decir “la característica natural o personalidad de la voz.” “Ajuste” y “ensamble” son elementos importantes cuando actúan grupos y “creatividad” y “trabajo armónico, rítmico y melódico” son puntos claves en el caso de arreglos. Al evaluar el rubro “Tema Inédito,” los jurados se fijan en “letra,” “música,” “interpretación” y “propuesta.” Interpretación y presentación (ángel y carisma) tienen cada vez más importancia para los jurados porque el público suele fijarse más en esta clase de cosa que en la técnica al consagrar a algún artista.

Cuando viajé a seis subsedes del Pre-Cosquín, donde hablé con 82 concursantes y varios jurados, descubrí que muchos de los músicos que estaban presentándose no tenían mucho *training* formal en música. De estas 82 personas, nueve estaban cursando música como carrera universitaria, siete ya se habían recibido en música, y seis de estas siete eran profesores de música; por lo general eran guitarristas que tenían este tipo de *training*. Todos los participantes tenían parientes que eran músicos aficionados, pero solamente nueve tenían músicos profesionales en sus familias. Aunque treinta sabían leer música por lo menos un poco, la mayoría de los concursantes me dijeron que habían apren-

dido de oído y que eran autodidactas. Algunos habían aprendido con algún familiar/amigo o por medio de clases particulares, institutos/academias de música locales, talleres, coros municipales/universitarios, centros culturales, o conservatorios. Casi todos ya habían actuado en sus pueblos en lugares tales como peñas, eventos públicos e iglesias y algunos ya habían concursado en otros certámenes y/o festivales.

En las subsedes vi que los comentarios de los jurados eran muy importantes para los participantes, que buscaban su ayuda para aprender y progresar; el Pre-Cosquín significaba una instancia posible para lograr profesionalizarse en todo sentido y era un modo de legitimación. Como hay pocos maestros en zonas aisladas del país y los aficionados radicados en esas áreas solían imitar los pocos CDs que conseguían (de chacareras y zambas que estaban de moda), era casi la única oportunidad que tenían para obtener ayuda. Algunas de estas personas volvían a las subsedes año tras año tratando de perfeccionarse a base de lo que los jurados ponían en las planillas, de las cuales pedían fotocopias; 31 personas habían concursado más de una vez. Hablaban los participantes personalmente con los jurados también, especialmente cuando sabían que habían pasado a la ronda final y querían consejos para intentar ganar. En una de las subsedes, todos

los finalistas en rubros musicales tenían la obligación de consultar con los jurados antes de actuar. De esta manera, talento nuevo aprendía si tenía condiciones y cómo era su nivel. Los concursantes pensaban que sería extremadamente importante tener los comentarios del Jurado del Festival Pre-Cosquín; 22 de estos músicos ya habían llegado al Festival Pre-Cosquín o habían ido al Festival Nacional de Folklore para actuar en las peñas allí.

No todos los jurados tenían el mismo criterio: algunos—especialmente en las subsedes—preferían el folklore tradicional y descalificaban a los grupos/músicos que hacían “post-folklore.” Al contrario, los jurados en Cosquín tenían una estética cosmopolita y por lo general eran músicos y profesores con conocimientos de teoría musical; preferían el folklore de proyección y arreglos hechos con armonías y ritmos interesantes. Debido a esto, la falta de *training* musical de las personas que eran de zonas pobres y aisladas tenía un impacto muy grande (negativo) en el puntaje que sacaban. Vi que los jurados en las subsedes se acordaban de los concursantes de certámenes anteriores que habían vuelto a competir y notaban su progreso.

Aparte de recibir comentarios de los jurados sobre cosas técnicas, ganar experiencia tocando en público, conocer a otros músicos, aprender de los demás

y hacerse amigos por medio del certamen, algunos de los participantes querían llegar al Festival Pre-Cosquín para conocer el “sistema” que existe en Cosquín y ver cómo son los “camino” para llegar a actuar en el escenario mayor durante el Festival Nacional de Folklore—su meta, porque tantos artistas han empezado sus carreras allí y luego han triunfado. Aunque sabían que por medio del Pre-Cosquín se puede llegar a actuar en el escenario mayor durante el Festival Nacional de Folklore (siendo el ganador de algún rubro o del premio Revelación que se da al mejor artista/grupo nuevo), quizás durante el horario televisivo, querían conocer las otras maneras de conseguir lo mismo.

De a poco los músicos no profesionales descubrían que en Cosquín el paso más clave que hay que hacer para eventualmente triunfar es llegar a actuar en el escenario mayor—a cualquier hora, quizás a las 5 de la mañana. Luego hay que volver año tras año tratando de conseguir actuaciones cada vez más tempranas hasta lograr una actuación corta (presentando quizás dos temas) durante el horario televisivo—las primeras tres o cuatro horas del evento. Después hay que conseguir actuaciones aún más largas (e.g., presentar 4 temas, cantar por 20 minutos, etc.) durante el horario televisivo y hacerse conocer en Buenos Aires. Al lograr esto, y quizás sacar un tema exitoso (un *hit*), existe la posibilidad de ganar el premio Consagración en Cosquín

y abrir el horario televisivo del festival. La próxima meta es cerrar el horario televisivo y llegar a tener una carrera internacional.

La Comisión Municipal de Folklore sabe que el Pre-Cosquín es una gran ayuda para los nuevos valores, pero quiere hacer más. En 2006 auspició un CD en el cual los ganadores grabaron un tema cada uno. Les ha facilitado actuaciones a los ganadores en otros festivales y en el Festival Nacional de Folklore también, ha ofrecido seminarios (con poca concurrencia) para entrenarles a los jurados del interior y ha pensado en preparar un listado de jurados aprobados/recomendados para estandarizar el criterio usado (y el puntaje otorgado) en las subsedes. Algunos miembros de la Comisión y ex-jurados han sugerido que los jurados del Festival Pre-Cosquín viajen a las subsedes para poder entender mejor la situación de los concursantes de esas regiones (especialmente los postulantes de zonas aisladas/pobres) y que hablen con los jurados allí—algo que no ha sido posible hacer todavía. Otra idea, aún no realizada, es establecer una Escuela de Música Popular y Folklore en Cosquín: la más importante de toda Sudamérica.

A los miembros de la Comisión les gustaría ayudarles a los concursantes que menos tienen para igualar las condiciones en las cuales se compiten, pero

no se sabe cómo hacer esto. Un ex-jurado del Festival Pre-Cosquín ha sugerido que la manera de lograr esta meta sería hacer una evaluación Pre-Cosquín (que mide procesos) en lugar de un certamen (que mide logros y éxitos) y darle algo a por lo menos todos los finalistas del Pre-Cosquín; según él, no es justo que la Comisión diga que cada región se la arregle con su pobreza y su falta de músicos y que el Jurado del Festival Pre-Cosquín diga solamente quién es bueno y quién es malo:

Yo digo una serie de alternativas. Un músico participa en el Pre-Cosquín. Si no gana pero es lo suficientemente bueno, la Comisión le da una beca para el perfeccionamiento en tal lugar durante un año. Otro no [recibe] una beca: “Mirá, te ganaste todos estos CDs para que escuches.” [En el caso de] otro: “Vos te ganaste la posibilidad de participar con estos músicos en un circuito para foguearte, para tocar, tocar, tocar; hagamos un circuito de músicos. Vos te ganaste la posibilidad de grabar una banda en un disco que se está por hacer. Vos te ganaste la posibilidad de este libro, esta enciclopedia; leéla.” No sé si me explico. Es decir. . . hay que invertir. No se puede ser tan chanta. Es

que si no, me parece que es funcionar con el criterio industrial, masivo, de mercado. Eso no genera músicos populares. Nosotros lo que queremos es que hayan muchos buenos músicos (Ábalos 2004).

4. Otras Oportunidades

Participar del Certamen Pre-Cosquín no es la única manera de profesionalizarse en Cosquín. Por lo general, los concursantes del Pre-Cosquín ya saben que pueden actuar en las peñas cerca de la Plaza de Folklore también. Aunque solamente la Peña Oficial pertenece a la Comisión, las peñas son una parte importante del festival y un camino posible para llegar al escenario mayor. Los músicos no profesionales que actúan en peñas normalmente lo hacen gratis. Para conseguir actuaciones, suelen hacer cola por muchas horas afuera de las peñas en la época del festival para ver si pueden hacer una audición para algún manager artístico o dejarle un demo y su curriculum. Si un músico/grupo consigue un turno para actuar, es posible que cuando llegue el momento de cantar o tocar que no pase nada; no se mantienen horarios exactos y a veces aparece alguien “importante” que el dueño de la peña pone en el escenario en lugar de los artistas nuevos. Si un músico logra actuar, es muy común

que no recibe ni un vaso de agua después y que no le permite el dueño quedarse para escuchar a los demás. De todos modos, hay gente que ha sido descubierta en las peñas y existe la posibilidad de llegar a ser Revelación de la Peñas: el mejor grupo que ha actuado en las peñas según un jurado puesto por la Comisión. La Revelación de las Peñas gana la oportunidad de actuar en el escenario mayor el año siguiente (pero muy tarde y fuera de horario televisivo).

Desde 1994, hay otra oportunidad formal que ofrece la Comisión para nuevos valores: actuar en los espectáculos callejeros. Como muchos músicos no profesionales siempre han tocado y cantado informalmente en la calle y cerca del río durante el festival para promocionarse, a la Comisión se le ocurrió formalizar ese tipo de actuación ese año. Empezó a programar actuaciones de quince a veinte minutos a horarios fijos en escenarios con equipos de sonido y locutores en los balnearios y cerca de una plaza al aire libre; hubo siete escenarios en 2005. Para que la Comisión le considere a algún artista o conjunto para que actúe, hay que enviarle un demo y un curriculum con anticipación. Luego un comité de gente puesta por la Comisión escucha los demos y les pone puntaje en las categorías de afinación, interpretación, timbre-color y arreglos. Si un demo recibe un puntaje muy alto, el conjunto/artista correspondiente tiene la posibilidad de pasar

directo al escenario mayor sin actuar primero en los espectáculos callejeros. Con un puntaje menos alto pero aceptable, el artista/grupo gana dos actuaciones en los balnearios o cerca de la Plaza San Martín durante el festival.

Al actuar en estos escenarios, uno puede tocar o cantar lo que quiera; no hay ningún jurado formal. Sin embargo, los locutores que trabajan en los escenarios eligen los mejores artistas/grupos que han actuado—a base de la reacción del público y sus propias opiniones—y estos “finalistas” (uno por escenario) compiten formalmente el último domingo del festival para ser la “Revelación de los Espectáculos Callejeros,” que gana una actuación en el escenario mayor el año próximo durante el Festival Nacional de Folklore pero no en horario televisivo. Ese domingo hay un jurado que usa la misma planilla que ha usado la gente que ha escuchado los demos. Si un músico/grupo no gana, por lo menos ha podido actuar en público, conocer a mucha gente, regalar demos y curriculums, y aprender que hay varias maneras de llegar al escenario mayor. Como parte del Festival Nacional de Folklore, a veces se hace el Festival Nacional de la Canción; la Comisión y la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) organizan este concurso. Se presentan los mejores doce temas en el escenario mayor en vivo y a veces se graban estos mismos

temas en un CD antes del Festival para difundirlos. Como los compositores de estos temas pueden presentarlos ellos mismos si quieren, y hay un premio para el mejor intérprete—no solamente para los mejores tres temas—es posible ganar como compositor o intérprete. Es buena experiencia y auto-promoción todo esto, especialmente porque se hace el concurso en horario televisivo.

Otra oportunidad que ofrece la Comisión para nuevos valores es la posibilidad de actuar durante los eventos culturales y académicos que se hacen durante el Festival Nacional de Folklore: el Congreso del Hombre Argentino, la Feria del Libro, el Encuentro de Poetas, el Ateneo, conferencias, talleres y charlas. Esta clase de posibilidad puede dar mejor resultado que las peñas, donde mucha gente actúa por años sin tener éxito. Se puede ofrecer algún taller o charla para hacerse conocer también y se puede conocer a luthiers invitados por la Comisión en la Feria de Artesanías.

5. El Festival Cosquín de Peñas

En 2008, un grupo de comerciantes coscoínos que había trabajado con la Comisión anteriormente se juntó con la Comisión de Folklore para lanzar un evento invernal para fomentar la economía local y a la vez ayudarles a los nuevos valores musicales del folklore, dándoles otra manera de hacerse conocer y aprender: el Festival Cosquín de Peñas,

que se hizo por 9 días en julio. Como el Cosquín de Peñas tuvo tanto éxito, ha llegado a ser un evento anual. En 2008 se ofreció música en nueve peñas muy bien equipadas en cuanto a sonido, decoradas (con escenografía) y controladas en cuanto a cantidad de público y menú; en 2009 se iba a habilitar quince peñas.² Los organizadores invitaron a personas que ya habían tocado/cantado en el Pre-Cosquín o en los espectáculos callejeros para tener la seguridad de que eran buenos (ya los habían escuchado en vivo); cada grupo/artista tuvo dos actuaciones.³ Los participantes del Festival Cosquín de Peñas recibieron descuentos en hospedaje y comida los días que actuaron también para ayudarles con sus carreras. Aunque el evento era solamente para nuevos valores, algunos músicos profesionales aparecieron por su cuenta a actuar gratis en 2008.

² _ Se suspendió el evento a último momento debido al problema nacional que había con la gripe porcina en esa época.

³ _ Los organizadores del Festival Cosquín de Peñas sabían que la Comisión de Folklore recibe muchos demos de talento nuevo que quiere actuar en el Festival Nacional de Folklore y los espectáculos callejeros y que tiene que hacer su selección sin poder escucharla a esta gente en vivo—que a veces tiene resultados desastrosos.

6. Conclusiones

La Comisión Municipal de Folklore de Cosquín siempre ha ofrecido muchas oportunidades para que músicos no profesionales se profesionalicen. La enseñanza semi-formal del Pre-Cosquín, por ejemplo, ha sido extremadamente importante para muchos jóvenes, especialmente la gente de partes del país donde hay pocos maestros. Sin embargo, mucho de lo que se aprende en Cosquín no tiene nada que ver ni con la técnica ni con lo que escriban los jurados en las planillas; aparte de tener ángel, hay que actuar mucho en público y saber cómo son los caminos para llegar al escenario mayor, que se aprende yendo a Cosquín—no con estudios formales de música. La multitud de posibilidades que ofrece la Comisión para actuar en público y hacerse conocer son partes claves del aprendizaje de los nuevos valores y hay gente que depende de estas actividades porque no tiene otras posibilidades. Aunque la Comisión Municipal de Folklore está ofreciendo cada vez más oportunidades para músicos no profesionales, podría hacer mucho más; ojalá que no se olvide de esta parte de su misión.

Referencias bibliográficas:

Ábalos, Gabriel. Entrevistado por Jane L. Florine. Córdoba: una confitería en el centro. 29 de septiembre de 2004.

Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Comisión Municipal de Folklore. 2004. Cosquín Capital Nacional de Folklore. Cosquín: Comisión Municipal de Folklore.

_____. 2004. Planillas de Puntaje. Cosquín: Comisión Municipal de Folklore.

_____. 2004. Reglamento Pre-Cosquín 2005. Cosquín: Comisión Municipal de Folklore.

_____. 2005. Reglamento Pre-Cosquín 2006. Cosquín: Comisión Municipal de Folklore.

Comisión Organizadora Cosquín de Peñas. 2009. Gacetilla de prensa. Cosquín: Comisión Organizadora: 1-5.

Informantes del Pre-Cosquín. Entrevistados por Jane L. Florine. Bahía Blanca, Buenos Aires, Casida, Córdoba, Cosquín, Junín, Mendoza, Valle Viejo y Santa Sylvia: lugares varios. Entre septiembre de 2004 y mayo de 2005.

Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians: Music-making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kingsbury, Henry. 1988. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.

Nettl, Bruno. 1995. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

O'Brien, Michael. "Disciplining the Popular: Conflict and Contradiction in an Argentine Anti-Conservatory Conservatory of Popular Music." Ponencia presentada en el congreso anual de la Society for Ethnomusicology. Columbus, Ohio: 24 al 28 de octubre de 2007.

_____. "Finding the Popular in música popular: The Argentine Music School as a Field of Cultural Production." Ponencia presentada en el congreso anual de la Society for Ethnomusicology. Ciudad de México: 19 al 22 de noviembre de 2009.

El tango y la delimitación de lo femenino. Genealogía y perspectivas actuales

María Mercedes Liska¹

¹ _ Etnomusicóloga, egresada del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”, Buenos Aires, Argentina. Es Magister en Comunicación y Cultura y actualmente realiza el Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Es becaria del CONICET (IIGG) e integra el Centro Cultural de la Cooperación “Florencia Gorini”.

Resumen

En el tango, el universo femenino ha sido modelado desde la representación masculina. Esta construcción se encuentra cargada de imperativos que apuntaron a establecer los márgenes del género, tanto en su actuación en dicha experiencia estética como en la vida social en general. Más allá de la sumisión o la resistencia con la que se enfrentaron a la permanente instigación al disciplinamiento de su existencia, plantearemos que la sistematización coreográfica del tango cosificó la intención de regular las relaciones entre los géneros y de asignarles a las mujeres un lugar acotado y preciso. Haremos foco en las condiciones que incidieron en la configuración del rol “pasivo” que les ha sido asignado en el baile a comienzos del siglo XX, y a partir de allí, analizar en las prácticas contemporáneas las problemáticas existentes en la incorporación del modelo de actuación.

Palabras clave: Tango, Baile, Género, Disciplinamiento

1. Introducción

En los primeros años del siglo XXI, el baile social del tango ha ido atravesando por un proceso de expansión en el cual la práctica se diversificó en distintas escenas; si en la década de los noventa la paulatina recuperación del tango en las pistas de baile estaba estrechamente vinculada con una forma “tradicional” heredada de la década de 1940, emergieron experiencias que establecieron discrepancias respecto del canon a partir de modificaciones en los movimientos, los modos de enseñanza-aprendizaje y de interacción social (Liska 2008).¹ Uno de los aspectos más interesantes que surgió en este proceso de apertura fue la puesta en tensión del rol femenino en la danza.

¹ _ Estas consideraciones se desprenden del trabajo de campo que he venido realizando desde el año 2001 hasta la actualidad, mediante observaciones en los ámbitos donde se baila específicamente tango (lugares llamados “milongas”), la asistencia a clases de enseñanza y entrevistas a bailarines aficionados y profesores.

Desde la sociología y antropología de la cultura, algunos investigadores sostienen que en el tango la construcción del universo femenino ha sido moldeada por la representación masculina (Ulla 1982, Archetti 2003, Saikin 2004). Así, el tango se erigió como un espacio de intervención de la política heteronormativa dominante que colaboró en el diseño de los comportamientos de las mujeres en la vida pública. Quiere decir que si los códigos civiles y electorales relegaron a la mujer del ámbito político, estos no fueron los únicos dispositivos que las sancionaron, sino que fueron acompañados por otras instancias de construcción de subordinación de género (Gil Lozano 2008). En este sentido, las interpretaciones sostienen que el tango ejerció un poder moralizante y regulador de las relaciones de género.

En esta ponencia proponemos una trama conceptual que nos permita entender la relación entre género y tango haciendo foco en la configuración del rol “pasivo” que le fue asignado a la mujer en la sistematización coreográfica del tango, para luego

articularlo con las fisuras en la definición de ese rol actualmente. Michel Foucault señala que en la fase inicial de la modernidad se gestó una nueva economía en los mecanismos del poder que fomentó el autocontrol y el dominio de los deseos y los placeres (Foucault 1995; 1996). Mediante técnicas disciplinarias que permitían el control minucioso de las operaciones del cuerpo, se garantizaba la sujeción constante de sus fuerzas, imponiéndoles una relación de docilidad-utilidad. De este modo, disciplinar significa intervenir en los comportamientos individuales para encauzarlos hacia conductas aceptadas como válidas o normales (Foucault 1991: 141). En este sentido, la propuesta es pensar que en el contexto de proliferación de discursos normativos de la sexualidad, la sistematización coreográfica del tango funcionó como un dispositivo de disciplinamiento de la feminidad.²

2. La normativización de lo femenino en las dos primeras décadas del siglo XX: haciendo género en el baile del tango

El tango, que comenzó siendo un baile de los sectores populares cuyas características eran la improvisación y la realización de movimientos de connotaciones sexuales, fue prohibido por los sectores dominantes hasta aproximadamente el año 1910. Luego, por diversos motivos pero sobre todo por la repercusión de la danza en París, la elite porteña promovió su aceptación mediante un proceso de “adecentamiento” en el cual se fijó una coreografía invariable que sujetaba a los cuerpos a estrictas pautas de actuación.

Eduardo Salessi sostiene que para el pensamiento dominante de fines del siglo XIX la práctica prostibularia del tango quebrantaba sus ideales de feminidad, debido a que las mujeres adquirían una actitud “activa” que desfiguraba la idea de familia pensada como la matriz de la comunidad deseada (Salessi 1995). El proceso de modernización económica y política de Argentina había provocado fuertes cambios en los roles de género vinculados a la incorporación de las mujeres como fuerza de

trabajo asalariada. La demanda del voto, el interés de la industria por crear un mercado de consumo femenino y los hallazgos científicos sobre el control de la natalidad, entre otros, habían provocado incertidumbres en la masculinidad dominante (Savigliano 1995; Salessi 1995).

En el proceso de “adecentamiento” ocurrido durante las dos primeras décadas del siglo XX, el tango se hizo portavoz de una conciencia moral fomentada por el pensamiento higienista argentino. Algunos estudios sobre la poética señalan que su lírica fue tendiendo a narrar estos temores en los cuales las mujeres, atraídas por la ambición económica y una ciega pasión por el deseo sexual, abandonaban a sus familias y así encontraban destinos trágicos. Las letras establecían que el sufrimiento de estas mujeres provenía de la ruptura con las normas dadas debido a la natural debilidad moral del género. La solución que proponían los tangos era renunciar a la movilidad social para proteger su integridad moral (Varela 2005; Saikin 2004; Archetti 2003; Ulla 1982).

Con respecto a la danza, Marta Savigliano sostiene que en su repercusión en París hacia 1910, la escenificación y erotización del cuerpo femenino fue el centro de las críticas que reclamaron control.

² _ Esta interpretación forma parte de la tesis que realicé para la Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se titula “El proceso de adecentamiento y sistematización coreográfica del tango en las dos primeras décadas del siglo XX”. Ha sido defendida en agosto de 2010.

Señala que la idea de que con el tango la mujer seducía al hombre hasta conducirlo a la locura tenía su origen en los discursos morales que alertaban sobre una feminización de la cultura. Así, afirma que el proceso de normalización del baile, puesta en marcha a través de maestros de danza, construyó una imagen de complementariedad de los bailarines que delimitaba los roles de líder y de guiado en la pareja (Savigliano 1995: 100). Savigliano sostiene también que por efecto reflejo, la práctica local se tiñó de pautas rigurosas especialmente para las mujeres (Idem: 138).

Por su parte, Magali Saikin afirma que de una primera danza donde se manifestaba un tipo de dominación física sobre la mujer, propia de las relaciones de género en los sectores populares, en la apropiación burguesa del tango dichas relaciones pasaron a articularse por una violencia psíquica que naturalizaba la “supuesta” superioridad moral del hombre. Es decir que su “adecentamiento” planteó un nuevo tipo de relaciones de género fundamentado en el discurso científico: “...hay un acoplamiento de la biología a los roles en el tango: el rol del hombre y el de la mujer se naturalizan como si fuesen tales por ley natural. Desde esta perspectiva, ser conducida es el rol innato y biológicamente determinado de la mujer” (Saikin 2004: 34). Ser-

gio Pujol señala también que las publicaciones de divulgación testimonian el énfasis que se puso en la polémica sobre el baile del tango como “pérdición” de las mujeres y el posible desenfreno de sus pasiones (Pujol 1999:39).

Por mi parte, en el análisis del principal manual argentino de enseñanza del tango del año 1916 aproximadamente³, vemos la operatividad de la noción de debilidad física del cuerpo femenino en la sistematización y adcentamiento coreográfico. Por un lado, la pauta establece claras distinciones de género: entre las reglas de “buenas costumbres” que interpelan al varón figuran la invitación a bailar, el consentimiento de la familia de la bailarina, la aceptación obligatoria de la mujer al ofrecimiento masculino, y así sucesivamente (Lima 1916: 6). Por otro, en las indicaciones sobre la gestualidad aparece que el varón debe tener un modo de bailar sin exageraciones, sutil y moderado, mientras que la mujer debe directamente pasar inadvertida para no recibir críticas y ser estigmatizada socialmente (Idem: 7).

³ _ El manuscrito no registra el año de su publicación. Carlos Vega es el primero en considerar esta fecha aproximada (Vega 2007:132), que coincidiría con el periodo de codificación del baile del tango comprendido entre los años 1911 y 1916, que fue establecido por Inés Cuello en la obra titulada “Antología del tango rioplatense” (Novati et al. 2002).

No obstante, la apreciación que reviste mayor importancia reside en los perjuicios que podía ocasionar el mal ejercicio de la danza. El manual hace hincapié en que el cuerpo femenino posee una debilidad “física” argumentada por la medicina que había documentado la obtención de enfermedades pulmonares en las mujeres a raíz de su “entrega apasionada” al baile (Idem: 5). En este sentido, encontramos el trabajo de Diego Armus en donde analiza que la tuberculosis en Argentina recibió un particular tratamiento asociado a lo femenino y que la lírica del tango contribuyó claramente en la construcción de este imaginario social. Sostiene que el tópico recurrente como metáfora de ascenso social e independencia, refiere a la tuberculosis como el castigo que recibían estas mujeres desafiantes del dominio masculino, lo que contribuyó a crear una ficción de la enfermedad con fines moralizantes para el género, ya que afectó tanto a hombres como a mujeres, incluso, que ha dado muerte en mayor proporción a los primeros (Armus 2002: 207).

La noción de debilidad y enfermedad femenina que aparece en el manual justifica en parte la pauta de su rol pasivo en la coreografía, al sostener que bailarín-hombre siempre debe dirigir la danza. Como lectura positiva de los lineamientos higienistas, la pauta coreográfica restringió lo femenino

al reponer simbólicamente la dominación masculina. Saikin agrega que la repartición “natural” de los roles se afincó en el concepto filosófico-occidental que consiste en la oposición hombre-creador pensante/ mujer-materia sin iniciativa.

Trascendiendo los localismos del disciplinamiento femenino, Foucault señala que entre los dispositivos discursivos estratégicos de poder y de saber que se desarrollaron a través del pensamiento higienista se pensaron tecnologías racionales de corrección de su sexualidad, debido a la creencia de que posee una saturación patológica (Foucault 1995: 127), así como que su cuerpo carece de atributos que naturalmente constituyen lo masculino (Idem: 186). No obstante, Foucault sostiene que la construcción de pasividad femenina en la organización social tiene antecedentes que se remontan al principio de isomorfismo entre relación sexual y relación social elaborado por la filosofía clásica:

...hay que entender que la relación sexual –siempre pensada a partir del acto-modelo de la penetración y de la polaridad que opone actividad y pasividad- es percibida como del mismo tipo que la relación entre superior e in-

ferior, el que domina y el que es dominado, el que somete y el que es sometido, el que vence y el que es vencido (Foucault 1996: 198).

En resumen, no sólo la poética del tango estableció las limitaciones de la acción mediante el uso de tormentos. Más allá de su configuración discursiva, la sistematización del baile inscribió en los cuerpos una normativa genérica que fijó la distancia de lo femenino respecto de lo masculino, a partir de fundamentos médicos basados en el temor a la inversión de poder entre los géneros. La noción de “debilidad” representa una subordinación, una exigencia de obediencia y no solamente una posición que facilitó el funcionamiento de la danza (Saikin 2004). Así, la coreografía puede entenderse como una tecnología racional de corrección de los comportamientos femeninos, y por lo tanto, en un dispositivo de vigilancia que ejerció la neutralización de sus cuerpos, asociado a la noción de “histeria” que señalaba Foucault (1995). De este modo, puede verse en el tango una cosificación de relaciones de poder entre los géneros.

3. Deconstruyendo lo “femenino” en las prácticas contemporáneas

Es de notar el rol activo que asumieron las mujeres en las nuevas iniciativas de acción corporal de la última década (2000-2010). En algunos casos se busca conscientemente combatir la invisibilidad histórica de la voz femenina, y en otros, las mujeres se convierten en un actor social emergente dentro de las propuestas innovadoras. En los últimos años, la práctica del tango se nutrió de experiencias que fueron adquiriendo un peso visible como espacio alternativo, mientras que con anterioridad la actuación se mantenía en los márgenes de convenciones preestablecidas. De estas experiencias fue surgiendo el concepto de exploración corporal del Tango Nuevo y la dinámica de intercambio de roles del Tango *Queer*.

En el tango “nuevo”, un sector de bailarines jóvenes indagaron las estructuras de movimiento con el objetivo de eliminar la rigidez en la dinámica de acción corporal de repercusión en los modos de enseñanza-aprendizaje basados en la repetición de secuencias de pasos. En este proceso, las mujeres fueron ganando una mayor participación en la

enseñanza, lugar implícitamente negado hasta entonces, incluso, comenzaron a ofrecer clases prescindiendo del varón y realizando los roles de guiar y de guiado (Liska 2008).

Aunque en las primeras iniciativas disruptivas respecto de la práctica tradicional el estímulo lo emprendía siempre el hombre (o bien la mujer en el rol del hombre), estas habilitaron la aparición de nuevas propuestas y en el año 2006 surgió la experiencia de tango *queer* en Buenos Aires como un espacio que buscó explorar nuevas formas de comunicación entre los bailarines.⁴ A partir de las innovaciones centradas en la desestructuración de los movimientos, la propuesta *queer* focalizó su mirada en las normativas de construcción de los géneros proponiendo des-sexualizar los roles de la danza, e insistiendo en que la carga simbólica de poder en los roles continuaba siendo la misma al reproducir la desigualdad de saberes entre el varón-conductor y la mujer como aquella que debe “dejarse llevar”, “soltarse”, “entregarse”, sin ofrecer ninguna resis-

tencia a las decisiones del varón (Carozzi 2009). Así se creó la dinámica de intercambio de roles en la cual los bailarines comparten la conducción de la *performance*, incluso, en el transcurso de una misma pieza musical. De este modo, la exploración se profundizó hacia la pluralidad de los cuerpos mediante la diversificación de las combinaciones en la pareja de baile. En definitiva, la intervención “queer” en el tango reviste un gesto desafiante de la estructura misma del baile y su régimen de heterosexualidad obligatoria (Butler 2001).⁵ Es interesante señalar que para el tango *queer* la pareja mujer-mujer es la que subvierte radicalmente el tango, ya que la pareja hombre-hombre, al portar el desempeño del rol activo, no posee los mismos condicionamientos (Liska 2009).

Además, en la práctica se puede observar que las mujeres son las que desarrollan la dinámica de “performar” ambos roles, en cambio, los varones se sitúan en asignaciones más definidas: guían o son guiados, aunque pueden elegir qué rol quieren ocupar. Otro aspecto es que la creación de la versión *queer* local y en el exterior está conducida

5 _ Debemos tener en cuenta que la apropiación de lo “queer” en este caso adquiere nuevos significados. Aquí se desentienden de las discusiones hacia dentro del campo teórico y las diferencias políticas entre lo queer y lo gay. El tango queer incluye lo gay y lo queer en un circuito común (Cecconi 2009).

por bailarinas⁶, que a su vez se vinculan con historiadoras feministas como Fernanda Gil Lozano o Magalí Saikin.

Por último, en estas experiencias aparece que la música tradicional es un discurso impregnado de regulaciones e imaginarios de lo femenino promovidos por la norma heterosexual dominante, que obstaculiza la realización de las nuevas dinámicas (Liska 2009). Así, la adopción del tango electrónico permitió romper con el carácter performativo de la música, instando a la repetición de las normas que regían unívocamente los cuerpos de las mujeres.

4. Algunas reflexiones

A modo de reflexión final, planteamos que la codificación del baile del tango en el periodo 1900-1920 fundó un tipo de relaciones de poder capaces de “hacer género”. La pautación coreográfica permitió cosificar los roles según un esquema binario que estableció lo masculino y lo femenino como opuesto y complementario en una relación de subordinación.

6 _ Por ejemplo, las organizadoras del Festival de Tango *Queer* de Hamburgo, y en Argentina, la mencionada bailarina y profesora argentina Mariana Docampo Falcón. Ver (Liska 2009).

4 _ La bailarina Mariana Docampo Falcón junto a los organizadores de la milonga *gay* La Marshall, Augusto Balizano y Roxana Gargano, son los responsables de promover la técnica del tango *queer* en Buenos Aires, y a partir de sus inquietudes personales fueron creando un escenario para las transformaciones de los códigos sociales vigentes en las milongas y en el baile tradicional asociados a la normativa de género.

Si entendemos que la fundación de la coreografía estableció una economía moral de las mujeres, el esquema invariable y su constante reiteración fue el procedimiento que fijó la normativa de género cristalizada en la sistematización coreográfica.

Las nuevas propuestas vacían los roles de su fijación sexual, abriendo diversas posibilidades en relación a su historicidad. La feminidad que es legitimada en estas prácticas, resignifica la noción de género como un sentido “a deshacer” que rompe con la idea de cuerpo normal edificada en el tango.

En definitiva, la problemática de género y las estrategias de disciplinamiento corporal nos sitúan en una instancia de análisis donde el tango puede entenderse como un espacio de contención de relaciones de poder en tensión, que nunca están del todo definidas sino que, mientras que su reiteración ha fijado y naturalizado la normativa corporal a través del tiempo, a la vez, la actuación en nuevos contextos de época habilita la emergencia de fisuras con lo establecido.

Referencia bibliográficas

Archetti, Eduardo. 2003. *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.

Armus, Diego. 2002. “‘Milonguitas’ en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis”. En *História, Ciências y Saúde-Manguinhos*, vol. 9 (suplemento): 187-207.

Butler, Judith. 2001. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.

Carozzi, María Julia. 2009. “Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires”. *Religião e Sociedade*, volumen 29 (1).

Cecconi, Sofía. 2009. “Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente”. *Trans, Revista Transcultural de Música* n° 13.

<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/arto5.htm> [Consulta 10 de noviembre de 2009].

Foucault, Michel. 1995. *Historia de la Sexualidad I. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

_____ 1996. *Historia de la Sexualidad II. El uso de los placeres*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

_____ 1991 [1976]. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Gil Lozano, Fernanda. 2008. “Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino”. En *Historias de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglos XIX y XX*. San Miguel de Tucumán: Edunt: 391-406.

Lima, Nicanor M. 1916 (?) *El tango argentino de salón: método de baile teórico y práctico*. 1ra. Parte. Edición de autor: 1-34.

Liska, María Mercedes. 2009. “El tango que regula cuerpos ilegítimos-legitimados”. *Trans, Revista Transcultural de Música* n° 13.

<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/arto4.htm> [Consulta 4 de marzo de 2010]

----- . 2008. «Cultura popular y nuevas tecnologías: El baile del Neo-tango». *La revista del CCC* n° 2.

<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/32/> [Consulta 6 de noviembre de 2009]

Novati et al. 2002 [1980]. *Antología del Tango Rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Edición en CD-ROM.

Pujol, Sergio. 1999. *Historia del Baile. De la Milonga a la Disco*. Buenos Aires: Emecé.

Saikin, Magali. 2004. En *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango Argentino*. Stuttgart: Abrazos.

Salessi, Jorge. 1995. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina. (Buenos Aires 1871-1914)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the political economy of passion*. San Francisco: Oxford: Westview Press.

Ulla, Noemí. 1982 [1966]. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Varela, Gustavo. 2005. *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós Diagonales.

Vega, Carlos. 2007. *Estudios para los orígenes del Tango Argentino*. Buenos Aires: EDUCA.

Vasallos del sol en cinco líneas

Patricia Carolina Martínez Ramírez¹

¹ _ Universidad Central de Venezuela. Maestría en Musicología Latinoamericana.

Resumen:

La proyección de la música popular venezolana ha tenido en los últimos tiempos un gran protagonismo a través de agrupaciones tanto instrumentales como vocales de excelente nivel. Una de las agrupaciones pioneras de este movimiento es Vasallos del Sol (1990). El carácter eminentemente popular de esta agrupación ha incidido en que la academia le haya prestado poca atención. Esto ha generado una falta de información acerca del valioso trabajo que ésta realiza. Vasallos del Sol trabaja con una metodología oral, y el único texto disponible de sus repertorios son las grabaciones comerciales. La motivación principal de nuestra investigación fue recopilar, transcribir y editar el repertorio vocal de Vasallos del Sol, contenido en seis producciones discográficas.

Descriptor: edición crítica, transcripción, Vasallos del Sol, géneros musicales, grupos de proyección.

1. Vasallos del Sol: un poco sobre su historia

Se conoce como *proyección* al proceso de difusión de la música tradicional -que por su naturaleza se genera dentro de un ámbito geográfico y cultural restringido- a través de los medios de comunicación masiva (grabaciones, videos, películas, conciertos, radiodifusión, televisión, Internet, etc.) (Alemán, 1996). No son los cultores directos de la música tradicional quienes llevan a cabo este proceso, sino generalmente se trata de grupos profesionales especializados que se dedican a esta tarea.

La proyección de la música tradicional venezolana ha tenido en los últimos tiempos un gran protagonismo a través de agrupaciones tanto instrumentales como vocales de excelente nivel. El resultado de esta difusión masiva de las manifestaciones

musicales tradicionales de Venezuela ha sido el que los géneros propios de cada región de nuestro país sean conocidos por el resto de la población. Algunas de las agrupaciones pioneras de este movimiento son Serenata Guayanesa (1971), Convenciones (1974), Un Solo Pueblo (1980), Caucaucuar (1986) y Vasallos del Sol (1990). El carácter eminentemente popular de estas agrupaciones ha generado una falta de información y documentación acerca del valioso trabajo que realizan estos grupos. En lo referente a la recopilación y arreglos del repertorio que ejecutan, la carencia es mayor aún. Solamente existen partituras en aquellos casos en los que el repertorio se ha hecho a partir de un arreglo escrito.

Por lo general, todas estas agrupaciones trabajan con una metodología oral, y el único texto disponible de sus repertorios son las grabaciones. La motivación principal de nuestra investigación es recopilar, transcribir y editar el repertorio coral de una de estas agrupaciones, como lo es Vasallos del Sol, un ensamble que cuenta con 20 años de existencia,

siete producciones discográficas -*Vasallos del Sol* (1991), *Prenda* (1993), *Cantos de Sirena* (1997), *Tibio Calor* (1999), *Árbol Sagrado* (2004), *15 Años Vasallos del Sol* (2005), *Dos miradas* (2008)-, y una amplia trayectoria.

Vasallos del Sol es una agrupación que nace como consecuencia de la necesidad de proyectar el trabajo educativo que se comenzó a gestar desde 1980 en los Talleres de Cultura Popular de la Fundación Bigott. Desde sus inicios la agrupación estuvo conformada por profesores y alumnos de dicha institución, y siempre ha sido su meta establecer en su repertorio un inventario de los géneros musicales presentes en toda la extensión del territorio venezolano, el cual incluye música indígena, música de origen africano, música llanera y otros géneros.

Los directores de dicha agrupación desde su creación son Omar Orozco (artístico) y Jesús Rondón (música), quienes definen a Vasallos del Sol como un grupo de proyección de música y danza de la tradición venezolana, cuya propuesta busca integrar los significados esenciales de la tradición, con las exigencias artísticas de los retos

escénicos actuales. Jesús Rondón es el responsable de la propuesta musical que ofrece Vasallos del Sol (composiciones y arreglos). Desde sus inicios como director musical de la agrupación se puede notar su desarrollo como compositor y arreglista, pues las piezas contenidas en la discografía muestran una evolución patente, representada en principio por una progresiva complejización de los arreglos, que van desde dos voces en los trabajos iniciales, hasta la incorporación en las últimas producciones de tres y cuatro voces, que incluyen atrevidos cruces entre ellas y paralelismos de segundas en las líneas melódicas. El tratamiento de la armonía se va haciendo cada vez más complejo, y se puede advertir el enriquecimiento del repertorio con funciones distintas a la tónica, subdominante y dominante que predominan en la música folklórica. Jesús Rondón ha construido a partir de la música tradicional venezolana todo un lenguaje que caracteriza el estilo de Vasallos del Sol, desarrollando su vena compositiva a través de la experiencia, de sus conocimientos académicos y de sus estudios de campo. Estos elementos, conjuntamente con la participación de cantantes y ejecutantes de alto nivel, han contribuido a la trayectoria artística de Vasallos del Sol.

Los reconocimientos que ha recibido la agrupación son:

- Premio Casa del Artista al Mejor Video (1995)
- Premio Casa del Artista al Grupo Nacional del Año (1997)
- Premio Consejo Municipal de Caracas (1999)
- Premio Monseñor Pellín (2001)
- Premio Municipal de música de la Alcaldía Libertador a Jesús Rondón (2007)

No existe hasta la fecha ningún trabajo académico relacionado con la historia musical de Vasallos del Sol, o con la edición de sus piezas. La única referencia que se tiene en cuanto a esto es el artículo que les dedicó Manuel Antonio Ortiz publicado en la *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (1998). No se tienen referencias de ediciones de partituras de una agrupación de proyección de música folklórica con una larga trayectoria como Vasallos del Sol. Agrupaciones como Serenata Guayanesa, Convencional, Un Solo Pueblo, han sido reseñadas en artículos que describen su historia y su repertorio en la referida *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, a cargo de Manuel Antonio Ortiz, pero su música nunca ha sido publicada en partituras. Únicamente Serenata Guayanesa posee una compilación de todo su registro histórico en el libro *Serenata Guayanesa, Eterna Viajera del Río. XXX Aniversario* (Subero, 2001), y un trabajo

anterior titulado *Biografía ilustrada, letras y música de lo mejor de Serenata Guayanesa* (Sonoeditora, 1985). Sin embargo, no se trata de una edición completa de todo su repertorio, ni mucho menos transcripciones de sus arreglos, que es lo que al fin al cabo nos interesa aquí.

Es de destacar que las agrupaciones de proyección del folklore venezolano son las menos estudiadas por las ciencias que se ocupan de este particular. Al no ser estrictamente grupos folklóricos en el estricto sentido de la palabra, la etnomusicología los ha ignorado como algo impuro y contaminado, que tiene una intención hasta cierto punto comercial. Al no ser tampoco grupos de música clásica, la musicología no ha reparado en su importancia. Tampoco se trata de música popular, por lo que la musicología popular no se ha interesado en ellos. En fin, estos grupos están en una especie de limbo, en un interregno, que ha impedido que la academia los tome en cuenta de una manera plena como se lo merecen. En todo caso, el mérito de esta investigación posiblemente sea, más que la revisión de la documentación histórica acerca de Vasallos del Sol, poner a la disposición de las diversas agrupaciones vocales un repertorio coral inédito, concebido desde los arreglos para ensamble de Jesús Rondón a través de un texto accesible y con

una gran variedad de géneros hasta ahora extraños en el acervo coral venezolano.

2. Justificación y clasificación del repertorio

Las primeras seis producciones discográficas de Vasallos del Sol - las cuales se constituyen en la fuente esencial para nuestra investigación- constituyen el producto final de un proceso llevado a cabo en varias etapas. Según el propio Rondón, la metodología a seguir consiste en una serie de pasos, que comienza con la selección de la pieza original (tomada de grabaciones muchas veces realizadas *in situ*), el análisis para establecer la línea melódica y la armonía, la construcción de la versión en su totalidad, la realización del arreglo para voces mixtas en el caso de que sea pertinente, la incorporación de los instrumentos necesarios según el género musical, y el montaje de la coreografía (trabajo del director artístico Omar Orozco). Todo lo anterior en su conjunto, es el resultado que Vasallos del Sol lleva al escenario.

Nuestro objetivo aquí fue seleccionar de la música que canta Vasallos del Sol, aquellos arreglos corales susceptibles de ser transcritos e interpretados por otras agrupaciones vocales de distinta conformación. Con esto se pretende incrementar el

repertorio de las agrupaciones corales venezolanas con música que usualmente no interpretan, no tanto por falta de interés, sino por no contar con los materiales musicales requeridos para montar este tipo de obras.

Esta labor de edición puede ser puesta en práctica en un futuro con otras agrupaciones similares a Vasallos del Sol; sin embargo, es pertinente comenzar con una de ellas, bien sea para establecer de alguna manera criterios generales relacionados con este tipo de trabajo de edición, o para incentivar esta labor concerniente al repertorio de estas agrupaciones de proyección. Existen además de lo anterior, varios elementos que orientaron el tema de investigación hacia el repertorio de Vasallos del Sol:

1. La diversidad de géneros tradicionales venezolanos presentes en su repertorio.
2. La presencia recurrente de obras y arreglos para ensamble de voces mixtas (no sólo para voces femeninas o masculinas).
3. La participación de tres y/o cuatro voces en los ensambles y no únicamente la utilización de una segunda voz para la construcción del discurso armónico en las piezas.

4. El acceso a la documentación histórica de la agrupación y a sus integrantes.

La edición de piezas para ensambles vocales del repertorio de Vasallos del Sol, está dirigida especialmente a agrupaciones vocales y corales vocacionales y profesionales. Por lo tanto, excluimos aquellas piezas con las siguientes características:

- Para una sola voz
- Para voz e instrumento
- Para dos voces intercaladas
- Aquellas conformadas en su totalidad con material literario carente de melodía, tanto por el solista como por el coro, quienes participan “con vocablos e interjecciones virtualmente carentes de entonación” (Olivero, 1991: 67).

El repertorio que editamos se puede ubicar en la Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela (Caracas), o a través de la IASPM/LA.

3. Metodología

Este trabajo plantea un problema metodológico central, cual es la transcripción de música fijada en una grabación comercial a partitura musical.

Existen algunos métodos desarrollados que se relacionan con estos fines, como el que plantea Mantle Hood (2001), del cual tomamos sus reflexiones acerca de la problemática generada al transcribir música folklórica utilizando los métodos y símbolos de la escritura musical occidental; por otro lado se tomaron también algunas ideas de Shimha Aarom (2001) en cuanto a la transcripción de música folklórica a través de la construcción de modelos, los cuales se desarrollan a partir del estudio de todos los elementos contextuales de la música a transcribir. Finalmente, se tomaron en cuenta algunos principios que plantea Luis Felipe Ramón y Rivera en su estudio *Fenomenología de la etnomúsica Latinoamericana*.

Como ya dijimos con anterioridad, las transcripciones se hicieron a partir de grabaciones comerciales realizadas por Vasallos del Sol; no obstante, sometimos nuestro trabajo -las transcripciones ya realizadas- a su opinión. Así pudimos ajustar y afinar algunos aspectos, además de cotejar con terceros la percepción que tuvimos de esta música.

Las obras y arreglos para ensambles de Jesús Rondón, contenidas en las grabaciones, forman parte de la tradición musical rescatada y enriquecida

por Vasallos del Sol. Por eso tuvimos que considerar el aporte que realizan inconcientemente los intérpretes durante la ejecución de las piezas, quienes utilizan algunos elementos inherentes al canto popular. Este fue uno de los problemas fundamentales a resolver al momento de transcribir y editar, el cual tiene que ver con la “aplicación de la notación occidental a la música de otras tradiciones”, pues se deben escoger alternativas y/o aproximaciones, las cuales permitan trasladar los textos orales a un texto escrito establecido por la cultura occidental (Hood, 2001: 84). Estas consideraciones fueron primordiales en nuestra investigación, pues fue nuestro deber decidir qué escribir y qué no, debido a que la línea melódica es adornada por *modismos* propios de la música tradicional. Por lo tanto, el análisis de la línea melódica, el conocimiento de la normativa de los géneros musicales, los motivos de los textos de cada pieza (relacionados con el género musical), y otros aspectos implícitos en la música, fueron fundamentales para establecer lo básico de todo el repertorio, es decir, se constituyeron en un *modelo* al decir de Arom (2001). Lo anterior no implica una transformación de la forma de cada pieza, sino una orientación para las agrupaciones de cómo, a partir de una melodía básica (sobre todo en las estrofas), se puede incluir elementos que se acerquen al estilo popular tradicional.

4. Criterios para la edición

El proceso de edición conlleva una serie de normas técnicas y éticas que deben ser observadas, sobre todo si se trata como en este caso de todo un cuaderno de piezas pertenecientes a una misma colección. Existen consideraciones generales y específicas para la edición de partituras desde un soporte escrito, es decir, a partir de una partitura. Entre ellas podemos nombrar el uso adecuado de las armaduras de clave, el orden de los instrumentos dentro de la pauta, ética al momento de realizar cambios justificables, entre otros (Dart, 2002). Por otro lado, igualmente se ha discutido acerca de las técnicas de transcripción de melodías, ritmos y fenómenos musicales a partir de manifestaciones del pueblo, bien sea de origen étnico, rural o urbano (al efecto, sugerimos revisar autores como Luís Felipe Ramón y Rivera, Isabel Aretz, Carlos Suárez, Omar Oliveros, entre otros). De eso se ha ocupado profusamente la etnomusicología, constituyéndose la transcripción en una de sus disciplinas más importantes.

Nuestro propósito aquí no está orientado hacia esos caminos; la edición de los arreglos y composiciones para ensambles vocales presentes en el repertorio de Vasallos del Sol, se realizó no desde un soporte

escrito (pues no existe), sino sonoro; y no debe considerarse como repertorio original del acervo de la tradición venezolana, sino como una música que, desde lo tradicional, incorpora elementos modernos y transformaciones necesarios para su difusión a través de los medios. Consideramos entonces, no sólo criterios de edición desde lo escrito a lo escrito, y los relacionados con la música de tradición oral, sino otros que hemos desarrollado específicamente aquí como herramientas para la resolución crítica del problema que nos compete en esta investigación.

Como ya mencionamos, la edición está destinada a agrupaciones vocales y corales, por lo que la distribución de las voces se realizó a la manera tradicional según la escritura occidental (de abajo hacia arriba: bajo, barítono, tenor, contralto, soprano, solista). En los casos donde sólo participan dos voces en el coro, se colocaron voces femeninas y voces masculinas, dándole libertad al intérprete de decidir según sus posibilidades y recursos. Además, se transcribieron sólo a manera de referencia, las fórmulas rítmicas básicas que utilizan los instrumentos de percusión para acompañar cada uno de los géneros musicales cuando sea el caso, dejando al ejecutante la libertad de improvisar sobre estos patrones. Se detallarán a

continuación las problemáticas más determinantes en la edición, y las decisiones tomadas en torno a ellas.

4.1. Cifra indicadora de compás

Por tratarse de música tradicional venezolana, ya pensábamos inicialmente en ritmos ternarios y binarios, pues es un repertorio que está destinado primordialmente a ser bailado (golpes de tambor, por ejemplo), o a ser interpretado mientras se sigue el pulso con los pies (el caso de la parranda y la fulía, por ejemplo). Igualmente escuchamos todo el repertorio para ir verificando esta apreciación, tomando nota de las posibles cifras indicadoras para cada caso. Utilizamos compases de $2/4$ y $6/8$ para los casos de subdivisión binaria y ternaria respectivamente, logrando que coincidiera sin problemas el discurso musical con el poético, y que las frases finalizaran y comenzaran siempre en la primera parte del compás.

De todos modos, en realidad la cifra indicadora de compás no tiene mucho sentido para los conocedores de esta música; sin embargo, como nuestro trabajo está dirigido a todo el que le interese interpretar esta música, necesariamente tuvimos

que tomar decisiones en cuanto a este punto y ser, además, coherentes durante toda la edición. Por lo tanto, no nos parecía acertado colocar piezas de un mismo género musical en cifras de compases distintas, y decidimos llevarlas todas a su mínima expresión. El resultado final, es que los géneros transcritos fueron clasificados según este criterio de la siguiente manera (ver Tabla 1).

En el caso de las tres piezas a capella que se editaron, *Canto de lavanderas* (canto de faena), *Carabobeña* (tono de velorio) y *Salve Regina* (Salve de Guatire), se transcribieron en 6/8, 2/4 y 2/4 respectivamente, dado que se trataba de casos *ad hoc*. Como se puede notar, sólo existe en el repertorio elegido una pieza por cada uno de estos géneros, por lo que no se incluyeron en la tabla pues consideramos que no es una muestra representativa. Además, aunque se especificaron las cifras en cada caso, son piezas rítmicamente libres, por lo que la duración de cada nota y el pulso se establecerá al ser interpretadas.

4.2. Transcripción de melodías

Este es uno de los temas que consideramos más importantes de nuestro trabajo, pues no se trata de una edición desde un soporte escrito, ni tampoco

2/4	6/8
Calipso	Gaita de furro
Gaita de tambora	Fulía
Parranda	Tambor veleño
Sanguero	Tambor culo e' puya
Tambor de Aragua	Tambor quitiplás
Tambor de Cumboto	Tambor de San Millán
Tambor de Patanemo	Tambor de Tarmas
	Tambor de Guatire

Tabla 1: géneros musicales y expresiones métricas usadas en la transcripción

producto de la investigación de campo (grabación *in situ*), sino desde un material discográfico. La pregunta fue ¿qué transcribir y qué no? El repertorio de esta agrupación, por estar construido a partir del acervo tradicional, contiene códigos propios de la música venezolana, en la cual lo más preciso es el ritmo (Pérez Fernández, 1988), pero las melodías de los solistas son adaptadas por cada cantor a su realidad vocal específica. Este proceso de apropiación tuvo que ser desarrollado igualmente por los integrantes de Vasallos del Sol, quienes nos expresan con la variedad melódica de las diversas

estrofas de un mismo tema, que la interpretación de ellas no es estática.

Las piezas editadas, en cuanto a su melodía, son entonces en realidad un modelo de todo el repertorio que desarrolla Vasallos del Sol, es decir, a partir de este trabajo, el futuro intérprete podrá modificar elementos dentro del marco armónico, bien para enriquecer la interpretación o por una necesidad vocal determinada por las posibilidades reales. Por lo anterior, no consideramos necesario

transcribir la totalidad de la pieza cuando los dibujos melódicos que ofrecen los intérpretes de Vasallos del Sol eran casi idénticos; decidimos en cambio copiar una o dos estrofas, en las que se muestran dos interpretaciones con muchas diferencias o en el caso en que los solistas eran una voz femenina y otra masculina. Igualmente, no descartamos los casos en los que hubo la necesidad de transcribir toda la pieza, pues la riqueza melódica –esto es las diferenciaciones entre las estrofas– era tal que no se pudo evitar copiar todo. Esto expresa la creatividad que pueden tener los intérpretes dentro de un marco estilístico dado, que se refleja en las diferentes opciones que tienen para cantar una pieza. Queremos destacar en este punto que la música que editamos no es estática, por lo que es posible interpretarla de distintas maneras (en lo que respecta a las melodías de las estrofas) además de lo que está plasmado efectivamente en el papel. Esto se puede demostrar comparando los conciertos en vivo con las grabaciones de Vasallos del Sol, pues los solistas realizan variaciones pronunciadas en comparación con lo que se ha registrado en los discos. Lejos de ser una dificultad, lo hemos tomado como información adicional que se le proporcionará al usuario al momento de interpretar una estrofa.

Otro punto importante a resaltar tiene que ver con las notas largas de los finales de cada participación de los solistas. Aquí establecimos una norma para cada pieza: si por ejemplo algunos solistas terminaban su estrofa con una nota larga de dos compases y otros con una de tres, decidimos escribir el final que más convenía con respecto a la armonía del contexto.

Lo que queremos señalar con esto, es que nuestro aporte, más allá de plasmar en un soporte escrito el repertorio para ensambles vocales de Vasallos del Sol, radica en ofrecer una estructura formal, melódica y armónica de las piezas que integran dicho acervo, estructura que obedece al estilo de la agrupación y de Jesús Rondón en particular. Esto no impide el enriquecimiento de las melodías de los solistas a través de variantes que estén de acuerdo con el estilo y con la estructura armónica de las piezas, el uso de otros versos que estén acordes con el tema literario de la pieza y con la estructura silábica de ésta, además de las improvisaciones que puedan hacer los tamboreros en el momento de la interpretación de los golpes.

Después de este proceso, podemos concluir lo siguiente:

* Se transcribió la pieza completa:

- Cuando las variantes melódicas de las estrofas cantadas por los solistas eran notables, es decir, a pesar de que la base armónica era la misma, las melodías de cada una de las estrofas eran significativamente distintas, bien por el tipo de *tesitura* de los cantantes o por las variantes introducidas por éstos. Esto enriquece la edición, pues demuestra al posible intérprete los estilos de ejecución de las variantes sobre el mismo esquema armónico. Por ejemplo, todos los calipso que hemos transcritos obedecen a este criterio. Además, podemos encontrar este caso en *Florida tu voz*, *Nuestra tierra de gracia* y *Frente al mar*.

- Cuando se trató de un conjunto de *tonadas*, es decir, de un *potpurri*. Muchas piezas (en especial los golpes de tambor), son series de tonadas, pues lo que el compositor (Jesús Rondón) quiere mostrar es precisamente lo que puede pasar en una fiesta tradicional venezolana de una manera muy resumida, en la cual no se canta sólo un tema, sino varios y de forma sucesiva. Con esto evitamos también saturar la partitura con signos de repetición, muchas veces bastante engorrosos y poco prácticos a la hora de leer una pieza musical. Es el caso de *Tamborero*, *Tonto Malembe* / *Un golpe muchacho* / *María Lourdes* / *Jinca* / *Juan Bimba* y *La Vela* / *Caldo e´ playa* / *Morenita* / *Yo fui marino* / *Me voy pa´ Curazao*, entre otros.

* Se transcribió un modelo de pieza:

- Cuando las diferentes estrofas de los solistas eran interpretadas de una manera casi idéntica en su superficie melódica y rítmica. Por ejemplo las fulías, *Tonada de Quitiplás*, *Esta Nochebuena*.

- Cuando hay al menos dos modelos claramente diferenciados de melodía de las estrofas (a pesar de que hay muchas más estrofas), o cuando los solistas alternaban entre una voz oscura y una clara. Aquí podemos mencionar *La negrita Caridad*, *Si yo fuera*, *De todos los caminos*, entre otros.

Con todo esto nos percatamos que no necesariamente las piezas que son composiciones originales, debían ser transcritas en su totalidad, pues hubo casos (*De todos los caminos*, por ejemplo) donde la línea melódica de las estrofas era igual para cada solista. Por otro lado, no pudimos establecer un orden en cuanto a las modificaciones melódicas que se daban por cada género, es decir, no se estableció copiar completa o no una pieza por pertenecer a un determinado género musical, pues en la edición puede haber piezas completas o modelos de un mismo género. Este elemento por no ser constante, no se pudo tomar como un rasgo característico para decidir qué copiar y qué no.

Lo último que nos gustaría comentaren cuanto a este punto, tiene que ver con la presencia, en algunas piezas, de fragmentos que se cantan de manera muy potente, pero sin una entonación o línea melódica determinada; nos referimos a las *lenguas*. Éstas están presentes en nuestra edición en los golpes de tambor del Estado Vargas (Tarmas), y en el culo e' puya *Anda oh*, y se presentan cuando el tambor *tranca*. Tienen una constante rítmica muy marcada y precisa, pero como ya lo mencionamos, carecen de melodía, por lo que decidimos transcribirlo de la siguiente manera:

- Notas con plica, pero sustituyendo el núcleo con una x. Esto fue para diferenciarlas de las partes melódicas.

- En un monograma, pues a pesar de que tienen una intención interpretativa que tiene que ver con el aspecto literario, las alturas son casi indeterminadas.\

- Tanto el solista como el coro participan, por lo que se utilizó la misma metodología para estos dos grupos.

Podemos ejemplificar este caso en el tambor de tarmas *María Lourdes* (ver Figura 1):

158 (Voz femenina)

Sol. Jin-ca ni - ña, y da - le que le dis - te, y da - le que le dis - te, y da -

158

Voc. F. Jin-ca jin-ca jin-ca

Voc. M. Jin-ca jin-ca jin-ca

Figura 1: Transcripción de *María Lourdes*

4.3. Estructura formal

Todas las piezas editadas son con alternancia responsorial entre el solista y el coro, con excepción de *Las lavanderas* que, recurriendo a Ramón y Rivera (1980), es una heterofonía canónica, pues presenta el tema, y luego éste se realiza en forma de canon libre. El repertorio entonces, a pesar de que existan tantos géneros musicales, está basado en la estructura responsorial; sin embargo, queremos detenernos para comentar el caso de los golpes de tambor veleño, Patanemo y San Millán. En estos dos casos, además de la participación de las voces, no se puede obviar dentro de su estructura la presencia de una descarga de tambores que se hace libremente (repiques improvisados y el tiempo que los tamboreros crean conveniente), no sólo para demostrar el virtuosismo de los tamboreros, sino para alentar a los bailarores a realizar movimientos más enérgicos. Decidimos en ambos casos señalar este elemento formal de las piezas con la indicación: Descarga de tambores (libre), dispuesta en un espacio en blanco para expresar libertad en cuanto a su duración y a la improvisación de los tamboreros.

Con esto quisimos darle una idea al futuro intérprete de la estructura de estos géneros tradicionales;

sin embargo, estamos concientes que quizás no siempre se tendrán los elementos necesarios para cumplir con esta estructura (tamboreros expertos y bailarores). Igualmente quisimos señalarlo a pesar de que nuestro propósito aquí tiene que ver principalmente con el aspecto vocal.

4.4. Modelos rítmicos de los instrumentos de percusión

En lo referente a la transcripción de los toques de tambor que acompañan infaltablemente a los géneros vocales que trabajamos, nuestra intención fue apelar a las metodologías ya desarrolladas por Carlos Suárez (s/f) y Omar Olivero (1991), quienes han realizado trabajos de campo con la percusión popular (chimbángueles y congas, respectivamente), estableciendo patrones de escrituras con las necesidades de cada instrumento y de acuerdo con las especificaciones latentes en los géneros a interpretar. Inicialmente pensábamos en utilizar los trabajos de otros investigadores, además de los anteriores, en cuanto a la estructura básica de los ritmos de la percusión afrovenezolana; sin embargo, nos encontramos que este trabajo no se ha realizado totalmente. Existen transcripciones dispersas de algunos ritmos de géneros musicales venezolanos, pero en cuanto a la escritura y

utilización de símbolos, observamos que no ha habido acuerdos.

En noviembre de 2007, en la maestría de Musicología de la UCV realizamos un coloquio llamado *Consideraciones para la transcripción de tambores afrovenezolanos: escritura para su ejecución*, en el cual asistieron como exponentes Mg. Alexander Romero con su trabajo *Transcripción y análisis rítmico del golpe de tambor de Caraballeda*, Edo. Vargas, Venezuela, y los percusionistas profesionales Jesús Blanco, Alexander Livinalli y Jorge Villarroel. En él tratamos los siguientes temas:

- ¿En cuántas líneas es conveniente transcribir la percusión?
- Distribución de los instrumentos dentro del score.
- Simbologías para la ejecución de tambores.
- ¿Cómo establecer un modelo rítmico para cada instrumento; cuántos compases debe tener?
- ¿Cómo transcribir las variaciones o improvisaciones? ¿Hasta qué punto conviene hacerlo?

- ¿Es posible establecer una convención sobre la transcripción de los tambores en Venezuela y/o Latinoamérica?

La discusión fue realmente interesante, pero la conclusión final es que no hay un acuerdo entre los investigadores y percusionistas en cuanto al tema, pues a pesar de que algunos resultados (como los de Carlos Suárez) puedan arrojar un camino factible, pensamos que se debe optar por que la misma simbología funcione para cualquier caso, esto es, para cualquier género musical que contenga algún instrumento de percusión. La tabla 2 que presentamos a continuación es la que presenta Carlos Suárez en su trabajo sobre los chimbángueles y también en su artículo “Análisis fenomenológico de cinco manifestaciones musicales afrovenezolanas” (2004).

Debido a esta problemática, nuestra decisión fue contar con los percusionistas Jorge Villarroel Rondón, Jesús Paiva, Hugo Ballesteros y Juan Carlos Rico (integrantes de Vasallos del Sol) para la transcripción de los ritmos básicos de la percusión de los géneros musicales presentes en nuestra edición. Contamos con ellos como colaboradores para este mínimo aporte en nuestro trabajo, pues el propósito principal tiene que ver específicamente

Golpe abierto de la mano en el cuero.	
Baqueta golpeando la madera.	
Relleno con los dedos.	
Mano presionando el cuero para subir el tono. La ligadura indica el tiempo que la mano permanece sobre el cuero.	
Baqueta golpeando el cuero.	
La palma plana toca el cuero produciendo un bajo. En el chimbangle se utiliza una línea delgada para el mismo toque.	
Golpe tabla, o Quitiplás entrechocado.	
Golpe apoyando la baqueta, o Quitiplás tapado. También se utiliza en los cantos cuando su afinación tonal no esta bien definida.	
Golpe acentuado, o Quitiplás abierto.	
	Notas sobre la línea; Mano derecha. Notas bajo la línea; Mano izquierda.

Tabla 2: simbología usada por Carlos Suárez para la transcripción de percusión afrovenezolana

con el problema de los arreglos vocales, por lo que la percusión se presentará como una referencia muy somera para darle al futuro intérprete una idea general del contraste de ésta con respecto a las voces.

Los aportes de los percusionistas fueron los siguientes:

- **J. Villarroel:** Transcripción de los ritmos básicos de la gaita de furro, fulía, parranda, sangreo de Turiamo, golpes de tambor de Guatire, culo e´ puya (Curiepe y Mendoza), Quitiplás. San Millán, Tarmas, Patanemo, Todasana y veleño.
- **H. Ballesteros:** Transcripción del ritmo básico de calipso y gaita de tambora.
- **J. Rico:** Interpretación de los ritmos básicos de los golpes de tambor de Caraballeda, Cumboto, Aponte y Cata, y del sangreo de Patanemo, los cuales transcribimos.

Estamos concientes que la exactitud de estas transcripciones es relativa, pues “la rigidez del

sistema de notación tradicional le impide cubrir una variada gama de fenómenos que brinda la música llamada de tradición oral” (Olivero, 1991: 48). Tomamos entonces un figuraje básico que se comportará durante toda la pieza como una célula “un ser vivo mutable, que se renueva y modifica constantemente” (Olivero, 1991:48), pues aunque el pulso se mantenga constante, los ejecutantes podrán improvisar de acuerdo al estilo propio del género musical que estos modelos representan. Debemos hacer hincapié en este punto; nuestro alcance en la investigación no involucra un estudio de los ritmos de la percusión, por lo que invitamos a los lectores y músicos a no conformarse con esta referencia que aunque pueda resultar útil, no es definitiva.

4.5. Cifrado

En las piezas donde participa por lo menos un instrumento armónico (como por ejemplo el cuatro y / o la guitarra), colocamos los respectivos acordes a manera de cifrado para que puedan ser ejecutados al momento de la interpretación. Estos acordes fueron proporcionados por los músicos de Vasallos del Sol: Juan Carlos Rico, Jorge Villarroel Rondón y César Gómez.

4.6. Disposición de las piezas en la edición

En cuanto a este punto, decidimos ordenar las piezas por género musical alfabéticamente. Dentro de cada género, las piezas están dispuestas cronológicamente de acuerdo a su aparición en las producciones discográficas consideradas para esta edición. No se tiene una fecha precisa del año de los arreglos y composiciones, por lo que nos pareció pertinente tomar en cuenta los años de cada disco, lo que nos permitió observar el desarrollo compositivo de Jesús Rondón. Ahora, si en un solo disco existen varias piezas de un solo género, decidimos ordenarlas alfabéticamente.

BASES RÍTMICAS DE LA PERCUSIÓN

Calipso

The image displays three musical staves for percussion patterns in 2/4 time. The first staff, labeled 'Tambor de calípso', shows a rhythmic pattern of four quarter notes. The second staff, labeled 'Campana', shows a rhythmic pattern of four quarter notes, with the second and fourth notes having an accent mark above them. The third staff, labeled 'Rallo', shows a rhythmic pattern of four quarter notes, with the second and fourth notes having an accent mark above them.

Canto Procesional (Malembe de Mendoza)

Quintimba
Cruzao
Pujao
Maracas

Canto Procesional (Sangueros)

Turiamo

Cumaco
Clarín

Palos
Maracas

Fulía (6/8) $\text{♩} = \text{♩} (2/4)$

Prima

Cruzao

Pujao

Maracas

Patanemo

Clarines

Palos
Maracas

Gaita de furro

Tambora 1
Tambora 2
Tambora 3

Furro

Charrasca
de metal

Gaita de tambora

Tamborito

Tambora

Maraca

Golpe de tambor de Aragua

Aponte

Musical notation for the 'Aponte' rhythm in Aragua style. It consists of two staves: 'Cumaco' (top) and 'Palos' (bottom). Both are in 2/4 time. The Cumaco part starts with a quarter rest followed by eighth notes, while the Palos part starts with a quarter note followed by eighth notes. Both parts end with a repeat sign.

Cata

Musical notation for the 'Cata' rhythm in Aragua style. It consists of two staves: 'Cumaco' (top) and 'Palos' (bottom). Both are in 2/4 time. The Cumaco part features a triplet of eighth notes in the second measure, while the Palos part remains consistent with eighth notes. Both parts end with a repeat sign.

Golpe de tambor de Caraballeda (Para usar en *Tamborero*)

Musical notation for the 'Golpe de tambor de Caraballeda' rhythm. It consists of five staves: 'Burro negro', 'Pipa', 'Campana', 'Medio', and 'Palos'. All are in 2/4 time. The Burro negro and Pipa parts have a similar rhythmic pattern of quarter and eighth notes. The Campana part features triplet eighth notes. The Medio part starts with a quarter rest followed by eighth notes. The Palos part has a consistent eighth-note pattern. All parts end with a repeat sign.

Golpe de tambor de Cumboto

Musical notation for Golpe de tambor de Cumboto. It consists of three staves: Cumaco (2/4), Palos (2/4), and Maracas (2/4). The Cumaco staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Palos staff shows a similar pattern with a triplet of eighth notes. The Maracas staff shows a pattern of eighth notes with a triplet.

Golpe de tambor Culo e' puya de Mendoza

Musical notation for Golpe de tambor Culo e' puya de Mendoza. It consists of four staves: Quintería (6/8), Cruzao (6/8), Pujao (Macho) (6/8), and Maracas (6/8). The Quintería staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Cruzao staff shows a similar pattern. The Pujao (Macho) staff shows a pattern of eighth notes with a triplet. The Maracas staff shows a pattern of eighth notes.

Golpe de tambor de Patanemo (Clásico)

(6/8) ♩ = ♩ (2/4)

Musical notation for Golpe de tambor de Patanemo (Clásico). It consists of three staves: Clarín (6/8), Cumaco (6/8), and Palos (6/8). The Clarín staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Cumaco staff shows a similar pattern. The Palos staff shows a pattern of eighth notes.

Golpe de tambor Culo e' puya de Curiepe

Musical notation for Golpe de tambor Culo e' puya de Curiepe. It consists of four staves: Prima (6/8), Cruzao (6/8), Pujao (Macho) (6/8), and Maracas (6/8). The Prima staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Cruzao staff shows a similar pattern. The Pujao (Macho) staff shows a pattern of eighth notes with a triplet. The Maracas staff shows a pattern of eighth notes.

Golpe de tambor de Guatire

Musical notation for Golpe de tambor de Guatire. It consists of three staves: Curbeta (6/8), Cruzao (6/8), and Redoblante (6/8). The Curbeta staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Cruzao staff shows a similar pattern. The Redoblante staff shows a pattern of eighth notes.

Golpe de tambor de Patanemo (con variante) (6/8) $\frac{6}{8}$ = $\frac{2}{4}$.

Para utiliza en *Se eleva la bomba / Tú eres buena María*

Musical score for Golpe de tambor de Patanemo (con variante) in 6/8 time. The score is for Clarín, Cumbaco, and Palos. The Clarín part has a melody with eighth and sixteenth notes. The Cumbaco part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Palos part has a steady eighth-note accompaniment.

Golpe de tambor de San Millán

Musical score for Golpe de tambor de San Millán in 6/8 time. The score is for Clarín, Palos, and Maracas. The Clarín part has a melody with eighth and sixteenth notes. The Palos part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Maracas part has a steady eighth-note accompaniment.

Golpe de tambor quitiplás

Musical score for Golpe de tambor quitiplás in 6/8 time. The score is for Quitiplás, Cruzao, and Puñao. The Quitiplás part has a melody with eighth and sixteenth notes. The Cruzao part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Puñao part has a steady eighth-note accompaniment.

Golpe de tambor de Tarmas

Musical score for Golpe de tambor de Tarmas in 6/8 time. The score is for Cumbaco, Palos I, and Palos II. The Cumbaco part has a melody with eighth and sixteenth notes. The Palos I part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Palos II part has a steady eighth-note accompaniment.

Golpe de tambor de Todasana

(Para usar en *Tamborero*)

Musical notation for the Golpe de tambor de Todasana. It consists of three staves: Cumacos, Pipa, and Palos. Each staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The Cumacos staff has a melody of eighth notes. The Pipa staff has a melody of eighth notes with some rests. The Palos staff has a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Parranda de la costa central venezolana

Musical notation for the Parranda de la costa central venezolana. It consists of five staves: Pijao, Barni I, Barni II, Furro, and Charrasca de metal / Maracas. Each staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The Pijao staff has a melody with some notes marked with a red dot. The Barni I and Barni II staves have similar eighth-note patterns. The Furro staff has a melody with eighth notes and rests. The Charrasca de metal / Maracas staff has a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Golpe de tambor veleño

Musical notation for the Golpe de tambor veleño. It consists of three staves: Barni, Furro, and Charrasca de metal / Maracas. Each staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The Barni staff has a melody with eighth notes and a half note. The Furro staff has a melody with eighth notes and rests. The Charrasca de metal / Maracas staff has a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Referencias bibliográficas

- Alemán, Gladys. 1996. "La proyección folklórica y popular". En *Jornadas de reflexión sobre la danza tradicional popular: su investigación y proyección*, 51-63. Caracas: CONAC.
- Aretz, Isabel. 1956. *Manual de Folklore Venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores. 6ta. Ed.
- _____ y Luis Felipe Ramón y Rivera. 1976. "Áreas musicales de tradición oral en América Latina". *Revista Musical Chilena*. Abril – septiembre, N^o 134, año XXX: 9-55.
- Arom, Shimha. 2001. "Modelización y modelos en las músicas de tradición oral". En Francisco Cruces (Ed.): *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*, 203-232. Madrid: Editorial Trotta.
- Astor, Miguel. 1999. *Arreglos Corales de Rafael Suárez*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Dart, Thurston. 2002. *La interpretación de la música*. Madrid: A. Machado Libros S. A.
- Hood, Mantle. 2001. "Transcripción y notación". En: *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*, ed. Francisco Cruces, 79-114. Madrid: Editorial Trotta.
- Olivero, Omar. 1991. *El tambor conga: un instrumento musical afroamericano*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Ortiz, Manuel Antonio. 1998. "Rondón Sotillo, Rafael". *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, eds. José Peñín y Walter Guido, 561. Caracas: Fundación Bigott.
- _____ 1998. "Vasallos del Sol". *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, eds. José Peñín y Walter Guido, 712. Caracas: Fundación Bigott.
- _____ (1998). "Un Solo Pueblo". *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, eds. José Peñín y Walter Guido, 696. Caracas: Fundación Bigott.
- _____ y Naranjo, A. 1998. "Convencional". *Enciclopedia de la Música en Venezuela* eds. José Peñín y Walter Guido, 414-415. Caracas: Fundación Bigott.
- Pérez Fernández, Rolando. 1988. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Ciudad de la Habana: Casa de las Américas.
- Ramón y Rivera, Luís Felipe. 1980. *Fenomenología de la etnomúsica latinoamericana*. Caracas: Biblioteca INIDEF 3, CONAC.
- _____ 1971. *La música afrovenezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

SONOEDITORA. 1985. *Biografía ilustrada, letras y música de lo mejor de Serenata Guayanesa*. Caracas: Autor.

Suárez, Carlos. 2004. “Análisis fenomenológico de cinco manifestaciones musicales afrovenezolanas”. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología* 7 <www.musicologiavenezolana.org> [Febrero, 2009].

_____ (s/f). *Los chimbánqueles de San Benito*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore.

Subero, Efraín y Fundación Cultural Serenata Guayanesa. 2001. *Serenata Guayanesa, Eterna Viajera del Río. XXX Aniversario*. Caracas: Autor.

Discografía:

Betancourt, Eduardo, prod. 2006. *Argenis Sánchez Ayer y Hoy*. Caracas. Autor. CD.

Blanco Uribe, Alejandro, prod. 1994. *Prenda*. Caracas: Fundación Bigott. LP.

_____ 2004. *Prenda*. Caracas: Fundación Bigott. Re-edición. CD.

Fundación Bigott. 1991. *Vasallos del Sol*. Caracas: Autor. LP.

_____ 1995. *Vasallos del Sol*. Caracas: Autor. Cassette.

Marín, Javier, prod. 2004. *Árbol Sagrado*. Caracas: Fundación Bigott. CD.

Rondón, Jesús, prod. 1997. *Cantos de Sirena*. Caracas: Fundación Bigott. CD.

Rondón, Jesús y William Sigismondi, prods. 2005. *15 Años Vasallos del Sol*. Caracas. Autor. CD.

Salas, Alejandro, prod. 1999. *Tibio Calor*. Caracas: Fundación Bigott. CD.

Serenata Guayanesa, prod. 1996. *Serenata Guayanesa: una amistad de 25 años*. Caracas: Sonográfica. 2 CDs.

Mus. 20
 siempre tam - bu - re - ru de tus manos el ca - lor.

S
 Tambo - re - ru de mi tie - rra, con la

A
 Tambo - re - ru de mi tie - rra, con la

T
 Tambo - re - ru de mi tie - rra, con la

B
 Tambo - re - ru de mi tie - rra, con la

Mus. 24
 ta tu cuer - po y hai - la el tam - bu - re - re - zo - la - no.

S
 Tam - bo - re - ro de mi tie - rra,

A
 Tam - bo - re - ro de mi tie - rra,

T
 Tam - bo - re - ro de mi tie - rra,

B
 Tam - bo - re - ro de mi tie - rra,

Mus. 27
 Si se te re - vien - ta el cue - ro y se te rom - pen los ma - nos, lesa -

S
 naja de tu ma - no tambo - re - ro,

A
 naja de tu ma - no tambo - re - ro,

T
 naja de tu ma - no tambo - re - ro,

B
 naja de tu ma - no tambo - re - ro,

Mus. 31
 con la ma - gia de tus ma - nos tam - bo - re - ru, por las ca - lles de mi por -

S
 con la ma - gia de tus ma - nos tam - bo - re - ru, por las ca - lles de mi por -

A
 con la ma - gia de tus ma - nos tam - bo - re - ru, por las ca - lles de mi por -

T
 con la ma - gia de tus ma - nos tam - bo - re - ru, por las ca - lles de mi por -

B
 con la ma - gia de tus ma - nos tam - bo - re - ru, por las ca - lles de mi por -

37

Mec.

S

A

T

B

- blo yase es-cucha el re - pi - car, para que ha - le - mos tu - des el tam -

- blo yase es-cucha el re - pi - car, para que ha - le - mos tu - des el tam -

- blo yase es-cucha el re - pi - car, para que ha - le - mos tu - des el tam -

- blo yase es-cucha el re - pi - car, para que ha - le - mos tu - des el tam -

62

Mec.

S

A

T

B

♩ = ♩
Golpe de Dardar de San Millán

Lu-cero de la ma-ña - na que - ta - me - tu cis - ri - dad,

bor de San_Millán.

bor de San_Millán.

bor de San_Millán.

bor de San_Millán.

63

Mec.

S

A

T

B

para a - tumbrar - le los pa - sos a mi ne - gro que se va.

Lu - ce - ro

Lu - ce - ro

Lu - ce - ro

Lu - ce - ro

79

Mec.

S

A

T

B

lu - ce - ro lu - ce - ro de la ma-ña - na de la ma-ña - na lu - ce - ro,

lu - ce - ro lu - ce - ro de la ma-ña - na de la ma-ña - na lu - ce - ro,

lu - ce - ro lu - ce - ro de la ma-ña - na de la ma-ña - na lu - ce - ro,


lu - ce - ro lu - ce - ro de la ma-ña - na de la ma-ña - na lu - ce - ro,

367


Mex. 

Unos dicen que busca - do, bus - ca - do, es que se consi - gue, y yo por an - dar busca - do le

S 

A 

T 

B 

368

Mex. 

— pu - se la ma - no a un ti - gu

S 

la - ce - ro — la - ce - ro — la - ce - ro de la

A 

la - ce - ro — la - ce - ro — la - ce - ro de la

T 

la - ce - ro — la - ce - ro — la - ce - ro de la

B 

la - ce - ro — la - ce - ro — la - ce - ro de la

368

Mex. 

Tempo I

S 

— ma - ña - na de la ma - ña - na. Tam - bo - re - ro — de mi tie - ra, — con la

A 

— ma - ña - na de la ma - ña - na. Tam - bo - re - ro — de mi tie - ra, — con la

T 

— ma - ña - na de la ma - ña - na. Tam - bo - re - ro — de mi tie - ra, — con la

B 

— ma - ña - na de la ma - ña - na, Tam - bo - re - ro — de mi tie - ra, — con la

369

Mex. 

369

S 

magia de — tus ma - nos tam - bo - re - ro, — y si a - ca - so te pre - gun - tan — los tam

A 

magia de — tus ma - nos tam - bo - re - ro, — y si a - ca - so te pre - gun - tan — los tam

T 

magia de — tus ma - nos tam - bo - re - ro, — y si a - ca - so te pre - gun - tan — los tam

B 

magia de — tus ma - nos tam - bo - re - ro, — y si a - ca - so te pre - gun - tan — los tam

105

Mex.

S

A

T

B

In-res dñn - de que - dan, siguien-do a San Juan - Ba-tis - ta voy rum-bo a Ca-ra - ba-He-

110

Mex.

S

A

T

B

...pone sa-bor gal - pe...

Le o le u le le u le o la le a le a le o le o le o

111

Golpe de Tambor de Caballada

Mex.

S

A

T

B

En Ca-ra-ba - lle - da se es-cu-cha el tam - bor cuando el tam-bor - re - ro le...

117

Mex.

S

A

T

B

Jun - ra Apo - ti - ca - ría de Ca-ra-ba - lle-da me manda a ha - rar y...

134

Mex.

S
le o le le o le u la le o le le o le o le u

A
le o le le o le u la le o le le o le o le u

T
le o le le o le u la le o le le o le o le u

B
le o le le o le u la le o le le o le o le u

134

Mex.

S
no de-ten-ges los tam-bo - res ay tam-bo-re-ro del al - ma, que ya voy por Ca - ra-ya -

A
no de-ten-ges los tam-bo - res ay tam-bo-re-ro del al - ma, que ya voy por Ca - ra-ya -

T
no de-ten-ges los tam-bo - res ay tam-bo-re-ro del al - ma, que ya voy por Ca - ra-ya -

B
no de-ten-ges los tam-bo - res ay tam-bo-re-ro del al - ma, que ya voy por Ca - ra-ya -

140 *Tempo I*

Mex.

S
lai Tam-bo-re-ro de mi tie-rra, con la magia de tus ma - nos tam-bo-re-ro,

A
lai Tam-bo-re-ro de mi tie-rra, con la magia de tus ma - nos tam-bo-re-ro,

T
lai Tam-bo-re-ro de mi tie-rra, con la magia de tus ma - nos tam-bo-re-ro,

B
lai Tam-bo-re-ro de mi tie-rra, con la magia de tus ma - nos tam-bo-re-ro,

140 *Tempo I*

Mex.

S
- ca y que-ro lle-gar a Tar - maes.

A
- ca y que-ro lle-gar a Tar - maes.

T
- ca y que-ro lle-gar a Tar - maes.

B
- ca y que-ro lle-gar a Tar - maes.

147 *Golpe de Tambor de Totonac*

Mex.

S
Tou - to ma-lex - te, ay co-ra-son de pa - la san - to,

A

T

B

166

Mec. *ten - tu ma - lem - be ay ramo de li - mán flo - ri - do,*

S *Ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra*

A *Ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra*

T *Ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra*

B *Ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra*

170

Mec. *ten - tu ma - lem - be por qué de - jas en ol - vi - do,*

S *ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra*

A *ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra*

T *ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra*

B *ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra*

166

Mec. *ten - tu ma - lem - be ay ramo de li - mán flo - ri - do,*

S *ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra*

A *ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra*

T *ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra*

B *ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra*

170

Mec. *ten - tu ma - lem - be por qué de - jas en ol - vi - do,*

S *ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra. Tam - bo - re - ro de mi tie - rra,*

A *ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra. Tam - bo - re - ro de mi tie - rra,*

T *ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra. Tam - bo - re - ro de mi tie - rra,*

B *ten - tu ma - lem - be ti - ra con la co - lo - ra. Tam - bo - re - ro de mi tie - rra,*

Tempo I

197

Mus.

S

A

T

B

con la ma-gia de tus ma-nas tam-bo-re-ro, tam-bo-re-ro

200

Mus.

S

A

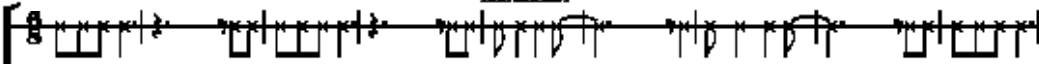
T

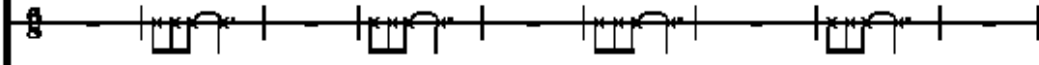
B

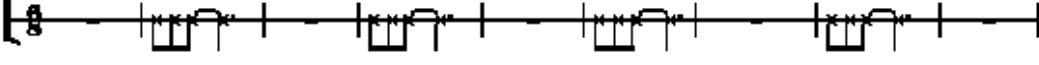
de mi tie-rra, con la ma-gia de tus ma-nas tam-bo-re-ro, Se le

al = Golpe de perra
A capella

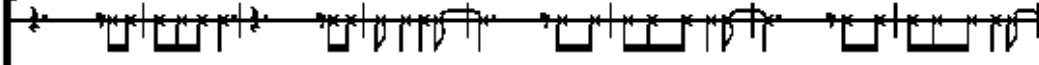
218 **Golpe de perra**
Instrumentos

Mezc. 
 da se le da se le da se le da pa-le-ta pa-le-ta, alfincho se le da se le da

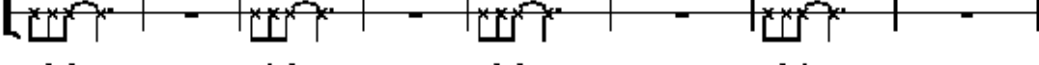
Var. E 
 se le da se le da se le da se le da

Var. M 
 se le da se le da se le da se le da

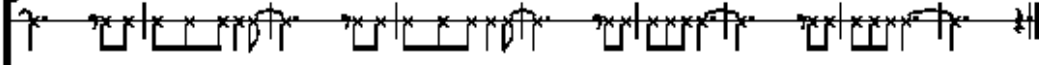
219

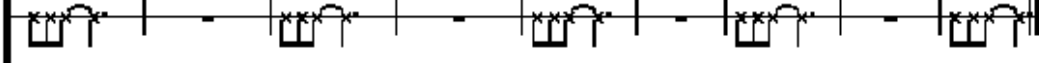
Mezc. 
 se le da se le da se le da pa-le-ta quepa, a-riba, ypa, abajo quepa, a-riba, ypa, abajo

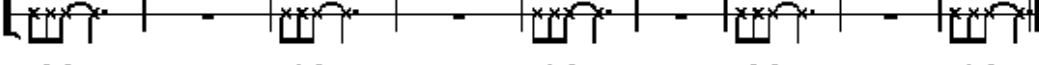
Var. E 
 se le da se le da se le da se le da

Var. M 
 se le da se le da se le da se le da

227

Mezc. 
 porque nose, empelo-te porque nose, empelo-te se le da se le da se le da se le da

Var. E 
 se le da se le da se le da se le da se le da

Var. M 
 se le da se le da se le da se le da se le da

Florida tu voz

Parranda

Autor: Paquito Barón
 Arreglo: Jesús Román
 Vozes: Paquito Barón / Rosalva Gómez
 Edición: Patricia Martínez

Allegro $\text{♩} = 120$
 A capella

Soloista

Sopranos
 Altos

Tenores

Barítonos

Flo - ri - da tu voz, flo - ri - da tu voz o.

f

Sol

S
 A

T

B

tu voz ar - co - i - nis que j - ho mi - na y vi - ve en mi con - sán, u.

tu voz ar - co - i - nis que j - ho mi - na y vi - ve en mi con - sán, u.

tu voz ar - co - i - nis que j - ho mi - na y vi - ve en mi con - sán, u.

20 (Mezzosoprano)

Instrumentos

Sol

S
 A

T

B

Tu voz di - vi - no te - so - ru, me - ha - ce sol la - na y la - ce - ro,

C Dm Am

20

Sol

S
 A

T

B

de - ba - ja - re que te a - do - ra, no has - ta con tu te que - ro.

Dm Am B7 F7

36 Am (lento e bastato) G7 C Dm Am

Sol
Ni el a - m - ma de tu piel, ni tu sea - soal a - tu - ví - o,

S
A
T
B

A
fpp
A
fpp
A
fpp

40 Dm Am E7

Sol
o - pa - cao tu voz de mie - el vi - da del co - ra - zón

S
A
T
B

37 A E7 A D A E7

Sol
mi - u

S
A
T
B

f
f
f

flo - ri - da tu voz, flo - ri - da tu voz u
flo - ri - da tu voz, flo - ri - da tu voz u
flo - ri - da tu voz, flo - ri - da tu voz u

38 A E7 D F#m

Sol

S
A
T
B

tu voz ar - co - i - nis que j - ha mi - ma y vi - ve en mi cora - zón, u
tu voz ar - co - i - nis que j - ha mi - ma y vi - ve en mi cora - zón, u
tu voz ar - co - i - nis que j - ha mi - ma y vi - ve en mi cora - zón, u

70 *(Coro)* Am G7 C Dm Am

Sol Pa-die-ra es con-der - na-a - ho-ra, y del he - chizos ca-par-me,

S A T B

A ESP

70 Dm Am B7 F7

Sol más tu voz en-can - ta - do - ra, me con-de - na-a - no - ra - me

S A T B

70 *(Inno)* Am G7 C Dm Am

Sol Si de-ci-die - ras de - jar - me, es - cri - be - lo go-a - na - no - ra,

S A T B

A ESP

70 Dm Am B7

Sol un a - diós po - dría ma - tar - me, si su - lie - ra de tu bo -

S A T B

109 A E7 A D A E7

Sol
- ca _____

S
A
f Flo - ri - da - tu voz, flo - ri - da tu voz a

T
f Flo - ri - da - tu voz, flo - ri - da tu voz a

B
f Flo - ri - da - tu voz, flo - ri - da tu voz a

109 A E7 D F#m

Sol
- - - - -

S
A
tu voz ar - co - i - nis que j - ha mi - na y vi - ve en mi cora - zón, u

T
tu voz ar - co - i - nis que j - ha mi - na y vi - ve en mi cora zón, u

B
tu voz ar - co - i - nis que j - ha mi - na y vi - ve en mi cora - zón, u

109 Am G7 C Dm Am

Sol
Me encon - tré con tu que - ren - cia, a - bi - ga - da en tus can - tu - res,

S
A
pp

T
A
pp

B
A
pp

109 Dm Am E7 F7

Sol
tu voz es ca - li - da, e - sen - cia, que per - fu - ma - - - - - más pe - sa - res - - - - -

S
A

T

B

136 *Am* *G7* *C* *Dm* *Am*
(Barridos o tenor)
 Sol Ta voz me lle-va de su fi-nis, y des-pier - ta mis de-se-os,
 S
 A *A* *ppp*
 T *A* *ppp*
 B *A* *ppp*

144 *Dm* *Am* *B7*
 Sol tu a-mor es e-ter-na glo-ria, que sú-len tus o-jos
 S
 A
 T
 B

139 *A* *B7* *A* *D* *A* *B7*
 Sol ve-o
 S *f*
 A *f*
 T *f*
 B *f*

150 *A* *E7* *D* *Fm*
 Sol
 S *f*
 A *f*
 T *f*
 B *f*

177 *Coro* Am G7 C Dm Am

Sol *Coro*
 Ha-te-a-mar que me ha ser - gi - do, al ran - sa pa - ra los dos,

S
A
T
B

A
A
A
A

pp

178 Dm Am E7 E7

Sol
 al cie - lo na - da más pi - do, que o - ir mi nom - bre en tu voz.

S
A
T
B

185 Am G7 C Dm Am

Sol *Tenor a baritone*
 No tie - ne me - di - da el tiem - po, de na - die que ra - sa - ber,

S
A
T
B

A
A
A
A

pp

186 Dm Am E7

Sol
 sí - lo des - pier - to si es - cu - cho, tu voz al a - ra - me -

S
A
T
B

209 A E7 A D A E7

Sol
S A
T
B

Flo - ri - da tu vox, flo - ri - da tu vox u tu

210 A E7 D F#m F#m

Sol
S A
T
B

voz ar - co - i - nis que i - lumi - na y vi - ve en mi crea - zión, o Flo

Los guiones en Santander, Colombia (1930-1950): Retrato de una práctica musical

Sonia Fabiola Prieto Ramírez¹

¹ _ Licenciada en Música de la Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga. Maestría en Musicología Latinoamericana - Universidad Central de Venezuela.

Resumen:

Esta ponencia forma parte de la investigación del trabajo de grado que busca hacer una edición crítica del cuaderno de partituras de Isidoro Peña. Se trata de un músico santandereano, quien organizó en su cuaderno las obras que se tocaban entre las décadas 1930 y 1950. Las melodías contenidas en este cuaderno se denominan guiones, porque a manera de guía, contienen gran parte de la información que permite la reconstrucción de la música original. También reflejan una práctica musical muy frecuente entre los músicos de banda. Esta edición crítica inicia un primer estudio musicológico de los guiones en Santander, abriendo un campo de investigación que no se ha abordado hasta el momento, para lograr la conservación y estudio de uso de este repertorio que forma parte del patrimonio musical latinoamericano.

Palabras Clave: Edición crítica, guiones práctica musical, Santander, Colombia siglo XX.

En la búsqueda de fuentes musicales para el estudio de la música en Colombia, nos encontramos con el cuaderno de Isidoro Peña (nacido a comienzos del s. XX, y fallecido alrededor de los años 80 del siglo XX). De este músico no se tienen datos biográficos. Se dice que formó parte de varias bandas municipales durante la primera mitad el siglo XX en Santander,¹ departamento del oriente colombiano, región donde se encuentran variedad de pueblos que se caracterizan por tener una larga tradición musical de banda que ha sido heredada por generaciones de familias de músicos.

El cuaderno en cuestión consta de 187 páginas, que contienen 165 melodías de géneros populares

latinoamericanos, entre los que encontramos boleros, bambucos, pasillos, congas, polkas y joropos, entre otros. Casi todas estas piezas carecen de identificación del autor, aunque sí poseen su título y el nombre del género. El cuaderno presenta las siguientes características: portada sin ningún dato en cartón marrón y tela roja, en formato de 23.5 cm X 15.5 cm; en la contraportada encontramos un sello de encuadernación que dice “Cristóbal” Quintero y Carvajal, impreso en Bucaramanga; portadilla con el nombre Isidoro Peña V., escrito en lápiz, con la misma caligrafía del cuaderno, impecable. Casi todo el documento está escrito a tinta negra en, a excepción de un par de páginas a lápiz y otras que evidentemente fueron anexadas posteriormente en tinta azul; muestra tachones y correcciones de números de páginas. Las piezas constan básicamente de una línea melódica sin acompañamiento, aunque algunas están escritas a dos voces que van duplicando a distancia de terceras paralelas la voz principal. Al comienzo del cuaderno -en bolígrafo azul- encontramos un índice de los pasillos, lo que revelaría eventualmente la importancia de este género en el cuaderno (ver

¹ _ Información suministrada por el músico Ramiro Acevedo, director de la Casa de la Cultura y de la banda de Floridablanca, quien ha heredado una larga tradición familiar de músicos de banda. Los datos que se conocen de Peña provienen de la tradición oral.

Tabla 1). También encontramos un índice escrito a máquina con todos los demás géneros al final del cuaderno.

GÉNERO	NÚMERO DE PIEZAS	PORCENTAJE
Bambuco	13	7.87%
Bolero	31	18.78%
Canción	2	1.21%
Conga	3	1.81%
Corrido	2	1.21%
Fox	9	5.45%
Guabina	1	0.60%
Himno	1	0.60%
Joropo	6	3.63%
Merengue	1	0.60%
Pasillo	37	22.42%
Pasodoble	8	4.84%
Polka	1	0.60%
Porro	6	3.63%
Ranchera	12	7.27%
Rumba	10	6.06%
Rumba Criolla	11	6.66%
Son	1	0.60%
Valse	7	4.24%
Sin identificar	3	1.81%
TOTAL DE OBRAS	165	100%

Los temas de las canciones son variados, aluden al amor con títulos como: “Después de un besito”, “Piquitos”, “El Bichito del amor”, “Amor inquieto”, “Mañana nos casaremos”, “Un besito de amor”; a lugares: “Radio Bucaramanga”, “Atlántico”, “Brisas del Chicamocha”; regionalismos: “La negrita es bogotana”, “Costeñita”, “El Malagueño”; nombres de personas: “Teresita”, “Adolfito”, “Rosina”, “Blanquita”, “Breborio”; títulos graciosos: “Mi Puchunguita”, “De rechupete”, “Pá que aprenda”; patrióticos: “A mi bandera”, “Himno de Colombia”; y a tubérculos: “La Yuca”; entre otros. Aunque la mayoría no presenta el nombre del compositor, se encuentran los siguientes: Pedro E. Peña, Emilio Sierra, B. Herrera, José Benito Barros, B. Bautista, A. Alvarado, Milciades Garavito, Efraín Orozco Morales, Alberto Domínguez, Rafael Hernández, Luis Arcaráz, Consuelo Velázquez y Gonzalo Curiel.

Las melodías poseen las características de lo que se denominan guiones. Para Sans (2001:109), “los guiones son colecciones de ‘melodías favoritas’, que encontramos recopiladas eventualmente en códigos, esto es, en cuadernos manuscritos, o también en papeles sueltos, por lo general de uno o más copistas”:

Tabla 1.
Índice de contenidos del cuaderno de Isidoro Peña

Estos guiones contenían únicamente las melodías de las piezas escritas en clave de sol, lo que no obstante daba una idea suficiente de su forma y tonalidad. La función musical que tenían estos textos se hace evidente: servían de recurso mnemónico de las obras contenidas en estos documentos. Pero también evidencian que la mayor parte de la información no se escribía, sino que estaba implícita: la armonía se deduce con facilidad del contorno melódico; los acompañamientos se estructuran de acuerdo al género musical; la instrumentación es ad hoc y no se especifica en el guión. En otras palabras, la interpretación de estas piezas estaba librada en gran medida a la improvisación. (Sans, 2006:77)



Figura 1. Pasillo “Sonia”



Figura 2. Ranchera “La negrita es bogotana”

Los cuadernos de guiones musicales eran ampliamente utilizados en Latinoamérica, especialmente ligados a la música de salón y a la música de banda. Este tipo de documento es poco conocido en la actualidad, y constituye un caso de recopilación musical que ya no se practica. De acuerdo a Eduardo Prada, ex director de la banda municipal de Girón: “En la época de los viejos, los músicos acostumbraban a hacer su propio cuaderno, compraban las hojas, ellos mismos los cosían, transcribían las melodías y viajaban con éste de pueblo en pueblo”.² Sin embargo, la característica predominante encontrada se relaciona con el aspecto personal o íntimo del cuaderno, que aunque es posible que fuera usado para el desempeño en la banda, su creación y uso eran prácticamente exclusivos para el entretenimiento del autor o dueño del mismo.

Según relata el maestro Rito Mantilla al hablar de un cuaderno con características similares al de la descripción: “Ah! Ese cuaderno lo tenía mi papá para ser acompañado por un tiplista, tenía que ser muy buen tiplista, tener un oído armónico bien agudo, ese cuaderno es como una especie de guía para el que toca la melodía, ¿le interesa?... me acuerdo que a él le gustaba tener las canciones listas para

² _ Eduardo Prada, entrevistado por Sonia Prieto. Girón, 23 de Junio de 2008.

tocar...”.³ Así mismo, el maestro Rafael Pinilla, ex director de la banda de Girón, quien se encontraba precisamente recordando melodías y copiándolas en un cuaderno, al pedirle que explicara lo que realizaba comentó lo siguiente: “Es que estoy tratando de recordar lo que hacía mi papá, el fundó la banda de Girón. Mire, se escribe la melodía con el título, y demás...entonces de ahí se sacaban los juegos que había que hacer, ¿no?... lo que pasa es que no he conseguido un buen tiplista que me acompañe, para yo tocar el saxofón o la flauta”.⁴

Ambos casos se relacionan con una práctica musical desarrollada en Santander por músicos que casualmente pertenecían a las bandas al igual que Isidoro Peña; se menciona el acompañamiento de un tiple, instrumento de cuerdas, característico en Santander, y también se insinúa la presencia de la improvisación como parte de la ejecución, lo que aún no queda claro y en lo que será necesario profundizar es sobre la interpretación de este tipo de documentos.

Por tal motivo, el trabajo de edición representa un primer aporte al estudio y análisis de los guiones en Santander, abriendo una línea de investigación que permitirá realizar posteriores estudios y publicaciones, ampliando las posibilidades de edición de los textos musicales y del estudio de la música popular en Colombia.

Con la reconstrucción musical del contexto en que se dieron este tipo de cuadernos se realiza un aporte fundamental para el conocimiento historiográfico de las prácticas musicales, el entorno social y el gusto musical colombiano de esta época en Santander, constituyéndose en una valiosa fuente de consulta para instrumentistas, musicólogos, compositores y estudiantes de música en general, interesados en el estudio de la música en Latinoamérica.

³ _ Rito Mantilla, entrevistado por Sonia Prieto. Girón, 12 de Septiembre del 2009

⁴ _ Rafael Pinilla, entrevistado por Sonia Prieto en Girón, el día 27 de Noviembre del 2009.

Referencias bibliográficas:

Sans, Juan Francisco. 2001. "Oralidad y escritura en el texto musical". *Revista Akademos* 3 (1): 89-114.

Sans, Juan Francisco. 2006. "Los guiones y la música de baile durante el siglo XIX: el Álbum de Pablo Hilario Giménez". *Revista musical de Venezuela* 45: 76-93.

Música popular, tecnologías, medios

Yma Sumac, o la construcción mediática de una inca ecualizada

Carlos Fernando Elías Llanos¹

¹ Estudiante de maestría en Etnomusicología por el Instituto de Artes de la Universidad Estatal Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP (Brasil). Becario del programa CAPES, bajo la orientación del Prof. Dr. Alberto T. Ikeda. Investiga las representaciones sociales en la música de la costa peruana en la actualidad a través de la obra del guitarrista Félix Casaverde, con atención a temas como afrodescendencia e identidad nacional.

Resumen:

Los trazos estilísticos de la sensibilidad mediática presentista perdieron –según García Canclini– el sentido histórico, empobreciendo la experiencia del pasado y las fantasías sobre el futuro. La ecualización intercultural y su doble movimiento en la construcción de las relaciones sociales entre medios de comunicación y manifestaciones culturales integran estos trazos. Este artículo analiza cómo Yma Súmac construyó su incaísmo panamericano musical, cautivando el mercado discográfico de su época al capitalizar el mundo andino como remesa cultural. Por ella –y suponiendo beneficios– la Mainstream occidental conoció elementos culturales de los países andinos al compás de un persistente pentafonismo con préstamos de la música caribeña, que la erigieron como una precursora de la ecualización intercultural, a la sazón, una inca ecualizada.

Palabras clave: Yma Sumac, Les Baxter, ecualización intercultural, exótica, artefacto cultural.

Deseo comenzar puntualizando que, a lo largo del artículo, el análisis sobre Zoila Augusta Emperatriz Chavarrí Del Castillo, de nombre artístico Yma Súmac, se concentrará en un momento específico de su vida profesional: el *boom* que protagonizó a mediados del siglo pasado en Nueva York (Estados Unidos) y por el cual despegó profesionalmente a nivel mundial. Sin afán de analizar a profundidad la vasta carrera de la referida cantora, quiero incidir en factores del tipo político que sucedieron principalmente en la década del 50 y que, a mi juicio, fueron decisivos para el futuro de la cantante.

Finalmente, daré atención al tema de la identidad nacional problematizándolo –en diversos puntos de la discusión– desde una crítica al capitalismo como lógica cosificante de un signo cultural como la música, en cuanto manifestación social (colectiva).

1. Ecualización

En el artículo titulado *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*, José Jorge de Carvalho (1999: 22)¹ nos provee de una serie de categorías para analizar la música, las prácticas socio-culturales y toda la infraestructura tecnológica, electrónica, logística y comercial alrededor de las manifestaciones musicales: el simulacro de performances, la seducción de la biografía musical mediática, la actualización tecnológica de la fantasmagoría, la fusión del original y la copia, el verdadero y el falso karaoke, la amplificación ensordecadora, el neo-tribalismo musical, entre otras. Comparando el teatro y la música al vivo (específicamente los megashows), Carvalho observa cómo el primero conserva intransigentemente la escenificación pactada, el modelo de la experiencia teatral, del evento, del rito. Ya la música al vivo de los megashows (de personajes como los Rolling Stones, Madonna, U2, etc.) presentan coreografías cuya marca principal es la automatización de los procesos y donde la corporalidad se da como ensayo constante.

¹ _ Texto consultado en portugués. Traducción libre.

La escenificación teatral, entonces, llevaría la marca de la discontinuidad, de la organicidad y del abrupto, como principios rectores de su performance. Contrarios a estos principios se plantean la linealidad, la repetición y el ensayo (sin estreno físico). Carvalho también menciona su preocupación delante de lo que podríamos llamar de ecualización intercultural (espacial-social), por la que procesos tecnológicos (analógicos o digitales) vienen determinando padrones pre-establecidos por la industria del sonido, dando como resultado una serie de intervenciones ecualizantes: desde el proceso de captación, pasando por la edición, grabación, y difusión.

El sonido final que llega a nuestros oídos resulta, así, un artefacto cultural² yuxtapuesto al mensaje original (músicos/música que fueron grabados) y que –añadido mío– funcionarían en el fondo como pretexto para la continuidad de la cadena ecualizadora.

Yma Sumac dialogó a través de una ecualización distinta, con sonidos del mundo entero allá por los años cincuentas: su indumentaria, su maquillaje,

2 _ Usaré esta categoría en adelante para referirme a la reificación de un signo cultural deshistoricizado (para fines de este artículo, Yma Sumac y el repertorio conceptual que construyó al personaje). En las páginas siguientes retomaré el concepto bajo otros desdoblamientos, principalmente el de apropiación cultural, según Chartier.

su voz, su lenguaje gestual, la estética musical e instrumental utilizada para sus presentaciones, el lenguaje gráfico que acompañaba la divulgación de su trabajo profesional etc., todo ello comprendía también la marca de una ecualización de la cultura andina en otros términos:

Around the age of 9 she could often be seen high atop a mountain in the High Andes singing ancient Peruvian folkloric songs, to a group of rocks, which she pretended was her audience. Entranced by the beautiful birds that sang nearby, she began to imitate them, by incorporating their high pitched sounds into her repertoire. (Sic.)³

La construcción del personaje Yma Sumac, bajo el discurso insistente del parentesco Inca, guarda relación con lo que De Certeau llamó de “la belleza del muerto”, algo así como la cosmogonía romántica del Otro, con el oscurantismo tribal como germen del exotismo:

3 _ Traducción libre: A la edad de 9 años, ella solía ser vista en la cima de una montaña altoandina cantando músicas folclóricas del Perú antiguo a un grupo de rocas, las cuales ella suponía (hacía de cuenta) su audiencia. Precedida por las hermosas aves que cantaban alrededor, ella comenzó a imitarlas, incorporando aquellos tonos agudos en su repertorio. (Extraído de una biografía sobre Yma Sumac en inglés y divulgada en el sitio oficial de la cantante: <http://www.yma-sumac.com/biography.htm>)

Espontâneo, ingênuo, o povo é, uma vez mais, a criança. Já não aquela criança vagamente ameaçadora e violenta que se quis mutilar: o filho pródigo regressa de longe e reveste-se dos atrativos do exotismo. Da sua distância também. (De Certeau 1989: 58)⁴

La aureola popular, la rústicofilia, el folclore sin etnólogos ni antropólogos, el pueblo como lugar donde habita un Dios pobre y donde una sabiduría interna se hereda indefinidamente, los orígenes perdidos, un cuento sin niños, sin sexo ni violencia: el Perú de Yma Sumac parecía vivir altiplánicamente los ecos de la otrora bonanza incaica. El sociólogo Renato Ortiz señala que, si bien al romanticismo le debemos el impulso para la comprensión de las curiosidades populares, éste exageró en la emoción atmosférica y suave que de ellas decía evocar (1993: 30). Ya el folclorista, bajo una fidelidad escrupulosa, asumió la racionalidad como un arqueólogo de los sonidos inmaculados.

Sea en tiempos de predestinación y realeza, cuando lo popular iba de la mano con lo bucólico, sea en tiempos de iluminismo, donde lo popular pasa de

4 _ Traducción libre: Espontaneo, ingenuo, el pueblo es, una vez más, como un niño. Ya no aquel que inseguramente amenazante y violento se quiso mutilar: (ahora) el hijo pródigo regresa de lejos vistiendo los atractivos del exotismo. De su distancia también.

bucólico a bárbaro, podemos decir que el discurso de la alteridad, afectada por los procesos políticos y económicos (de los modos de producción) resulta cíclica cuando observamos que lo otrora pastoril y luego bárbaro, resulta exótico cincuenta años más tarde, sobre el signo de la contracultura.

2. Exótica

Corrían los años 50 cuando aparecieron dos nombres en la escena musical estadounidense: Martin Denny y Les Baxter. Denny, pianista y compositor, capitalizó su época aprovechando una suerte de fascinación norteamericana con la idea de un paraíso tropical, la cual era alimentada por imágenes divulgadas sobre las culturas nativas de Oceanía⁵, y en especial Hawai (Berg 2004: 11-12). El single “Quiet Village”, de 1957, que integra el álbum *Exótica*, fue la obra que catapultó a Denny como uno de los precursores de lo que hoy conocemos como *world music*, *new age* y *lounge*.

El valor que para nuestro análisis tiene la obra de Denny, pasa por un *ethos* musical y una estética pragmática que bien podría analizarse desde un sistema de relaciones de poder coloniales y pos coloniales:

5 _ Continente insular de la Tierra constituido por la plataforma continental de Australia, las islas de Nueva Guinea y Nueva Zelanda, y los archipiélagos coralinos y volcánicos de Micronesia, Polinesia y Melanesia. Todas estas islas están distribuidas por el Océano Pacífico.

The work of Martin Denny is indicative of the way in which islands, jungles and ‘natives’ feature in the recording of exotica artists. It is also but one instance where the ‘cult of the primitive’ and the romancing of the Stone God sets the standards for our interpretation of island music cultures. (Idem)⁶

El también pianista y compositor Les Baxter fue otra pieza fundamental para la comprensión del género musical llamado exótica. Arreglista y regente contratado por Capitol Records en 1950, fue parte de la construcción de Yma Sumac componiendo el marco musical para el disco que le abriera las puertas al mundo: *Yma Sumac... voice of the Xtabay*⁷, de 1950. (Musiker; Musiker y Adès 1998: 14-16):

A confounding, sometimes heartbreaking, mixture of absurd show-biz hype, stunning

6 _ Traducción libre: El trabajo de Martin Denny es representativo de la forma en la cual islas, junglas y ‘nativos’ participan en la grabación de los artistas exotica. Aquello no es sino un ejemplo donde el ‘culto de lo primitivo’ y el romance del Dios de Piedra predetermina nuestra interpretación de las culturas musicales de las islas.

7 _ En la mitología pre colonial de México, La Llorona encuentra otras formas de divinidad femenina antigua: Cihuacóatl, la mujer serpiente de los Toltecas (conocida también por otra manifestación: Quilaztli); Xtabay entre los Mayas; y Coatlicue entre los aztecas. A su vez, estas divinidades derivan del mito original de la Madre Tierra. Todas cosmovisiones que testimonian la antropología religiosa de las culturas pre-colombinas. Sobre Xtabay, la refieren como una mujer dada a la vida pasional “inmoral”. (Romero 2005: 135)

virtuosity, and sometimes ravishing artistry, Yma Sumac was a firmly established recording artist of the folk music of her native Peru when she came to America to be “discovered.” And discovered she was by the publicity department of Capitol Records and the “Exotica” pop music maestro Les Baxter. [...] With the enthusiastic collaboration of her quixotic, charming, slightly rascally husband, she went along with the corruption of her artistic identity by the gleefully amoral record-company publicists, creators of her public persona-Inca Princess (sometimes Priestess!)-from a primitive mountain tribe (or, sometimes, descended from a line of kings that was said to go back several hundred years before there were any Incas)! (Sic.)⁸

8 _ Traducción libre: Una confusa y a veces desgarradora mezcla de marketing sensacionalista del espectáculo, virtuosismo impresionante y, a veces arte deslumbrante, Yma Sumac era ya una artista consolidado de la música popular de su país natal, Perú, cuando llegó a Estados Unidos para ser ‘descubierta’. Y descubierta fue por el departamento de publicidad de Capitol Records y el maestro de la música pop ‘Exotica’ Les Baxter. [...] Con la entusiasta colaboración de su quijotesco, encantador y a veces pícaro marido, ella acompañó la alteración de su identidad artística de manos de aquellos felices e inmorales publicistas de la compañía grabadora (existió una campaña difamatoria en la que se desmitificó el origen de Sumac argumentando que su verdadero nombre era Amy Camus [o Yma Sumac al revés] y habría nacido en Canadá), creadores de su imagen pública - la Princesa Inca (¡a veces Sacerdotisa!)- oriunda de una tribu en las montañas primitivas (o, a veces, descendiente de un linaje de reyes que decía provenientes de cientos de años antes que hubieran algunos Incas)!. (Limansky 2008)

Dos años después, el propio Baxter lanzaría al mercado el disco *Ritual of the Savage* (1952), que lo inscribiría, junto a Denny, como padres de la estética desterritorializadora que combinaba sonoplásticamente instrumentos no occidentales traídos de distintas partes del mundo (en especial de las islas de Oceanía) con sonidos silvestres capturados para la ocasión, produciendo en resumidas cuentas algo que podríamos bautizar de banda sonora turista o *the playground of the American world*⁹ (Berg 2004: 13)

¿Es posible pensar que cualquier Utopía representa una posición política frente a un Otro socio-cultural? ¿El Shangri-la de algún lugar del Himalaya o El Dorado para el Amazonas, son meros mitos narrativos o síntomas de una visión hegemónico-romántica del Otro? No dejo de pensar en la significación política ulterior que éstas Utopías poseen como mentalidad de una época.

La construcción del exotismo como paradigma de la performance musical post-Mass-media aparece como un recurso narrativo de cualquier artefacto cultural. El caso del grupo musical Tarancón, surgido en São Paulo durante los años 70, con el deseo de un Brasil de raíces pan-andinas, caribeñas y criollo-españolas, entró en escena cargado de un

9 _ Traducción libre: El patio trasero del mundo norteamericano.

repertorio ecualizado interculturalmente y encajado en un todo homogéneo al significado que la palabra *latinoamericano* posee en dicho país.¹⁰

En Cuba de mediados de los 60, la llamada Nueva Trova trabajó también en la construcción del exotismo como recurso narrativo pues, como artefacto cultural de una revolución bien sucedida, surgió no como heredero de la música popular cubana histórica (pues esa era banda sonora de Batista) y sí como una especie de poesía medieval que “mantendría latente el espíritu de la cubanidad al modernizar el lirismo de la trova tradicional en consonancia con las exigencias de estos tiempos (de revolución comunista)”.¹¹(Villaça 2004: 106)

Las imágenes literarias sobre el Nuevo Mundo, vehiculadas por la imprenta durante la colonia registraban visiones propias del repertorio cosmogónico de la inquisición católica, que mezclados a las cosmogonías andinas (incaicas y preincaicas) y –posteriormente- africanas y afro-descendientes, viaja-

10 _ Latinoamericano (hispanohablante) para la mayoría de brasileños es un gentilicio de Latinoamérica, usado de igual manera como africano para África. Algo así como un sustantivo colectivo sin mayores diferenciaciones. Sin temor a exagerar, recuerdo cuántas veces en reuniones mencioné que era peruano sin mayor suceso. Al final, salía confundido con cualquier otro país fijado en la recordación de los presentes o, simplemente, bajo el nombre genérico de “el latino”.

11 _ Texto consultado en portugués. Traducción libre.

ban a Europa en las crónicas de viajeros y religiosos de aquella época. Estos estereotipos del salvaje llegaron al viejo continente cuando dentro de este se forjaban el iluminismo y el racionalismo crítico. Aquí, pueden servir de ejemplo los viajes polisémicos de una manifestación cultural andina llamada Harawi: cantada de una manera en los pueblos del interior, fue llevada a las grandes ciudades coloniales bajo el ropaje de la armonía renacentista, siendo que ya en los escenarios europeos proseguía su camino ahora bajo los cánones del ballet.¹²

12 _ La interculturalidad inherente a los tiempos de la colonia española en Lima (Perú) fue muy prolífica a la hora de inspirar a Europa: surgieron varias óperas basadas en el Nuevo Mundo donde los indígenas, diseñados por viajeros y cronistas de la época, actuaban en palcos de la nobleza con nombres italianos o franceses, bailando gavotas, minuetos, gígas, chaconas y zarabandas. Cf.: Les Incas du Pérou. En Rameau, Jean-Philippe. Les Indes galantes. 1735.

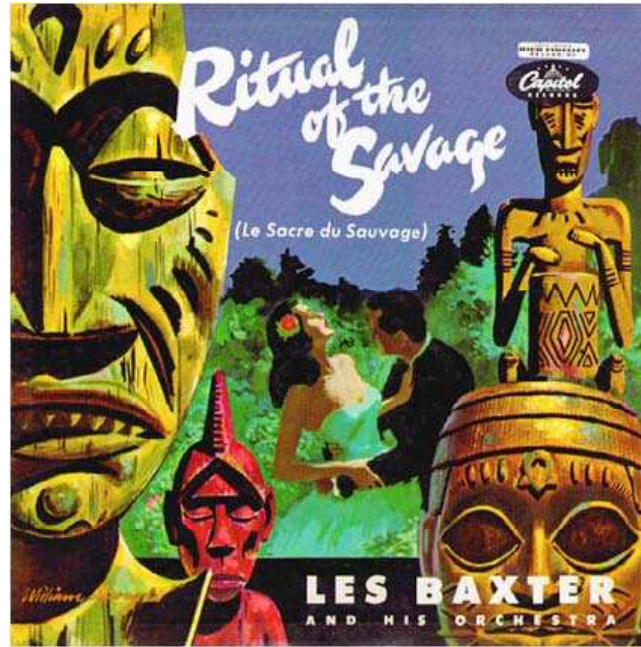
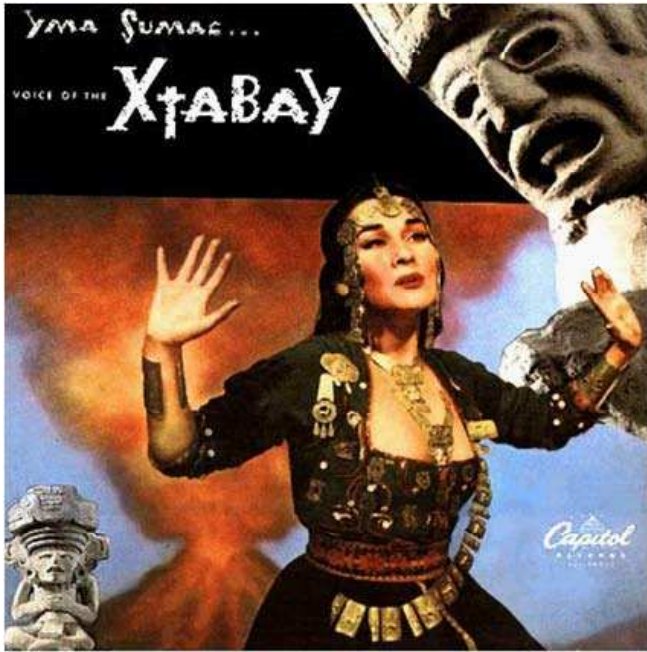


Figura 1: Disco de estreno de Yma Sumac junto al Álbum de Les Baxter (Figura 2). Ambos referencias obligatorias para el género Exótica. Reparen en el lenguaje gráfico, ambientado en parajes idealizados en boga por esa época.

Figura 2

Miller Brewing Re-Signs Welk For ABC Stanza

CHICAGO, Sept. 2. — Lawrence Welk, who did slightly over \$300,000 gross business last year, including his one-nighters and location dates and his weekly sponsored radio shows, looks like he's headed for his biggest year. A batoneer for 25 years, Welk this week completed a deal with the Mathison & Associates ad agency, Milwaukee, whereby he starts his fall series for Miller Brewing Company, Milwaukee, October 4.

The Wednesday night half-hour seg. (9 p.m. CST) will be aired over 202 stations on ABC. His previous 52-week series for the same sponsor, which ended early in May, was heard over approximately 35 stations of the network. Welk was heard at the same time over the same week during the summer as a sustainer.

The Miller High Life show will debut at the Million Dollar Ballroom, Milwaukee, and is tentatively slated to play every part of the U. S. Previously Welk worked only in the scope of the 20 stations which carried the show.

Music Corporation of America, the office which books Welk, intends to tour the accordion squeaking orkster into the Southeast and Southwest areas on the basis of his radio show and the plugging he'll get from Miller distributors and Mercury records, who are planning a promotional drive with Welk. Welk has his own promotion man, Cliff Mitchell, who will work a week ahead of the band.

Welk works his first Philadelphia location, starting a week at the Click November 5, followed by his first Washington date, a two-weeker at the Hotel Statler, leaving off November 15, and a return to the Trianon Chicago, for four weeks, opening December 25. He returns to the Palladium, Hollywood, around March 15.

Welk has added Myron Floren, St. Louis accordionist, to the ork as a regular feature, making 17 instrumentalists with the ork.

Film Musical Review—Lanza's Top Form In "Toast of N. O." Should Hypo Disks

HOLLYWOOD, Sept. 2. — Mario Lanza's RCA Victor record sales are in for another hypo when Metro-Goldwyn-Mayer releases his next technicolor songfest, *The Toast of New Orleans*. The celluloid Caruso has never been in better voice than in this Joe Pasternak production co-starring Kalkreuth Grayson. Victor is wisely cashing in on the film exploitation, releasing two albums composed of selections from the film. One covers six pop tunes by Nicholas Brodsky and Sammy Cahn, while the other contains six popular operatic arias. On wax, Lanza is surrounded by a 60-man ork and 30-voice choir helmed by Ray Sinatra.

Brodsky-Cahn cleffings include the title tune, *Be My Love, Time Lags*, *Boon Biddy Boon Boon*, *I'll Never Love You* and *Bye Bye Lullaby*. Arias Donizetti's *O Luce di Quest'Antico*, *Je Suis Titania* from *Mignon*, *Comme Thomas*, *La Ci Darem la Meno* from Mozart's *Don Giovanni*, *Flower Song* from Bizet's *Carmen*, *Tricet* from Verdi's *La Traviata* and the duet from Puccini's *Madame Butterfly*.

Story deals with an opera company manager in search for a tenor discovering Lanza as a singing fisherman in the Louisiana bayou country. Unlike most films which portray rough hewn talent stepping into the Met overnight, New Orleans deals considerably with the amount of training it takes before one can tread opera's boards. Lee Zhitto.

Book Review—Dave Hall's 1950 Discography Seen As Sock Ref Work

The latest edition of David Hall's *Record Book* (Alfred A. Knopf), one of the established reference volumes for longhair recordings, is perhaps the most useful and timely of the three volumes now published. Because of its remarkably detailed listings and its coverage of the waxings on three speeds, this new volume, known simply as *Records: 1950 Edition*, is an invaluable aid for both longhair wax merchants and for the collector of classical records. It is a prime reference for the serious segments of the disk business.

The new book is divided into two sections. The first portion is a brisk discussion of the technical progress made in the wax business since the publication of Hall's 1948 volume. Hall conducts an impartial discussion of the long-playing and 45 r.p.m. platters in this section, and throws some light on the differences in the recording processes of the three speeds. He also delves lightly into the international longhair disk repertoire picture, both current and for the immediate future.

The second section of the book, and the major portion, features listings and commentaries on the recordings of some 350 composers. His recommendations, both based on personal tastes, would make a fair and acceptable guide for the out-of-touch longhair dealer and buyer.

Hall, who currently is longhair repertoire director for Mercury Records, has turned in a superb research job in his preparation of this book and its predecessors. The sheer weight of detail of listings of the 1948-1950 longhair recordings, covered in this 524-page book, makes this the most acceptable of the available serious music record tomes. Well worth the \$5 tab. Hal Webman.

Simon To Head Nat'l Flack for Signature

NEW YORK, Sept. 2.—Jerry Simon begins Tuesday (5) as national publicity director for Signature Records. Simon's appointment, sealed by Signature Presxy Bob Thiele, is a step in the waxery's new push in the 79-cent field, which it had soft-pedaled of late in favor of its Hi-Tone 39-cent operation.

The label's re-orientation toward 79-cent wax will begin with a drive on its July Ann Carroll waxing of *Leary River*. Simon had formerly flacked for variety, *Majestic* and a number of Indies on a free-lance basis. He was associated with Eileen Barton's *Bake a Cake* smash on National.

'Bonaparte' Nudges Krupa to Dixieland

NEW YORK, Sept. 2.—Success of Gene Krupa's RCA Victor disk *Bonaparte's Retreat*, coupled with Scandinavian Baby, has persuaded the maestro to adopt a Dixieland policy.

Bonaparte was the first side on which he used the two-beat style. He followed this disk with another pair and last week cut *Clubsawnt Dancing Pig* and *Swingin' Doors*. Krupa intends to highlight a small Dixieland policy with *Big Band*, plus warbler Bobby Soots.

For ballroom and location dates, Krupa will not cut the band's size below its present 16 men.

Treaty Lifting Aud-Visual Bite Sent to Senate

WASHINGTON, Sept. 2. — The treaty ending tariffs on sound recordings and films of an educational nature (*The Billboard*, April 29) is pending in the Senate following its submission by President Truman this week. The pact, the first sponsored by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), has a chance of action this session if the Foreign Relations Committee can clear it in the next 10 days.

In urging the treaty's ratification, the State Department said it will prove a boon to U. S. makers of audio-visual educational material since most of the world's output is made in this country. The agency added that "American producers of nonentertainment films, filmstrips, slides and recordings used for teaching and training purposes have expressed strong approval of the agreement."

A more important treaty to the entertainment world is slated to come before the Senate next year. The similar to the pending treaty, it provides for duty-free shipments of sheet music, as well as disks and films when the consignee is an approved educational or cultural institution. Included among such institutions in the terms of the pact are radio and TV stations.

Adoption of this pact would permit foreign stations to buy all types of U. S. disks and films without paying high duty rates in effect in their respective nations. Domestic stations could buy foreign music and films without paying U. S. tariffs.

RCA 45 Bonuses Get More Push

NEW YORK, Sept. 2.—RCA Victor has extended its record bonus plan to include all of its 45 r.p.m. instruments. The bonus program was initiated last month to promote the company's 45 r.p.m. record player attachment, Model 45-J. Under the extended plan, the purchaser of any of the company's console radio or television receivers containing a 45 r.p.m. turntable will receive as a bonus six 45 r.p.m. Victor disks. Customer will select the disks on a one-a-month basis.

The offer covers all Victor phonograph instruments and combinations except table model 45 r.p.m. phone (Model 45-EV) and a table model radio-phonograph (Model 9VB1), which were previously covered by a special "anniversary album" bonus offer of 10 disks.

The Ham Is There, But What of Fat?

NEW YORK, Sept. 2.—Disk flack Nat Shapiro has a promotion under way calculated to prey on the theater pian streak (trade definition: ham-bone) in disk jukeboxes.

In co-operation with 20th Century-Fox, he is sending to 600 spinet copies of a three-minute playlet adapted from the shooting script of *My Blue Heaven*. The bit has a role for the jock (the Dan Dailey role) and a fem supporting player—the station scene perhaps—to Betty Grable. Point of the gimmick is that the chatter leads straight to a music cue for the tune *My Blue Heaven*.

And Shapiro's point is to please play the Frank Sinatra diskling of Heesen on account of *The Voice* is his client.

News Review—U. S. Debut of Cap's Peruvian Songbird Left 'Em Cheering

HOLLYWOOD, Sept. 2. — Yma Sumac, Capitol Records' Peruvian songbird, drew a half dozen curtain calls and left 'em cheering at her U. S. debut in Hollywood Bowl last week. She possesses one of the most unusual voices yet heard with a range from the top soprano register to the deepest contralto. Her pipes are crystal clear and she displays a thorough sense of shading and phrasing. To top it off, the little gal is a beauty sure to catch technicolor eye of the movie makers. But there's a catch—lack of material.

At the Bowl event she sang selections from her Capitol album (October release), *Voces of the Xibeque*, composed of traditional Inca hymns and melodies of her native Andes. Whether this unusual voice can be captured in the restricted confines of organized musical composition without loss of quality, only time can tell. However, Miss Sumac will have to offer future audiences more than Incan melodies. Capitol shares in the problem as to material for her next waxings if her first release finds a worthy market.

Judging by the Bowl crowd's reaction, her album should prove to be a fast seller. If her vocal training, she should do well in works of Villa Lobos and de Falla. Xibey selections, based on unusual combinations of the pentatonic (five-tone) scale, sound weird to the unaccustomed ear, and its fascination wears off unless backed up with more musical substance. Her orchestral arrangements were made by Les Baxter and competently frame her voice. Bowl orchestra was helmed by Arthur Fiedler. Miss Sumac sang the bill with pianist Jesus Maria Sarrama. Lee Zhitto.

Reno Browne To Cut Disks

PHILADELPHIA, Sept. 2. — Reno Browne, Monogram movies cowgirl star primarily known for her horsemanship, will invade the Western music field for the first time with a buckaroo band of her own. The cowgal will make her initial bid for Western musical fame via the local Cowboy Records label in a deal concluded by Jack Howard Promotions here with Ruth Browne Productions on the West Coast. Bill Haley, radio cowboy yodeler, handles the vocals for the first Reno Browne sides. Tunes selected take in *My Sweet Little Girl From Nevada*, dedicated to the new hillbilly fem maestro who hails from Reno in that State and written by Gus Braun, Harry Rober and Harrison Davis, with Jack Howard Publications here publishing, and *My Palomino and I*, authored by Miss Browne and Bill Lennerts, with Lennerts Music, of Detroit, publishing.

Present Arms!

WASHINGTON, Sept. 2.—The American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) has granted a free license for the performance of music of ASCAP members on the National Guard show, it was announced today by ASCAP Presxy Otto Harbach. The ASCAP president said this is in keeping with his assurance to President Truman in a letter last month that ASCAP will make available its entire repertoire of musical compositions "to the government and its armed services, as it did in the last war, without profit to the composers, authors or publishers, for the duration of the present crisis." The National Guard show is a series of 39 15-minute transcribed programs for recruiting men for the National Guard.

Figura 3 (der) : Recorte periodístico comentando el concierto de Yma Sumac en Hollywood, cuyo repertorio contenía himnos incas y melodías tradicionales de sus nativos andes (Sic.). Figuran también detalles como la expectativa de la grabadora sobre el futuro de la cantante y algunas referencias a su tesitura vocal. En fechas anteriores, la misma revista anunciaba que parte del repertorio eran melodías aztecas.

Yma Sumac parece de alguna manera atravesar muchas fases: de las lejanas montañas de su natal Cajamarca, para luego irrumpir en la gran ciudad con la furia de su linaje incaico, para luego conquistar la metrópoli que la catapultará como fenómeno musical. En parte, los hechos se explican mejor si entendemos la contracultura (y su modernismo vanguardista mundial) que irradiaban metrópolis como París y Nueva York, y que de alguna manera fueron eco expresivo de los movimientos reivindicativos de las llamadas minorías políticas (feministas, negros). (Barker 2004: 36)

3. Fijación del éon¹³

Quiero entrar ahora a discutir la construcción de la imagen de Yma Sumac, pensando en ella como un signo polisémico comunicado a través de cualquier medio. Refiriéndome a la imagen mediatizada (de la cantante) que descansa por décadas y se inserta en nuestro repertorio icónico cultural, al apelar a la fascinación ésta parece evitar un ejercicio crítico sobre ella (Janine Ribeiro 2005: 95-98). Si a eso le sumamos el presentismo o gestión mediática y mercantil del tiempo (García Canclini 2008: 149)

13 _ Serían éons o elementos permanentes de la historia la idea goethiana del ‘eterno femenino’ como protagonista del drama universal; las etnias, comprendidas como unidades de cultura; el clasicismo, en cuanto lenguaje de la unidad; el barroquismo, como arquetipo de las manifestaciones polimorfos, etc.” (Sodré 2002: 21). Texto consultado en portugués. Traducción libre.

podremos decir que resulta difícil comunicar un mensaje sin recurrir a la imagen-concepto, es decir, al refuerzo de la estética de lo grotesco, de lo obvio, de la construcción de un éon (Sodré 2002: 19).

Ensayé el siguiente cuadro a modo de un esquema lógico, por el que pretendo explicar la dinámica de la imagen-concepto, pensando en el personaje Yma Sumac:

a) En el plano sincrónico:

-Realiza una decodificación cultural bajo la criba de la fascinación (apelo acrítico)

-Funciona como una epistemología pragmática (estereotipificación cultural)

b) En el plano diacrónico:

-Genera una indexación que resume la experiencia cultural (impresión sintética)

-Funciona como un signo cultural (noción histórica)

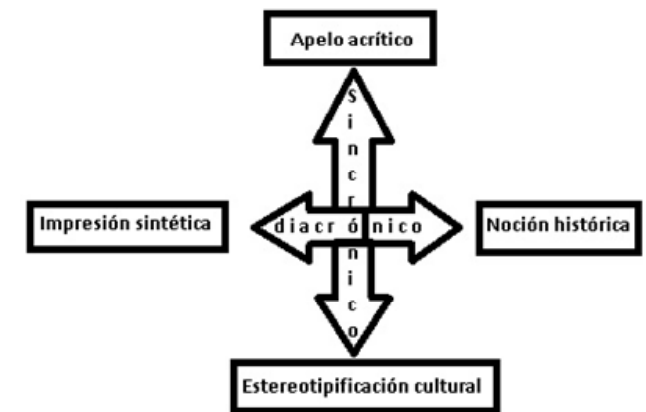


Gráfico 1

Siguiendo una línea del tiempo histórico, en el plano sincrónico (del evento, acontecimiento, experiencia) cuando una imagen-concepto realiza una decodificación cultural bajo la criba de la fascinación (apelo acrítico) ella invoca planos superficiales que no sintonizan con el análisis discursivo, ni se pretenden fieles a alguna verdad o hecho histórico. Son principalmente presentistas por su efemeridad y están conectadas a un nivel de oralidad correspondiente al decir común (repertorio social que compone aquello que comúnmente se piensa, se comenta) funcionando como una epistemología pragmática (estereotipificación cultural), es decir, imagen-concepto en función de realidad desistoricizada.

Ya en el plano diacrónico (de la sucesión, del devenir, de la memoria) esta misma imagen-concepto genera una indexación que resume la experiencia cultural (impresión sintética) porque su recordación (o fosilización, en el sentido pedagógico del término) no se dio de manera discursiva, intelectual, historicizada, y sí de manera icónica, imagética, grabada por la fuerte inmanencia de los estereotipos, haciendo que funcionen como un signo cultural (noción histórica) generalizante. Quiero resaltar que el término noción histórica es precisamente vago e impreciso porque se trata de un conjunto de informaciones orales (parafraseando Foucault, discursos que se dicen en el correr de los días) que definen el término *noción* en el sentido estricto de una seudoinformación (un hecho no factual, cercano a la narratividad de una leyenda).

Resumiendo: por el apelo acrítico, la imagen-concepto que percibimos en determinado momento dialoga en primera instancia en términos de estereotipificación cultural. Con el pasar del tiempo, aquella percepción se torna una impresión sintética que alimenta una especie de nocionismo o hábito de idealizar generalizante respecto al asunto informado por la imagen-concepto.

4. Artefacto

El carácter intencional de un artefacto, como el predicado de un sujeto en la oración, es pasivo de un autor que escoge determinada apropiación del objeto (elige una de sus variadas posibilidades, basándose en sus potencias/capacidades), direccionalidad que puede entenderse como pragmatismo funcional (Hilpinen 2008). Este(s) uso(s) compone(n) el repertorio pensado por el autor en función del objeto creado. Siguiendo esta lógica, podremos decir que el éxito del artefacto es proporcionalmente directo a la eficacia imaginada para fines de su creación. ¿Puede pensarse Yma Sumac como un artefacto inherente a su creador? Poco sabemos de la vida privada de la persona por detrás del personaje, y puede ser que tal desconocimiento se deba al desmembramiento social que Zoila Augusta (la persona) experimentó en razón de Yma Sumac. Así, podemos también decir que, prescindiendo del organismo vivo (Zoila) y adoptando el organismo inmortal (Yma), la literatura (repertorio propositivo) que acompaña al artefacto (sus cinco octavas de tesitura vocal, el linaje inca) adquiere el sentido lineal e ininterrumpido de las *commodities* (bienes de consumo según sistemas capitalistas), donde la oferta de estas características se orienta para los fines de saciar (vivenciar, experimentar, adquirir, participar de) la experiencia.

Me prestaré los conceptos que Baudrillard (2001:

15) utilizó para distinguir entre participar de un pacto y celebrar un contrato: pensando en música, pacto presupone la complicidad de una vida social orgánica junto al artista (finalidad, sentido ulterior, significación política); el contrato en cambio no necesita lo mencionado como pre-requisito para existir, proponiendo en su defecto una promesa de compra que honrará con creces, pues de ello depende su próxima adquisición. Lo dicho antes puedo ejemplificarlo a través de una interpretación personal de la pieza “El último ensayo” de la compañía peruana de teatro Yuyachkani. Recordando la vez en que la vi y analizando la reseña divulgada oficialmente por el grupo teatral¹⁴, pude observar que esta separación radicaba precisamente en los márgenes de la persona ausente y el personaje construido en su lugar. Cito parte de la referida reseña:

El espectáculo parte de la siguiente anécdota: un grupo de artistas revisa su repertorio musical para homenajear a una vieja artista que ha triunfado en el mundo llevando al Perú en su voz. Mientras la esperan, se revelan relaciones entre los integrantes, que nos hablan de sus diferencias y de su conflictiva visión del

14 _ Disponible en: <http://www.yuyachkani.org/obras/elultimoensayo/elultimoensayo.html>

Perú. A partir de aquí, teniendo como pretexto este “último ensayo”, el grupo reflexiona acerca de nuestra identidad y nuestra historia; de las relaciones de poder que se reproducen en todos los niveles de la sociedad. También se alude a esa cada vez más común visión de país exótico de descendientes de los Incas, imagen que al parecer nos esforzamos por proyectar al mundo, pero la verdadera historia de la que se habla es la vida de la gente que está en escena y de la precariedad de su condición humana.

En escena, parecen evidenciarse dos planos de significación: por un lado, el Perú de Ichocan, tierra de Zoila Augusta Emperatriz Chavarrí Del Castillo¹⁵, la



Foto: Francesca Sissa

15 _ Nombre de pila de la cantante Yma Sumac.



Foto: Francesca Sissa

ciudadana peruana; por otro el Perú de El Dorado Inca, tierra de Yma Sumac, *the inca princess*.

La precariedad de la condición humana resulta un signo de muerte¹⁶ para la diva de las cinco octavas, desde la visión mítica de Yma Sumac, la inca anglo-parlante que presta su voz andina para deleite de las plateas globales.

16 _ ¿Podrían analizarse los conceptos cosificación, reificación y artefacto cultural desde una perspectiva psicológica? Dejo abierta la respuesta invitando a leer el siguiente artículo: Stoklos Malucelli, Dayse. 2003. “O que fazer quando é impossível morrer?”. PsicoUtp on-line. Revista eletrônica de psicologia. n. 03, Curitiba, out.

5. Fetiche imagético

¿Puede pensarse en una reificación de tipo fenomenológica (racional) y otra de tipo fetichista (mercantilista)? Música y feminidad al servicio del boom cinematográfico estadounidense como *mass-media* de la cultura occidental póst Segunda Guerra Mundial fueron elementos que colocaron a Sudamérica en el podio de los fetiches culturales herederos de El Dorado. Carmen Miranda, pese a conocer palcos y aplausos desde los años 30, guarda muchos puntos en común con Yma Sumac, pues ambas vivieron los años favorecidos de la *Good Neighbor Policy*.

En su investigación sobre Miranda, Tânia da Costa García apuntó claramente que su imagen mítica de la bahiana con el sombrero de frutas ejerció tal fijación mediática en la cultura occidental que bastó para inscribirla en la historia de los personajes con vida propia. Solo que, eso fue posible no solo por el trabajo artístico de un individuo detrás del personaje (Carmen Miranda) sino también porque existía una corriente de solidaridad hemisférica (Costa 2004: 107-111) que resultó en un matrimonio económica y políticamente rentable: se trababa sintonizar países latinoamericanos deseosos de incorporarse a la *mainstream* mediática liderada por Estados Unidos, y de capitalizar tal necesidad para fines de una hegemonía sistematizada, que contrapesa con la hegemonía europea ya diezmada por

los ecos de una Segunda Guerra Mundial (Guilbaut 1985: 49-74).

La estratégica abertura cultural de Estados Unidos, y de Nueva York como cuna de las culturas del mundo, se convirtió en un centro que se irradió hegemónicamente también a través de sus representaciones comerciales en el mundo de la música y del cine, las cuales funcionaron casi como una especie híbrida de para-embajadas que cribaban bajo la lógica capitalista del artefacto aquellas manifestaciones culturales pasibles de convertirse en aliadas del discurso integracionista administrado por la *Office of the Coordinator of Inter-american Affairs*.¹⁷

Sumac actuó en dos películas: *Secret of the Incas* (Figura 8), de 1954, y *Omar Khayyam* (Figura 9), de 1957. La primera fue rodada íntegramente en Perú y contó con la participación de aproximadamente 500 extras locales. Toda una producción hollywoodiana, narra la historia de un tesoro robado a los Incas, que habría sido la razón de su destrucción. Siglos más tarde, un aventurero americano será el encargado de encontrar el tesoro y redimir al pueblo descendiente de los Incas, sin dejar de mencio-

17 _ Para informaciones complementares sobre el periodo referido consultar: Stam, Robert. 1997. "Tropical multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture". Duke University. En especial el capítulo 3, Carmen Miranda, Grande Otelo and the Chanchada, 1929-1949.

nar que en el camino encontrará interesados en el oro y otras peripécias.¹⁸

Ya la película *Omar Khayyam*, obra epónima del erudito persa, pasó desapercibida y no tuvo la resonancia que el anterior filme. La historia mezcla un romance entre el sabio persa y la hija de un sultán, con pinceladas de violencia y hechos verídicos referidos a la figura histórica de Khayyam (sus varias teorías matemáticas, astrológicas, poéticas y filosóficas).

En resumidas cuentas, el filme se encaja en el repertorio estético-mediático que habitó el imaginario occidental a partir de 1950 cuando pensamos en medio oriente¹⁹ y, claro, Yma Sumac, *the inca princess*, dejó su marca interpretando dos temas en la película. Resulta difícil no trazar una línea histórica, desde la publicación del libro de Hiram Bingham,²⁰ *Lost city of the Incas*, de 1948, pensan-

18 _ La película inspiró el arquetipo del académico aventurero Indiana Jones. Cf. Gresh, Lois H.; Weinberg, Robert. 2008. "Why Did It Have To Be Snakes: From Science to the Supernatural, The Many Mysteries of Indiana Jones". John Wiley and Sons. 23-24.

19 _ Pienso en Lawrence de Arabia o Simbad el marino.

20 _ Arqueólogo y político estadounidense, conocido por divulgar el complejo inca de Machu Picchu en 1911, con ayuda de los locales. Hoy en día es más recordado debido a la disputa judicial que sostiene el Estado peruano contra la Universidad de Yale por la apropiación de miles de piezas arqueológicas sustraídas en aquella época.

do en el estreno cinematográfico de Yma Sumac, seis años después. Creo que no podía existir un momento más propicio, histórica y políticamente, para que la cantante aparezca en escena dispuesta a encarnar la visión mediatizada que le fue impuesta por la *mainstream* hollywoodiana.

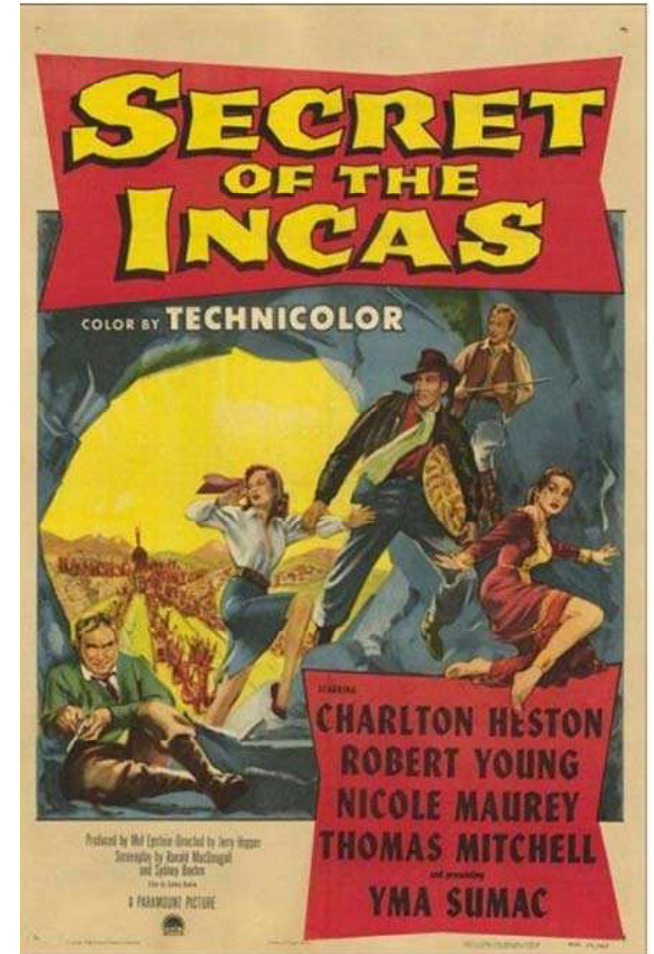
Estas épocas fueron, de alguna manera, fuentes productoras de visiones estéticas adulteradas y diluidas en un manierismo mediático responsable de una divulgación cosificada y netamente mercantilista, que de la misma forma inventaba bahianas, princesas incas, guerreras sudafricanas o cualquier otro personaje, casi bajo los moldes teatrales de Stanislavski, pero sin fines representativos, sin una psicología propia, sin vínculos obligatorios a una sociedad real que les diera su identidad nacional (a un colectivo). Se trata, como dijimos antes, de una construcción narrativa encarnada por un artefacto para fines últimos de especulación financiera, donde el suceso se entiende como sinónimo de plusvalía cuantificable (en términos no solamente financieros –lucro monetario– sino también políticos, medibles en poder de sintonía –lucro mediático–), y donde el fracaso significa todo lo contrario (al margen del individuo y su mensaje cultural): es minusvalía comercial y mediática. La bancarrota pasa a ser sinónimo de fracaso para el artefacto cultural.

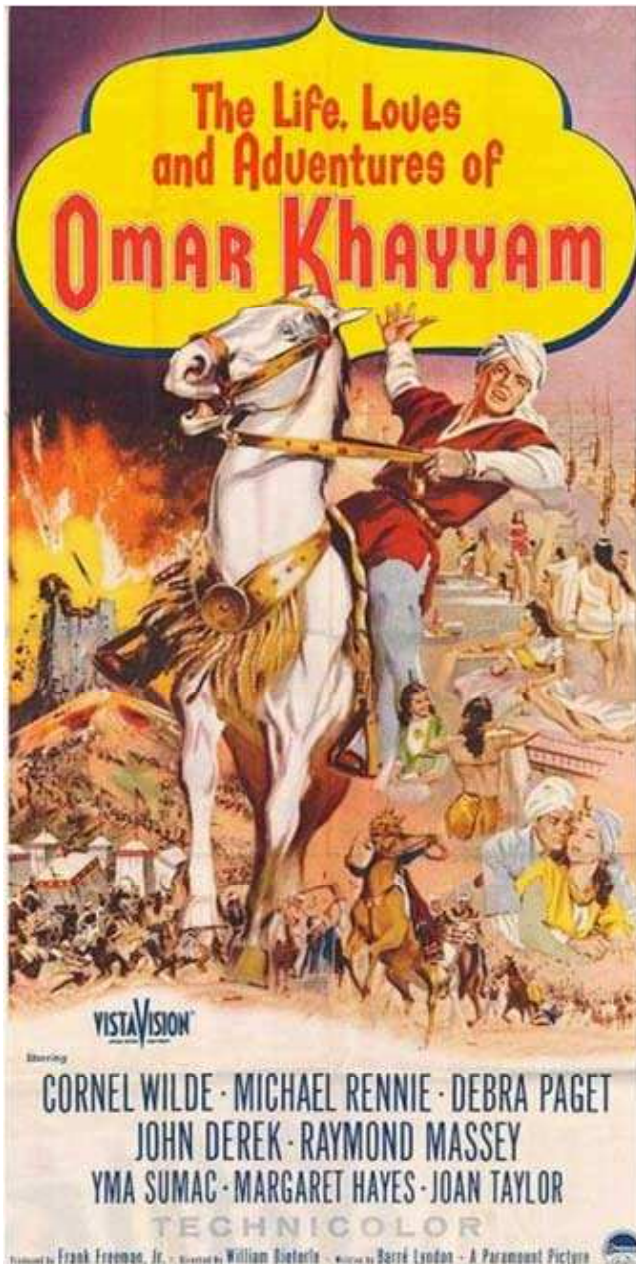


Figura 6: Brazilian entertainer. Carmen Miranda. John Phillips /Time & Life. Pictures/Getty Images. 1939.



Figura 7: Yma Sumac, Peruvian Singer. Peter Stacpole /Time & Life Pictures/Getty Images. Agosto, 1950.





6. Apropiaciones y oportunidades en la cultura capitalista

Chartier nos advierte que entre los historiadores existen embates dicotómicos del tipo erudito/popular, creación/consumo, producción/recepción, pasividad/invencción, dependencia/libertad, alienación/conciencia, que descifran el campo de las ideas o las mentalidades a través de categorías de pensamiento del campo intelectual. Posteriormente, también señalará que

anular el recorte entre producir y consumir (junto al resto de embates dicotómicos encima mencionados) es, primeramente, afirmar que la obra solo adquiere sentido a través de las estrategias de interpretación que construyen sus significaciones.²¹ (2002: 52)²²

21 _ También resulta importante entender esta interculturalidad como la relación condicionada entre respuestas desiguales (conjunto de decisiones, hábitos y elecciones tomadas) y opciones desiguales (“tropos” geopolítico, socioeconómico y sociocultural desde el cual respondemos). La psicóloga argentina Ana María Fernández comenta: “Não se trata de descrever diferenças ou desigualdades, mas sim de realizar o trabalho de elucidação de categorias hermenêuticas que possam vislumbrar e enunciar a produção-reprodução dos dispositivos biopolíticos que configuram em um mesmo movimento essa diferença e essa desigualdade” (Fernández apud García Canclini 2008: 145).

22 _ Texto consultado en portugués. Traducción libre.

La discusión aquí planteada en torno a Yma Sumac bien podría llevarse en los términos de Chartier, asumiendo que no existe una y sí varias representaciones de la artista, tantas y tan variadas como las “maneras de emplear un producto impuesto por un orden económico dominante” (De Certeau apud Chartier: idem). Y es sobre la imposición de ese orden económico que sitúo mi crítica a Yma Sumac: donde la híper-comercialización cultural-industrial evidencia un cambio trascendental en la estructura de todos los bienes y, por consiguiente, en la estructura del propio capitalismo.

Al margen de la difusión, producción o apropiación, subsiste inmanente una cultura de la reificación y es allí que, según Baudrillard (2001: 13) “la antropología entra en juego, para virar al revés esas nociones (de valor especulativo) y romper la ideología del mercado, es decir, el mercado como ideología, y no apenas como realidad”:

La antropología ofrece el ejemplo de sociedades y culturas en que la noción de valor, tal como la entendemos, es casi inexistente; en que las cosas no se intercambian unas por otras jamás, sino siempre mediadas por una trascendencia, por una abstracción” (Ídem: pág. 14)²³

23 _ Texto consultado en portugués. Traducción libre.

7. Conclusiones: ¿Identidad o narración?

¿Qué diferencias pueden encontrarse entre estas dos mujeres, Luzmila Carpio (*the voice of the andes* [sic.]²⁴ e Yma Sumac (*the inca princess*, [sic.]²⁵? Ambas tienen en común la geografía de la Cordillera de los Andes, voces que transitan a más de tres octavas y una relación político-histórica con la cultura andina por la que conocieron el idioma quechua y los códigos textiles que visten a la hora de realizar sus performances. Ya en su relación con la alteridad, ambas, en el rol de depositarias culturales, ejercen roles distintos dentro de la misma lógica económica que negocia su arte como remesa cultural. Artefactos musicales, en un sentido literal, ambas son ejecutantes asalariadas en términos fríos y calculistas de un productor ejecutivo. Fuera del palco, en las bajas estaciones comerciales, sin giras por realizar, Luzmila Carpio parece volver a sus aposentos, sin mudar de nombre. Yma Sumac no descansa.

Otro modelo para pensar la cantante peruana es sin duda el de diva. ¿Cómo fue que ella se encontró musicalmente en los moldes de una *prima donna* operática del siglo XIX? Integrando, como pocas mujeres en la historia del canto, la categoría de soprano *acuto-sfogato*, sus extensas octavas de tesitura la hicieron fenómeno de la noche a la mañana, y la sostuvieron saludablemente en el podio de las leyendas vivas del canto. Otra mujer aparece casi contemporánea al boom musical de Sumac en los Estados Unidos y sirve para ilustrar este subtítulo: Miriam Makeba, que con su música “Pata Pata” supo llegar a los oídos masivos de las emisoras estadounidenses, cercada del misticismo de una sudafricanidad originaria de la tribu Xosa.

Makeba, a pesar de difundir su música y convertirse prácticamente en una de las primeras divas de la *world music* a mediados del siglo pasado, escogió el camino de la reivindicación política para manifestar las atrocidades del Apartheid en su país de origen (Nidel 2005: 75-76). Lejos de museificar su linaje tribal y de cantar desde el ethos artístico sudafricano de un pueblo suspendido en la narración literaria, Makeba prefiere el pacto antes que el contrato; el evento antes que el ensayo: su historia de vida se conecta con el espacio-tiempo de la historia de vida de su colectividad en un ejercicio de identidad nacional.

¿Yma Sumac representó un elemento de la identidad nacional en el Perú? Si analizamos su trayectoria profesional a la luz de los diversos conceptos que sobre identidad nacional se han escrito, podemos comenzar preguntándonos cuánto de colectividad (y qué colectividad) se vinculaba a la cantora. Otros puntos pueden referirse al legado étnico (memoria oral) y al fundamento social y político (más que psicológico) de la identidad nacional.

Sin intenciones de juicio sumario, me pregunto: ¿La descendencia Inca –tantas veces mencionada por Yma Sumac– que apelaba a cierta comunidad de historia y destino, llegó a inspirar alguna identificación, movilización o autoinmolación en las comunidades sociológicas andinas? ¿Las fuerzas telúricas de los pueblos de la sierra peruana se referían a fuerzas sociales reales o a meras narraciones? Decía Smith (1998: 76) que “la identidad nacional sin duda es imaginada, pero de todos modos se siente, se conoce y se vive”.

24 _ Cantante boliviana de fama internacional en la actualidad. Sus canciones refieren a la población quechua y aymara de su país. El calificativo *The voice of the andes* es divulgado en su sitio oficial: www.luzmilacarpio.com

25 _ Calificativo que aparece divulgado como tal en el sitio oficial de la cantante peruana: www.yma-sumac.com/news.htm

Referencias bibliográficas

Barker, Chris. 2004. *The Sage dictionary of Cultural Studies*. Londres: TJ International Ltd.

Baudrillard, Jean. 2001. *Senhas*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel.

Carvalho, José Jorge de. 1999. *Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea*. Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília.

Chartier, Roger. 1995. “Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico”. *Revista Estudos Históricos*, vol. 8, n. 16, p.179-192. Rio de Janeiro.

_____. 2002. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*.

Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: UFRGS.

Dawe, Kevin. 2004. *Island musics*. Berg Publishers. 10-17.

De Certau, Michel, Julia, Dominique. 1989. “A beleza do morto: o conceito de cultura popular”. En Revel, J. *A Invenção da Sociedade*. Lisboa: Difel.

García Canclini, Néstor. 2009. “Diversidade e direitos na interculturalidade Global” *Revista Observatório Itaú Cultural/OIC* 8, abr/jul. São Paulo.

_____. 2008. “Cinco dudas sobre la televisión cultural”. Texto de la conferencia inaugural del Encuentro Internacional de Cultura y Medios. México.

Garcia, Tânia. 2006. “Tarancón: a invenção sonora de um Brasil latino-americano”. *ArtCultura* 8 (13): 175-188, jul.-dez.

_____. 2004. *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume/FAPESP.

Guilbaut, Serge. 1985. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago.

Hilpinen, Risto. 2008. *Artifact*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Edward N. Zalta (ed.) Disponible en: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/artifact/>> Consultado en <20/01/2010>

Janine Ribeiro, Renato. 2005. *O afeto autoritário: televisão, ética e democracia*. Atelie Editorial.

Limansky, Nicholas E. 2008. "Yma Sumac: The art behind the legend". Nueva York: YBK Publishers. [Disponible en: http://www.ybkpublishers.com/general_interest.htm#YmaSumac] [Consulta: 10 de enero de 2010]

Nidel, Richard. 2005. *World music: the basics*. New York: Routledge.

Ortiz, Renato. 1993. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Ed.Olho d'água.

Romero, Rolando and Amanda Nolacea Harris. 2005. *Feminism, nation and myth: La Malinche*. Houston: Arte PublicoPress.

Smith, Anthony. 1998. "Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales". *Revista Mexicana de Sociología*. 60 (1): 61-80.

Sodré, Muniz. 2002. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad.

Villaça, Mariana M. 2004. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular, Brasil e Cuba, 1967-1972*. São Paulo: Ed. Humanitas,

Sobre bolachas, pacotes de biscoito, ou...

Como o apetite musical se constrói, se fixa e se transforma pela mídia.

Heloísa de Araújo Duarte Valente¹

¹ _ Publicações: *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio* (Annablume, 1999), *As vozes da canção na mídia* (Via Lettera/ Fapesp, 2003), *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção* (org.) (Via Lettera; Fapesp, 2007), Responsável pelo projeto *Canção d'Além-Mar: o fado e a cidade de Santos* e pelos Encontros de Música e Mídia, promovidos pelo MusiMid, sob sua coordenação. Contatos: www.musimid.mus.br; musimid@gmail.com

Resumo

Este texto pretende apresentar alguns tópicos abordados durante uma discussão desenvolvida durante os meses de agosto e setembro de 2007, em que foram abordados vários temas relativos à canção. Seleccionei, para análise, os subtemas: hábitos de escuta e aplicabilidade das tecnologias; mutações do disco, entendido como mídia; formação de um álbum musical personalizado; derrocada e volta do LP.

Palavras-chave: canção das mídias; disco; escuta; álbum musical; repertório.

1. Introdução: Música e juízos de valor, de acordo com os mais jovens.

Este texto é uma versão condensada de um artigo que preparei para integrar uma obra coletiva, idealizada, por Juan Francisco Sans e Rubén López-Cano. Inspirada nos intensos debates que se desenrolaram na lista de discussão da IASPM, entre agosto e setembro de 2007, deveria apresentar um enfoque particular sobre alguns dos tópicos em maior evidência.¹ Considerei oportuno, para a ocasião, estabelecer uma análise acerca de consumo musical, recepção e mídia, tendo como referência o público adolescente. Por coincidência, um suplemento semanal (*Folhateen*) de um jornal de grande circulação trazia, naquela mesma época, matéria de capa intitulada: “Salvos da extinção – contra a

¹ _ Consultei vários depoimentos, que serviram de base para minhas reflexões. O texto completo apresenta um número maior de citações literais e comentários analíticos. Dentre os interlocutores, apresento somente aqueles que citarei, literalmente: Agustín Ruiz (Chile), Chalena Vasquez (Peru), Eduardo Paiva (Brasil), Eduardo Vicente (Brasil), Ernesto Donas (Uruguai), Felipe Trotta (Brasil), Juan Pablo González (Chile), Márcio Mattos (Brasil), Theophilo Pinto (Brasil), Wander Nunes Frota (Brasil).

corrente mp3 e já pensando na morte dos CDs, jovens colecionam discos de vinil e impulsionam as vendas no mundo”. A pauta, classificada como *re-trô*, a cargo da jornalista Letícia Castro, anunciava algo totalmente avesso às expectativas de há até poucos anos atrás: “Devoradores de bolachas – Discos de vinil caem no gosto do jovem e passam a ser cultuados como relíquias; nos EUA e até mesmo aqui no Brasil, procura por LPs cresceu”.

A linha mestra que decidi seguir foi a transformação dos hábitos de escuta, motivados pela tecnologia, aqui representada pelos suportes sonoros da música e suas relações com a paisagem sonora (Schafer 2001) do início da década de 1980. E mais: o veio de análise residiria nas canções. E por que as canções? No universo das mídias, a música é a linguagem mais presente, na paisagem sonora; dentre as músicas, a manifestação mais assídua se dá através da canção e, especialmente, pela *canção das mídias* (Valente 2003). Permito-me, assim, tecer alguns comentários, a partir do conteúdo exposto pelos debatedores na citada discussão *on-line*.

Antes de prosseguir, vale alertar aos leitores que desconhecem o português brasileiro: Não raro de maneira afetuosa, é costume denominar os discos em vinil *bolachões* (aumentativo de bolacha, biscoito). É, pois, intenção deste texto, lidar com o ato de ouvir música como um hábito de *consumo*, semelhante à comida. E, ao falar biscoito, estendo a abordagem do tema a um tipo de alimento muito familiar na rotina escolar da infância e juventude.

2. O formato CD como promessa (frustrada) de eternidade

O advento do som digital surgiu comercialmente no início da década de 1980, surgia, imponente e todo-poderoso, como a conquista definitiva da alta-fidelidade sonora. Pela primeira vez na história das mídias sonoras, oferecia-se ao público uma mídia cuja leitura dispensaria definitivamente o atrito, uma vez que a leitura dos dados seria realizada por um feixe de raios *laser*. A agulha perdia sua função capital. Ademais, a tecnologia digital brindava os amantes de obras de longa duração com a possibilidade de ouvi-las sem interrupção.

A digitalização do som foi responsável por outras transformações de ordem perceptiva e de hábito: o som digital eliminou todos os inconvenientes do atrito e nossos ouvidos habituaram-se muito rapidamente a essa nova mídia, passando a desprezar todos os seus antecessores. Outra característica é a possibilidade de *clonagem*, a cópia perfeita, integral, sem perda de dados. No entanto, arrefecida a euforia com a chegada da nova mídia, passou-se a perceber que a alta-fidelidade não estava plenamente garantida: o disco de 4,5 polegadas é suscetível a sofrer danos em sua superfície, falhar na reprodução e também pode destruir-se facilmente sob a ação de fungos.

Outro aspecto negativo diz respeito às capas e encartes: estes ultrapassavam o mero invólucro do disco; chegando a ser parte fundamental do produto final. As reedições do CD que surgiram (AAD, ADD) apresentariam a mesma capa, miniaturizada, quase ilegível. Além da dificuldade de leitura, o projeto gráfico perdia, brutalmente, em qualidade, se comparado aos encartes dos antigos *longplays* (ou, simplesmente, LPs). Retomarei esta discussão.

3. O velho- novo LP está de volta?

Com o franco desaparecimento do LP, rapidamente ressignificado como artigo de luxo e luxúria de poucos aficcionados, novos usos da tecnologia e novos comportamentos de escuta surgiram novos aparelhos, programas de cópia, remodelagem (Chion, 1994), compartilhamento, compressão das informações acústicas. Contudo, talvez o dado mais relevante resida na possibilidade de efetuar cópias integrais, sem perda de dados; e mais: de muito baixo custo financeiro. Como consequência disso, descortina-se o caminho para a pirataria digital. Outra decorrência dessa nova maneira de usufruir música está ligada a novos critérios de seleção de repertório. Ao invés de *álbuns* ou discos integrais, o ouvinte passará a escolher canções *avulsas*. Essa preocupação apareceu na lista de discussão da IASPM-LA, em pergunta lançada por Juan Pablo González:

La crisis del mercado discográfico por el MP3 y la piratería, hace que la industria reoriente sus estrategias de producción, regresando a la era anterior al rock and roll, en la que los discos eran comprados por adultos. En un mercado pequeño como el chileno, esa crisis se hace más evidente y ya se habla que los que compran discos (como una unidad

completa) son los adultos, pues ahora los jóvenes son consumidores de canciones, no de discos, que pueden compartir digitalmente. ¿Es esto así en Argentina, Uruguay, Perú, Brasil, México, Colombia o Venezuela? ¿Es hoy día el disco un concepto anticuado? ¿Efectivamente la industria está reorientando sus estrategias hacia los adultos, que son los consumidores “históricos” de discos? (04/08/2007, 7h45).



Figura 1: Folhateen, 29/09/2008 capa

O fato do qual Prof. González é testemunha aponta para uma realidade presente em várias partes do mundo. No entanto, algumas mudanças inesperadas podem ocorrer. Quando se menos poderia imaginar, objetos, procedimentos, hábitos tidos como esquecidos ou até renegados voltam à cena. É o que sucede com o disco analógico, o LP. Retomo aqui o mencionado suplemento *Folhateen*. Tendo como tema “Salvos da extinção – contra a corrente mp3 e já pensando na morte dos CDs, jovens colecionam discos de vinil e impulsionam as vendas no mundo” e subtítulo “Devoradores de bolachas – Discos de vinil caem no gosto do jovem e passam a ser cultuados como relíquias; nos EUA e até mesmo aqui no Brasil, procura por LPs cresceu”, a reportagem revela alguns pontos de interesse.

Primeiramente, ressalte-se que muito da nova moda se ancora na *onda vintage*, afirma a reportagem. “Muitos adolescentes estão descobrindo o charme das bolachas. Apesar de ter tido sua ‘morte’ decretada há 20 anos, o disco de vinil está ganhando novo fôlego e virou objeto de desejo entre o público jovem”.² A maioria destes jovens, não apenas tem vitrola, como também compra LPs em feiras, sebos, obtém com a família e até pela internet. Para estes, vale a idéia de que CD é coisa

do passado, enquanto o vinil “voltou para ficar”. Segue a justificativa: “O CD está acabando, é uma mídia muito descartável e frágil. Você esquece em qualquer lugar, ele risca. Já o vinil, exige mais cuidado, você acaba criando uma relação de carinho”, afirmou um dos entrevistados.

Ainda que afeito aos *bolachões*, o colecionador de LP de hoje não dispensa o *download*. Mas, quando realmente gosta de algo que conheceu pela internet, procura o disco em vinil. E, para comprar, vasculha em sítios como *e-bay* e *gemm.com*, já que, no Brasil, os lançamentos mirraram. Na verdade, as informações que captura na internet servem como fontes para um maior detalhamento sobre aquilo que quer conhecer melhor. Essa observação foi igualmente levantada por Augustín Ruíz:

(...) jóvenes amantes de rock, pertenecientes a la clase media, que estudian en colegios particulares y particulares subvencionados, hay una preocupación (entre otras) por la búsqueda en Internet de la música de las bandas precursoras. Se baja música y se obtienen grandes acopios para el uso permanente. Pero Internet también proporciona información histórica acerca de la evolución y proceso de las bandas (Wikipedia) y aporta además registros eventuales históricos (Youtube). Deep Purple, ACDC, Led Zeppelin, Pink Floyd (antiguo), Frank Zappa, etc. terminan siendo objeto de

² _ Tendo em conta que me servi da edição *on-line*, onde não há numeração de páginas, anoto, apenas, os trechos citados entre aspas. Permito-me não apresentar a citação bibliográfica completa, a fim de evitar cansativas repetições.

culto, donde los fetiches son, entonces, los álbumes originales, es decir, ediciones digitales (CD) de las placas originales, carátula y todo (4/08/2007, 10h15).

Dando continuidad à reflexão, González completa, lembrando que endereços na internet, tais como *My Space* surgem como o ambiente ideal para o perfil adolescente, ao reunir álbum de fotografias, vídeos, jogos etc. As pastas de música de *My Space* são um *potpourrit* de vários álbuns distintos. Os jovens só querem manter aquilo que lhes agrada, e não o disco na sua íntegra.

4. Novas velhas maneiras de ouvir

O culto às *bolachas* modificou, novamente, a maneira de ouvir música: as *playlists* tocadas no computador foram substituídas pelo ato de selecionar o disco na estante e ouvir, enquanto se folheia o encarte e se observam detalhes da capa – destaca a reportagem da *Folhateen*. Há ouvintes jovens que até procuram *reliquias* da família para, em seguida, se apoderarem delas. Ocorre que, na *garimpagem*, surjam algumas *velhas-novas* preciosidades, como o Quarteto de Liverpool: “*Tem certos tipos de música que combinam com vinil. Beatles, por exemplo, eu só gosto de ouvir na vitrola*”, afirma uma colecionadora de dezesseis anos. A boa recepção de-

pende, ressalte-se, da qualidade dos aparelhos de som. Um bom equipamento é altamente estimulante, mas o aspecto material do disco é crucial para o desenvolvimento de um ritual de escuta, que leva à exacerbação de comportamentos com altas doses de fetichismo. Algumas manifestações de jovens entrevistados resumem-se em frases como: “A gente cria uma relação de carinho”; ou, ainda: o ato de trocar o lado de disco “tem seu charme (...)”. Para mim, é como uma cerimônia: sentar, colocar o disco na vitrola e esperar a música acontecer,” confessa uma colecionadora francesa.

Ainda que represente uma camada reduzida do público, muito provavelmente oriundo de famílias de mais aquinhado poder aquisitivo, esses aficcionados devem ser levados em consideração, uma vez que, muito provavelmente, pode configurar uma futura geração de formadores de opinião – isto se não decidirem atuar como produtores musicais. Ao que parece, a imensa maioria dos ouvintes de música opta, pelo meio digital, que se tornou monetariamente mais conveniente. Ressalta Theophilo Augusto Pinto itens como a diferença brutal de custo entre um LP e um CD; um toca-discos e um *walkman*. De outra parte, o LP voltou a ser usado pela sociedade, mas de outra maneira: “Saem discos com trilhas sonoras de novelas ou outros conteúdos mais ‘populares’ e entram em seu lugar um tipo de música para uma elite que tem dinheiro

(e paciência) de comprá-los e a seu equipamento” (7/08/2007, 9h28).

É interessante observar que, nesse novo contexto, atitudes diferenciadas de escuta coexistam: o universo analógico e o digital conseguem dialogar, intercomunicando-se de modo criativo³ (ou *amigável*, no jargão da informática). É fato que a mania *vintage* ou *retrô* vem ganhando alguma força e isso já dura alguns anos. Não é de hoje que a velha *carcaça* da rádio-vitrola se apresenta em gabinetes de madeira (ou plástico, imitando-a), com *design* das *juke-boxes* das décadas de 1940-50. E tal novidade parece coincidir com o *desaparecimento* ou declínio do CD, enquanto suporte material privilegiado da música digital. É de se indagar se haveria alguma relação causa-efeito nesse fenômeno...

É de se indagar, a esta altura: a quais razões principais poderia atribuir-se a volta do LP? Modismo? A reinvenção de uma mercadoria, a fim de criar novos nichos de consumo? Segundo o meio empresarial, o LP um mercado de futuro *promissor*, no Brasil. Este não pode ser quantificado porque não há mais produção local de discos analógicos.

³ _ Ressalte-se, contudo, que há dificuldades técnicas significativas com relação à transposição dos materiais analógicos para o digital. Não é possível copiar um LP para um CD com facilidade, tal como se procedia ao fazer a fonofixação de um LP para cassette, por exemplo.

Outro dado relevante é o fato de que há até pouco tempo, em alguns estabelecimentos comerciais, a clientela era mais velha. Hoje há um sensível aumento do número de fregueses adolescentes. Por fim, há de se registrar que, segundo dados da associação da indústria fonográfica americana (Recording Industry Association of America, RIAA), a venda de LPs cresceu 36,6% de 2006 a 2007. Já a de CDs despencou 17,5%. É de se perguntar: seria mesmo a *onda vintage* que impulsiona esse mercado, ou uma nova estratégia das gravadoras para conseguir reerguer seu negócio? Como lembra Juan Pablo González: parece haver indícios de que os LPs estejam menos sujeitos à pirataria:

Un sello histórico chileno, Dicap (que editaba a Víctor Jara y Quilapayún en los setenta) quiere volver a sacar esos LPs como LPs, cuyas matrices fueron destruidas por los militares. Me dicen que en Europa hay un regreso a la fabricación de LPs, que son más difíciles de piratear, “suenen mejor” y son más interesantes como objetos gráficos. Además duran más que los CDs!! (7/08/2007, 8h52).

Parece surpreendente presenciar a volta de uma mídia que se dava por extinta definitivamente, no âmbito da alta tecnologia. É de se avaliar o quanto a volta do LP estaria vinculada a necessidades inerentes a uma dada prática cultural, a um

dado *modus vivendi* de um novo milênio que mal iniciou...

5. Coletâneas, álbuns

Para se estudar a canção popular, faz-se absolutamente necessário analisar todo o compósito que a identifica (disco, encarte, performance em cena, indumentária, modo de se exprimir verbalmente, presença na imprensa e televisão etc.). São esses cuidados que toma Christian Marcadet (2007), ao tratar do tema. Dizia, há pouco, que os álbuns da era do CD descuidavam do cuidado gráfico, em relação aos LPs. Voltemos a este tema, agora tomando como ponto de partida a própria noção de “álbum”.

Segundo Roy Shuker, os álbuns dividem-se em três tipos de álbum: conceitual, de tributo e em benefício de uma causa. Foram inicialmente concebidos na forma de doze polegadas, em 33 rpm (mais tarde substituída pelo cd). Os álbuns conceituais, modalidade que parece ter sido inaugurada por Frank Sinatra, são planejados no âmbito de um princípio unificador, uma temática a ser desenvolvida, que pode ser instrumental ou vocal, compositiva, narrativa ou lírica (Shuker, 1999: 17).

Fala-se hoje em *customização* de álbuns, após o advento dos programas de edição de arquivos sonoros e musicais. Há de se recordar, no entanto, que tal prática já existia, desde que foram

criados os gravadores: primeiramente, com os de rolo, seguidos pelos cassete. As longas seqüências misturadas (*mixadas*) uma a outra, soando em caixas acústicas *hi-fi*, aperfeiçoadas e potentes eram o verdadeiro *frisson* dos bailes de juventude da década de 1970.

O disco compacto adaptou esse procedimento, ao permitir a criação de uma trilha musical, a partir do comando aleatório (*shuffle*) e da multiplicidade de discos, em várias bandejas, tocando continuamente ao longo de várias horas. A informatização das mídias musicais trouxe outros recursos, permitindo desde a cópia individual de uma só faixa do disco, bem como a montagem, segundo critérios do ouvinte-proprietário dos aparelhos. Todavia, o aparecimento da banda larga propiciou o carregamento não apenas de *arquivos* (não mais *faixas!*), mas de álbuns integrais. E, não tão raramente, num único arquivo compactado, (*rar*, *zip* ou equivalente) pode acrescentar-se letras, fotografias e outras informações além das canções.

Outro aspecto que merece atenção especial é que, a facilitação técnica, no processo de criação de seqüências musicais, permitiu a confecção de álbuns diretamente pelo computador. Nesse ponto, o que se faz interessante observar é o tipo de concepção que orienta a montagem dessas compi-

lações. Sobre isso, Ernesto Donas tece interessantes considerações:

Un coletazo de mp3 y otras formas de transmisión de música nombradas abajo -con computadores, ipods y demás, con sus *shuffles* o reproducciones de álbumes ‘intactos’- es el efecto en los propios músicos, en *la propia concepción de un álbum*. O sea, que tipo de modificación surge en relación a aquel cuidado con el orden de las canciones (incluyendo temas, arreglos, puntos culminantes, etc.) de una narrativa en el trabajo discográfico por parte del músico o grupo musical? Han sentido cambios? O será más palpable dentro de cierto tiempo, con mas perspectiva? Creo que va bastante más allá de lo que pudieron ser las compilaciones/ colecciones/ ‘greatest hits of’... mi cuestión es *qué tipo de nueva(s) narrativa(s) auditiva(s) se está(n) generando* (grifos meus) (4/8/2007, 7h33).

Considero esta preocupação de extrema relevância, merecendo ser estudada a fundo. Além, imediatamente, aos hábitos de escuta. Estes constituem, por sua vez e em grande medida, os traços particulares que caracterizam não apenas o trabalho artístico e técnico, mas, sobretudo, apon-tam como se dão os processos socioculturais de

um período (histórico) que, por sua vez, determinam, em doses miúdas, as mudanças de ao longo da longa duração. Então, já estamos remetendo os hábitos de escuta como elementos constituintes da História...

6. Os papéis do papel

O que está no papel, ou seja: a capa, o encarte, o pôster está longe de ser considerado elemento secundário, no conjunto do álbum. Em muitos casos, estes ultrapassavam o mero invólucro do disco; mais que isso, são parte integrante do projeto criador da obra e de fundamental relevância no conjunto do produto.

Nos tempos áureos do LP, as capas tornaram-se elaboradas a ponto de, em muitos casos, ganharem autonomia, às vezes, até, verdadeiras obras de artistas gráficos, a serem desfrutados com o mesmo interesse que a música. Exemplos memoráveis são os álbuns dos grupos de rock como Yes, Pink Floyd e demais discos de rock progressivo e os extensos encartes, posters... A passagem para o CD redimensionou de outra maneira, às vezes inapropriada. De todo modo, a função inicial da capa é criar uma *imagem* do artista e da obra. Com a música *on-line*, o interessado faz seu álbum *ad libitum* (*customizado*, na gíria da moda), que nem sempre tem capa ou qualquer trabalho visual; ou, inversa-

mente ao contrário, é dotado de capa, de autoria própria, *única*, exclusiva.

Não obstante, segundo alguns analistas, a função da capa ou qualquer outra peça periférica não tem relevância. É o caso de Felipe Trotta, para quem

o que importa é a *música em si, os sons, a letra, a levada, a sonoridade*, enfim, essa coisa imaterial e não palpável que é nosso “objeto” de trabalho e pesquisa. *Acho que a aura está no componente sonoro e não no invólucro artístico-comercial que moldou a circulação comercial de música até hoje*. A prova disso é que há grupos numerosos de jovens (e outros não tão jovens) que simplesmente *não compram* mais discos. Isso deixou de ser importante, já que a música está disponível a um clique. (...) E mais: é interessante pensar na estética *low-fi* que vigora atualmente. Parece paradoxal, mas na era da tecnologia e da qualidade absoluta, a qualidade de gravação e de audição está perdendo a importância. Seria um retorno à experiência musical ritualística, comunitária? (grifo meu) (8/8/2007, 13h47).

Tais afirmações mereceriam uma análise mais detalhada. No entanto, nos limites do que me propus apresentar aqui,

arriscaria afirmar, para o momento, que o *papel do papel* é, sim, relevante. O regresso do LP poderia justificar-se, em alguma medida, pela ausência de elementos visuais, visíveis, pois nossa cultura é regida pela visualidade. Para melhor elucidar esse problema, permito-me citar um instigante trabalho do semioticista Norval Baitello, à letra:

Vivemos, profundamente, até a última das nossas fibras, dentro de um mundo da visualidade. Que evidentemente não começou agora, mas que foi se desenvolvendo e foi se sofisticando de tal maneira que todos nós podemos suspeitar que estamos nos tornando surdos. O valor do som é tão menor que o da imagem no nosso mundo e no nosso tempo, que este fato pode ser lido em inúmeros momentos da nossa vida e do nosso cotidiano. (...) Em todas as esferas da atividade e da cultura contemporâneas detecta-se um predomínio do visual sobre o auditivo. (...) A cultura e a sociedade contemporâneas tratam o som como forma menos nobre, um tipo de primo pobre, no espectro dos códigos da comunicação humana. Somos obrigados a ser apenas vi-

suais. Tudo o mais, todo o restante é dispensável. É acessório. Não importa se tem repercussão, se tem efeito de repercussão (no sentido de repercussão que se repete) aquilo que fazemos. Importa se isto está visível.

E a visibilidade tem também o seu tempo que é um tempo naturalmente muito mais curto e muito mais veloz do que o tempo da audição, do fluxo do ouvir. Portanto, tudo que é visível, morre mais rápido. Por isso, vivemos também numa época da perecibilidade. E como todos somos obrigados a ter imagens, imagens com alto grau de visibilidade, vivemos na era da saturação da visibilidade e da imagem (Baitello 1997: 4-8).

O artista da mídia é sobremaneira *visível* e a visibilidade é de fundamental importância para o *modus operandi* das gravadoras. A supressão da parte *material, palpável, visual* está definitivamente relacionada a um comportamento de aceitação ou recusa do artista midiático. No caso dos artistas *sob encomenda*, isto é, aqueles que foram concebidos nos escritórios das *majors*, a

imagem visual necessita ser constantemente bombardeada aos olhos. A eliminação desse compósito acabaria, ao fim e ao cabo, por abalar a volátil indústria discográfica. Eduardo Paiva, porém tem opinião diversa:

Será que podemos pensar que a música popular tem um sentido midiático, que necessita, para se materializar, de toda uma série de outras coisas, que muitas vezes não têm nada a ver com música? Capas, fotos, selos, suportes... E as gravadoras sempre viveram mais de vender esse lado midiático que o lado musical, ou de forma sintética, de vender papel e plástico, e não música. E quando, pela primeira vez, conseguiu-se descolar a música do suporte, no caso do mp3 e de outras formas de música que se desloquem por rede, as gravadoras iniciaram grande crise (8/8/2007, 16h14).

Ainda que esta questão seja por demais complexa, acredito que atribuir a ausência de suporte material à derrocada das gravadoras, é insuficiente. Mais que peças musicais, as gravadoras vendem produtos, com *imagem*

própria. E a imagem que é posta à venda, é construída de maneira cautelosa, detalhada, de modo a corresponder a seu público-alvo. Dessa maneira, o artista é e *faz-se visível* em suas atitudes, gestos, performance, fotografias, em todas as situações possíveis de sua atuação.

No mais, acreditar que as gravadoras sejam o *grande vilão* do meio artístico, é incorrer em equívoco elementar. Sobre isso, protesta Eduardo Vicente: “Eu defendo que as condições de legitimação da música popular foram dadas pela industrialização (...). Atacar a industrialização, portanto, tem conseqüências que precisam de análise mais conseqüente” (9/9/2007, 15h44). A derrocada das gravadoras não constitui um bem, em si: O fim da indústria fonográfica se contrapõe a uma “volta ao dilettantismo e a volta ao mecenato (de partidos políticos, organizações criminosas, igrejas, fundações privadas e governamentais)”. Assim, Vicente sintetiza sua avaliação: “A música popular industrializada é fruto do último século de relações entre empresas e artistas (...). Sem ela, os Beatles não encontrariam George Mar-

tin; Irineu Garcia não encontraria Tom, Vinícius e João Gilberto”. Em síntese: “Não é algo que possa ser reduzido à oposição simplória entre capitalismo e amor à arte” (9/9/2007, 15h44).

7. Bonus track

Após estas reflexões apresentadas em forma mais ou menos rapsódica, resta-me apenas concluir acrescentando algumas idéias, que não puderam ser desenvolvidas neste texto. Ficam, aqui, registradas, para uma etapa futura.

Discos ou canções? Este foi o tema que conduziu o desenvolvimento deste trabalho. Não pude segui-lo à risca. Discos podem ser constituídos de uma soma de canções, juntas aleatoriamente. Podem, ainda, compor coletâneas de sucessos, bem como resultar de um projeto específico.

As canções, de sua parte, não podem apenas ser consideradas *obras*, mas também *produtos*, sobretudo se o objeto em causa é a canção criada *pelos* mídias, *para* as mídias. Inscrita no disco, será um *modelo de perfor-*

mance, da mesma maneira que a partitura (ainda que sua natureza seja muito diferente).

Quanto às formas de escuta individualizada, à *la carte* (*playlists* para alguns), pode-se afirmar que aumentaram em quantidade, em virtude da facilidade de manuseio de programas de computador. Para se proceder à formação de uma fonoteca particular, faz-se absolutamente necessário atentar para as recomendações de Marcadet (2007) com o objetivo de diferenciar uma soma *faixas*, ou *arquivos*, de *obras* completas.

Por fim, um panorama paradoxal, que diz respeito aos ouvintes clariaudientes⁴ (Schafer, 2001): se, de um lado, existe a oferta, que inclui desde a possibilidade de busca à confecção da cópia (gratuita ou paga), reprodução eletroacústica de um determinado repertório, pela Internet; de outro lado, a possibilidade de contato direto com o *objeto material*, palpável – o disco –, foi eliminada, uma vez que as lojas de disco praticamente desapareceram.

4 _ Como sugere o neologismo, *clariaudiência* remete à audição atenta, clara, de modo a não permitir a perda dos acontecimentos sonoros. Surge como analogia a *clarividência*.

Ainda que passageira, a *onda do vinyl* coloca em causa algumas questões, sobretudo relativas à supremacia da tecnologia, aceita como um veículo que conduz a os passageiros uma marcha ascendente, rumo ao sonho de um futuro triunfante, coroado de êxito. Um pensamento linear, simplista e vicioso só poderá levar à frustração, uma vez que a realidade sígnica é muito mais densa do que propõem os entusiastas inconstantes ou os apocalípticos desesperançados, que ficam empantoados num superficial e infrutífero embate acerca da superação do homem pela máquina. Nesse ponto, a atividade lúdica e - várias vezes, descompromissada - do jovem, surge como resposta, ingênua e até insolente, sob a forma da experimentação: Ao invés de temer ditames de ordem filosófica, prefere brincar com ela, tentando macetes novos. Não foi um pouco dessa maneira que surgiram as últimas tecnologias do som e maneiras de usufruir a música?

Referências bibliográficas

Baitello, Norval. 1997. “A cultura do ouvir”. Disponível em <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/ouvir.pdf>>

Benjamin, Walter. 1986. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.

Castro, Letícia. 2008. “Devoradores de bolachas - Discos de vinil caem no gosto do jovem e passam a ser cultuados como relíquias; nos EUA e até mesmo aqui no Brasil, procura por LPs cresceu”. *Folha de S. Paulo* - Suplemento Folhateen, 29 de setembro.

Chanan, Michael. 1994. *Musica practica – The social practice of western music from gregorian chant to postmodernism*. Londres/ Nova Iorque: Verso.

Chion, Michel. 1994. *Musiques, médias et technologies*. Paris: Gallimard.

Marcadet, Christian. 2007. “Fontes e recursos para a análise da canção e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa”. Em *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*, ed. Heloísa de A. D. Valente. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp.

Schafer, R. Murray. 2001. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp.

Shuker, Roy. 1999. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra.

Valente, Heloísa. 2003. *As vozes da canção na mídia*. Via Lettera/ Fapesp.

_____. 2004. “Canção das mídias: objeto de escuta; objeto de estudo”. Em *VI Fórum do Centro de Linguagem Musical. Anais*. São Paulo: Departamento de Música da ECA-USP.

_____. 2007. Alta fidelidade. Pode a mídia trair as expectativas de escuta? (Notas de clariaudiência). Em *XVII Congresso da Anppom: Programa de Pós-Graduação em Música*. Instituto de Artes da Unesp: Depto. de Música.

_____. 2008. Only for your ears. Em *Dossiê rua - Revista Universitária do Audiovisual*. http://www2.ufscar.br/interface_frames/index.php?link=http://www.rua.ufscar.br

Zumthor, Paul. 1997. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ; Hucitec.

Hidden tricks: Luis Ayvar y la naturalización de los medios en el caso del huayno peruano

Julio Mendivil¹

¹ _ Etnomusicólogo y escritor peruano. Ha publicado los libros *La agonía del condenado* (León, España), *Todas las Voces: Artículos sobre música popular* (Lima, Perú), *Ein musikalisches Stück Heimat: ethnographische Beobachtungen zum deutschen Schlager* (Bielefeld, Alemania) y *Del Juju al Uauco. Estudio arqueomusicológico*. (Quito, Ecuador). Actualmente dirige la cátedra de etnomusicología en la Universidad de Colonia, Alemania.

Resumen

El presente artículo propone, siguiendo al teórico de los medios alemán Friedrich Kittler, una arqueología de la medialidad para el caso del huayno en el Perú. Se sostendrá que no sólo la tradición musical andina fue determinante para la conformación del huayno como género musical sino también los medios que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, permitieron su difusión masiva. El importante rol de los medios, sin embargo, pasó casi desapercibido debido a que éstos fueron sometidos a proceso de naturalización. Dicho proceso será discutido en el caso específico del cantante y compositor Luis Ayvar.

Palabras clave: huayno, medios, tradición, naturalización de los medios, Luis Ayvar.

Decía Jacques Attali en un pasaje bastante desapercibido de *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique* que si el gramófono fue concebido para almacenar el tiempo y por tanto para retenerlo, éste muy pronto había devenido en un propulsor del consumo de tiempo ajeno fijado en un medio (1977: 201). Algo análogo habría de resultar del contacto directo de los medios técnicos con la música que de manera oral se venía transmitiendo en los Andes peruanos en los albores del siglo XX. Efectivamente, en esa época, cuando investigadores europeos como Raoul y Marguerite D'Harcourt perpetuaron prácticas musicales de poblaciones rurales al fijarlas en cilindros de fonógrafo en cera (Romero 1989: 163), no podían imaginarse que la inserción de la medialidad¹ en la cultura musical andina, aunque originariamente pensada para su conservación, pasaría a convertirse, y de manera rauda y determinante, en un importante agente de

cambio. En el presente artículo voy a referir, aunque escuetamente, cómo la medialidad modificó y sigue modificando el huayno en el Perú y cómo dicha medialidad es naturalizada actualmente por intérpretes y público para hacerla compatible con un discurso de defensa de la tradición. Para ello quiero mostrar el caso del intérprete de huaynos peruano Luis Ayvar, cuyas grabaciones se caracterizan por un uso radical de nuevos medios y nuevas técnicas de grabación, aunque estos se encuentren siempre, de ahí el título elegido por mí, bien camuflados.

Aunque algunos estudiosos de la música popular han prestado atención al papel preponderante de la tecnología de grabación en la transformación de la música pop y el rock del siglo XX, son pocos los estudios etnomusicológicos que han analizado cómo la inserción de los medios transformó la producción musical de las culturas llamadas tradicionales, insertándolas en el mundo de lo comercial y lo masivo. Una excepción representa, por cierto, el trabajo *Cassette Culture* de Peter Manuel

¹ _ Uso aquí en vez del vocablo español “mediático” el neologismo “medialidad”, derivándolo del inglés *mediality*, en cuanto este último no se refiere a los medios de comunicación sino a las formas de registro del conocimiento que habré de discutir más adelante.

(Manuel 1993: 60s), en el cual el etnomusicólogo americano analiza las transformaciones estructurales que sufrió la música en el norte de la India con el advenimiento del casete como soporte de audio. Inspirado en dicho trabajo me propongo a continuación revisar algunos aspectos del encuentro entre medios y música tradicional de los Andes.

Aunque dependientes de ellos, la musicología comparada, y posteriormente la etnomusicología, vieron siempre en los medios un elemento perturbador de las tradiciones “auténticas”, cuando no un agente del imperialismo cultural que atentaba contra la pureza del objeto de estudio, y por añadidura, contra la propia labor etnomusicológica (Klenke 2000: 88). Por el contrario los músicos de las sociedades estudiadas vieron en los medios una forma de extender sus posibilidades de producción y distribución de la música, adaptando sus prácticas a las nuevas técnicas y a los nuevos mercados. En ese sentido me interesa tomar distancia de trabajos precedentes en cuanto no busco restituir ninguna estructura originaria de la música andina, sino más bien sacar a relucir la forma cómo la tradición musical en los Andes pasa a ser en gran parte configurada por los medios a partir de la segunda mitad del siglo XX.²

2 _ Sobre medialidad y huayno véase Den Otter (1985), Lloréns Amico (1983), Romero (1988), Turino (2008) y Vásquez (1983 y

Para este fin voy a valerme del concepto de sistemas de registro del teórico alemán de los medios Friedrich Kittler, que define a estos últimos como técnicas de almacenamiento, trasmisión y transformación de informaciones (Kittler 2003: 519). Según Kittler, desde comienzos de la era moderna no es más el ser humano como abstracción trascendental el que produce conocimiento, sino las formas concretas cómo un instrumentario concreto —es decir un cierto tipo de medio al interior de cierto tipo de prácticas, instituciones o tecnologías— genera saberes, los distribuye y los reproduce. Con tal postulado, Kittler opone a la célebre premisa de Marshall McLuhan (“el medio es el mensaje”), una visión más radical aún que otorga a la medialidad la capacidad de constituir nuestras facultades perceptivas y con ello nuestro sentido de realidad.

Kittler distingue tres sistemas de registro, a saber: 1) el sistema 1800 o de literalidad, limitado al mundo de lo simbólico y enmarcado dentro del discurso en sentido foucaultiano, 2) el sistema 1900 o de medios técnicos, que introduce la codificación y fijación del mundo real mediante registros análogos y más allá de los signos lingüísticos —es decir

2005). Una buena muestra del rechazo a los medios puede consultarse además en el libro de Víctor Domínguez Condeso *Danzas e Identidad Nacional*, quien acusa a los medios de convertir a los sujetos sociales andinos en “entidades frágiles, dubitativos (sic) y ambivalentes” (Domínguez Condeso 2003:107).

más allá del ámbito del discurso—, y, por último, 3) el sistema 2000 o computacional digital, que permite la creación de mundos independientes de referentes del entorno real, es decir, mundos imaginarios (Kittler 1986: 8). Bien puede recurrirse a la música para ventilar las diferencias entre estos tres sistemas: Mientras que una partitura se agota en el plano simbólico de los códigos al registrar solamente altura y duración del sonido, mas siendo imposible en ella contener timbre o frecuencia, los medios técnicos resultan aptos para almacenar y transmitir el sonido real, generando significados incluso más allá de lo lingüístico (Kittler 1986: 57). Así, por ejemplo, en la canción *Brain Damage* de Pink Floyd, no sólo serán las palabras del texto o la melodía las que referirán la alienación mental del personaje, sino también las carcajadas y las frases inconexas en el trasfondo (Kittler 1993: 130ss).

Un aspecto fundamental en la teoría de Kittler es que a partir de los medios técnicos la manipulación de la materia sonora comienza a generar realidades inéditas —piénsese en la obra temprana de Karlheinz Stockhausen o en los tape loops de los Beatles en *Revolver* y *Sargeant Pepper* o en el álbum *Pet Sounds* de los Beach Boys—, surgiendo así nuevas concepciones de la música (Kittler 1986: 165), una tendencia que viene a radicalizarse de manera significativa a finales del siglo XX y a comienzos del siglo XXI con la expansión de los medios digitales

y con la consolidación de géneros como el HipHop, el Techno o los Moods. Tomando esta idea de Kittler de que los medios y la tecnología que éstos imponen determinan los productos culturales en el mundo posmoderno, voy pues a sostener que los huaynos de Luis Ayvar son tanto un producto de los medios digitales contemporáneos como de la tradición de la música andina que el cantante tan vehementemente defiende.

La música andina fue grabada desde principios hasta mediados del siglo XX exclusivamente para su conservación (Romero 1989: 164). Pero en los años 50 y por iniciativa del escritor y etnólogo peruano José María Arguedas, el huayno comenzó a ser grabado para uso comercial, llegando a cubrir pronto un 50% del mercado discográfico peruano (Lloréns Amico 1983: 121). Este género, que hasta entonces había circulado por canales de difusión regionales, pasó a ser consumido en las grandes ciudades, gracias a la radiodifusión, por migrantes provenientes de la sierra, e incluso, a nivel nacional por sectores rurales, generándose así una fuerte expansión del mercado de “discos andinos”. Dice Lloréns Amico:

En 1967, la lista de títulos de discos comerciales de música popular serrana pasaba largamente el número de tres mil. En poco más de una década trans-

currida entre las primeras grabaciones, ya se registraban no sólo los géneros populares andinos sino hasta la música de las ceremonias y danzas más tradicionales y propiamente folklóricas de los sectores campesinos. (1983: 122)

En alguna medida puede decirse que, a diferencia de otros países, en el Perú la música llamada tradicional dio un inesperado e inusitado impulso a la industria fonográfica, en cuanto ofreció a ésta material de prácticas musicales reales para ser codificado y comercializado. Pero no sólo los medios sacaron provecho. También los músicos supieron aprovechar la situación para insertarse en el mercado y construir, con las nuevas tecnologías, una identidad alternativa. El disco pasa entonces a convertirse en un portador del huayno, aunque, para ser legitimado como medio, sea necesario naturalizarlo. Es por este motivo que la realización discográfica tendrá que aparentar la reproducción efectiva y realista de la tradición musical andina. Para dar una idea de cómo las grabaciones parecen recoger la performance real, quiero referirme a un fragmento del huayno *Bruja*, grabado en los años 60 por el famoso intérprete Víctor Alberto Gil Mallma, el Picaflor de los Andes. En él, durante la fuga, oímos gritos, interjecciones y aplausos que sugieren la idea de una ejecución al interior de una fiesta

real y no la de una simulada en el estudio, como era el caso. Así, con sonidos reales, la autenticidad pasa a ser codificada como un registro de una situación real, aunque en el fondo, no se remita sino a una “puesta en escena” mediante los medios. Chalena Vásquez se ha referido a este tipo de registro como una “indigenización del disco” (1983: 22), resaltando con ello una supuesta domesticación de las formas de producción musical capitalista practicada por intérpretes del Ande durante los años 60, 70 y 80 del siglo pasado. Este tipo de lectura, que sugiere una preponderancia de la tradición andina sobre la medialidad, se debilita no obstante cuando se desvela la forma en que el huayno fue condicionándose repetidamente a los diversos soportes de sonido en que era reproducido. Si a mediados de los 50, por ejemplo, para caber en el formato de 78 rpm y posteriormente en el de 45rpm, tenía una estructura estandarizada de introducción instrumental, dos o tres estrofas versadas, “codos” o intermedios entre las estrofas, una estrofa instrumental y una fuga, en los años 80, cuando los case-tes desplazaron a los discos de vinilo, se permitirá estructuras más amplias de cuatro a cinco estrofas con repetición instrumental de la fuga incluso, pues el nuevo medio admitía mayores dimensiones temporales para las canciones y hacía innecesarias las restricciones (Mendivil 2004: 39-40).

Los medios transformaron igualmente la conformación instrumental de los conjuntos musicales. La imagen misma del cantante que ha marcado de forma tan decisiva la historia del huayno con intérpretes de la talla de Picaflor de los Andes, Pastorita Huaracina, Jilguero del Huascarán o Flor Pucarina, no se remitía a tradición alguna en los Andes, sino, como anota Raúl Romero, al hecho feliz de que la amplificación y la ecualización en el estudio, así como la microfónica en el concierto, permitían un equilibrio ponderado entre voz solista y conjuntos instrumentales, lo cual hubiera sido imposible antes de la inserción de los medios técnicos (Romero 2001: 114). Es necesario remarcar, como observa Thomas Turino, que es esta forma mediatizada y estandarizada de huayno la que va a expandirse por el Perú entero y a servir además de arquetipo para las presentaciones públicas de la mayoría de los intérpretes de música folclórica (Turino 2008: 106). Tengo para mí la certeza de que no se trataba de fijar la música tal como ésta era, como suele creerse, sino todo lo contrario: ya en aquel tiempo las performances en vivo se inspiraban en un formato generado por los medios, determinando éstos por consiguiente gran parte la percepción de dicha música entre los consumidores urbanos y rurales. Por lo tanto, creo poder afirmar que no fue la cultura andina la que adaptó los medios a sus exigencias, sino, de manera inversa, fueron los medios técni-

cos los que determinaron, a partir de su incorporación en él, la forma actual del huayno como género musical.

Durante los años 80, debido al apogeo de la llamada música chicha, a la expansión de la salsa, y a la creciente piratería discográfica, el huayno empezó a perder presencia en el mercado fonográfico peruano. Si bien a mediados del siglo XX había logrado acaparar aproximadamente un 50% del mercado discográfico, hacia finales de siglo lo vemos replegado con un modesto 7% frente a géneros foráneos como la salsa y la balada (Bolaños 1995: 109).³ Como consecuencia directa de este repliegue, numerosos intérpretes se vieron en la necesidad de actualizar el huayno para ganar nuevos adeptos y contrarrestar el peso de las nuevas corrientes musicales con las que tenían que competir ahora.

Generacionalmente hablando, Luis Ayvar pertenece a esta “corriente” que busca renovar el huayno. Su manera de hacerlo, no obstante, difiere en

3 _ Según Den Otter aún en 1976 el 78% de la programación radial en Lima estaba dirigida a migrantes provincianos. La situación cambió drásticamente con la vuelta a la democracia en 1980. Mientras que las dictaduras militares de los generales Velasco Alvarado y Morales Bermúdez impusieron durante los años 70 cuotas nacionales a las emisoras, el gobierno democrático de Fernando Belaúnde entrante dejó la programación al libre albedrío de los propietarios de las radios. Como consecuencia de ello en 1984 sólo 4 de las 28 emisoras radiales limeñas siguieron transmitiendo música de los Andes (Den Otter 1985:300-301).

mucho de la de sus contemporáneos. Nacido en Ocombamba, Apurímac, en 1969, en el seno de una familia de larga tradición musical, pudo nutrirse desde muy temprano de la música de su pueblo, aprendiendo de forma oral, y medial, tanto huaynos y yaravíes indios y mestizos como huaynos comerciales. Su trayectoria es igualmente excepcional. A diferencia del caso típico del compositor o cantante de música “regional”, Luis Ayvar empezó su carrera en la diáspora. Radicado desde 1991 en Colonia, Alemania, Luis Ayvar habrá de darse a conocer recién en el año 2001, al publicar su primera grabación con el sugerente título *Wiñaytaquinchiq*, nuestro canto eterno, con la cual obtuvo un gran éxito. Las siguientes producciones *Wiñaytaquinchiq vol. 2* (2005) y *Pasajes de mi vida* (2007) lo confirmaron como uno de los intérpretes más exitosos de la música andina contemporánea, sobre todo debido a su gran apego al huayno quechua tradicional.⁴ Efectivamente, hits como *Toda la vidachallu*, *Mamallay*, *Tatayllay* o *Yanañawi* parecen remitirse exclusivamente a la gran tradición oral musical de los Andes sureños, aunque en el fondo se trate de una propuesta bastante sui generis.

La música de Luis Ayvar es novedosa, aunque no lo parezca. Mientras que numerosos intérpretes se esmeran en dar una imagen moderna del huayno

4 _ Para una discusión sobre la categorización del huayno peruano en tradicional o moderno véase Mendivil (2004).

alimentando fusiones con géneros como la balada y otras formas insertadas dentro del pop y hasta el rock⁵, Luis Ayvar ha optado por formas “clásicas”, tomando casi siempre la estructura típica del huayno comercial y recurriendo a melodías que se basan, mayoritariamente, en la pentatonía menor andina caracterizada por la ausencia de semitonos en la escala (D’Harcourt 1925: 131-139, Roel Pineda 1990: 103). Mientras que nuevos intérpretes recurren a instrumentos “modernos” como la guitarra eléctrica, el sintetizador o la batería electrónica, Luis Ayvar ha apostado por el uso de instrumentos arraigados en la tradición andina como las queñas, el charango, la mandolina, la guitarra o el saxo. ¿Qué cosa es entonces lo nuevo en sus huaynos? ¿qué *hidden tricks* esconden estos?

A mi parecer, lo novedoso en Luis Ayvar es que está componiendo y produciendo música conceptualizada y realizada desde una técnica computacional digital. No solo porque los temas hayan sido grabados de forma multilocal, entre Alemania y Perú, por músicos de distintos países y tradiciones, mediante el éxodo de algoritmos por el cyberspacio, sino sobre todo porque aquí el sonido, en la acepción

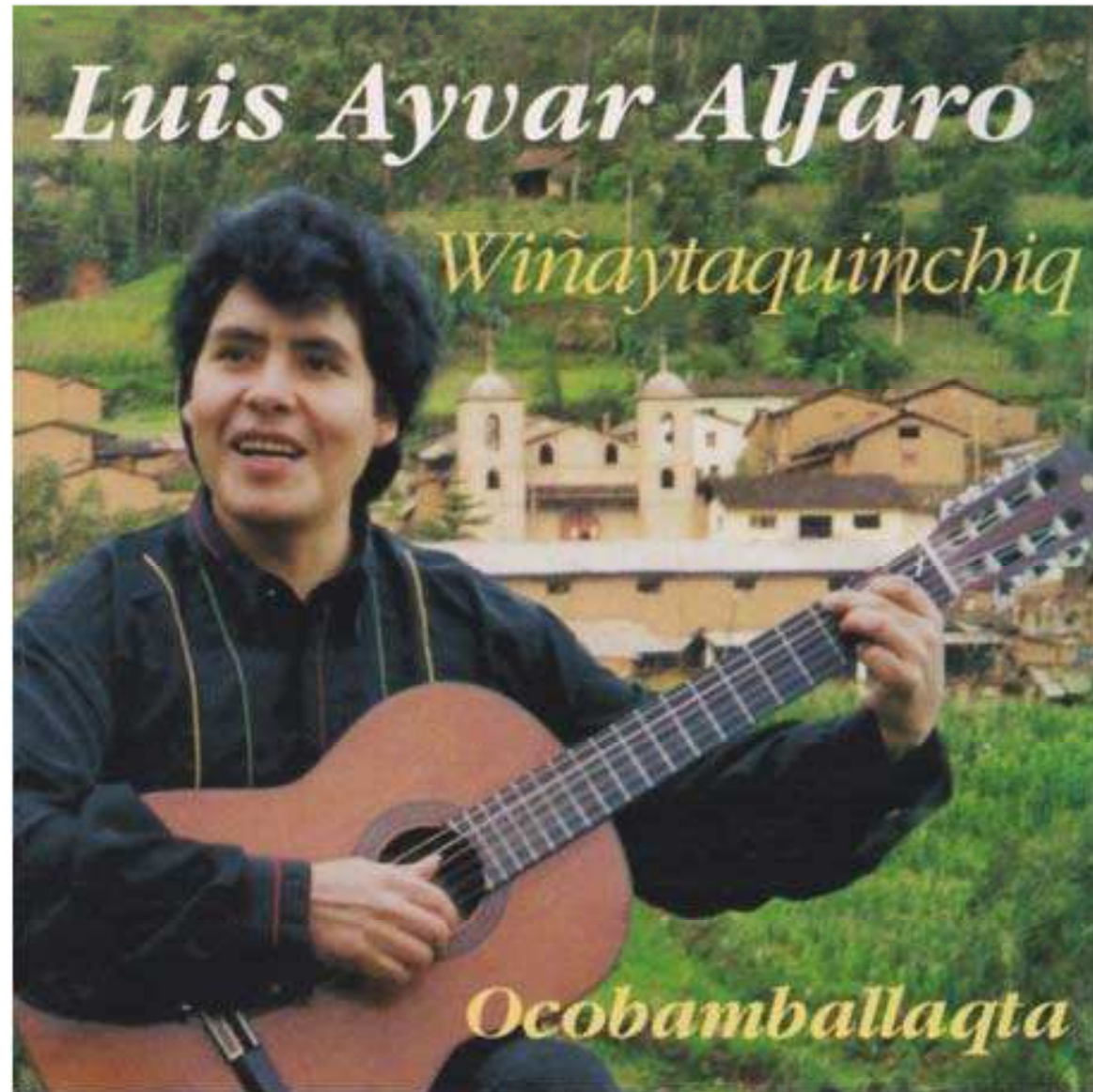


Gráfico 1: Carátula del disco de Luis Ayvar *Wiñaytaquinchiq*

⁵ _ Es escasa la literatura sobre los intentos de fusionar rock y música andina. Al respecto son valiosos los aportes de Pedro Cornejo Guinassi (2002) y Ramos-García (2003).

de *sound*, pasa a ser una parte fundamental del producto final. Me refiero sobre todo al trato de los adornos, de glissandi y apoyaturas, que son preponderantes en la ejecución del huayno. Sabemos que la estética musical andina prefiere un sonido cargado de armónicos, y que estos, a menudo, son reforzados por aquello que Raúl Romero ha denominado “duplicación melódica”, para referirse a una interpretación al unísono por parte de un conjunto, pero que no pretende ser exacta ni sincrónica (1988: 233). A esto suele sumarse el uso —a veces indiscriminado— de efectos como la reverberación o el *delay*. A diferencia de ello, Luis Ayvar propone lo que él llama un sonido “limpio”, producto por un lado de un novedoso acompañamiento, en el cual los instrumentos entran y salen “de escena” para producir matices y contrastes, y por otro lado de la técnica digital actual, que le permiten realizar pistas hartamente manipuladas en aras de alcanzar una sincronización absoluta entre voz e instrumentos cantantes. Aquí tampoco es la práctica musical real la que será evocada en un medio, sino que es la forma ideal imaginada, producto de los medios digitales, la que será reproducida de la forma más fidedigna posible en la grabación, e incluso en las performances en vivo.

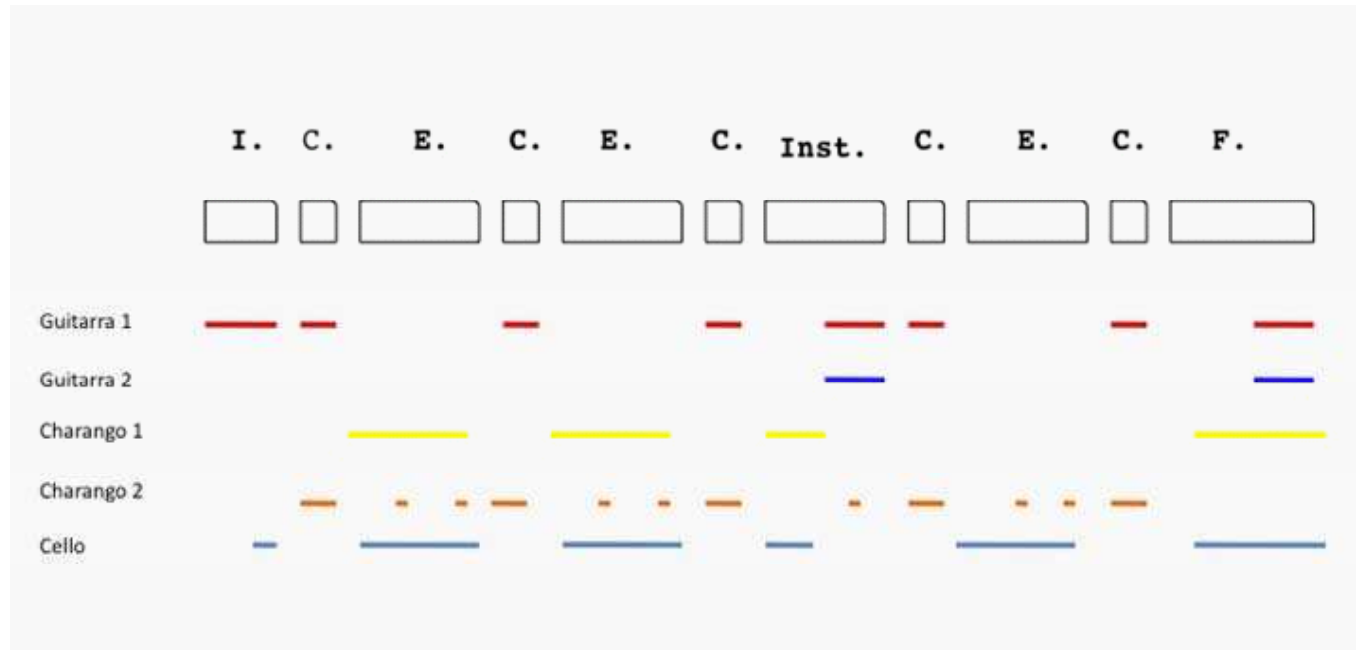


Gráfico 2: Esquema de los instrumentos cantantes en el huayno *Yanañawi* de Luis Ayvar⁶

Puede parecer contradictorio que este cambio del huayno propuesto por Luis Ayvar no vaya acompañado de un discurso de renovación, sino de uno reivindicativo en ardua defensa de la tradición. Pero tan sólo si se obvia, como sugiere Kittler, que no es meramente la genialidad del compositor lo que forma su concepción musical, sino sus facultades

⁶ Las siglas en la parte superior del cuadro se refieren a las partes del huayno: I para introducción, C para Codo, E para estrofa, Inst. para la estrofa instrumental y F para la fuga.

perceptivas, moldeadas por los medios que, de manera subconsciente, lo determinan.

Tal vez por ello el trabajo de Luis Ayvar sea a menudo percibido por su público como un rescate de las formas más tradicionales del huayno y no como una nueva forma de componerlo y ejecutarlo. En el libro de visitas de su página web —y ya es sintomático que tenga una— son muchos los comentarios que así lo expresan. Citaré uno a manera de ejemplo. Ante la pregunta “¿qué le dirías a Luis Ayvar?”, responde una visitante:

Que no cambie (sic) su manera de ser y su estilo [...] que siga manteniendo su línea porque aquí los músicos ya no hacen huayno, la verdad, no sé, es una música confusa, que ni tiene pies ni caeza (sic). Le ruego a Luis que no caiga en eso... (entrada del 23.12.2009).

Es interesante recalcar que Luis Ayvar mismo suele presentarse ante su público y ante la prensa especializada como un obstinado defensor de la música tradicional, grabando a menudo géneros más rurales que el huayno como el toril o el pasacalle indio. Esta actitud empero no implica que Luis Ayvar no tenga conciencia de los cambios que está introduciendo en el huayno. Al preguntarle en una entrevista si está produciendo nuevos huaynos, me responde:

De alguna manera sí, porque estamos incluyendo otros instrumentos, otros matices, otra tecnología; en el fondo ya no es el mismo huayno que partía de las guitarras. Pero la gente no percibe los cambios, dice 'este disco está interesante'. Por eso yo siempre hago prevalecer mi idea y me doy tiempo para pensar qué instrumento puedo usar [...]. Lo importante para mí es tra-

tar de mantener lo que es el huayno. Al salir del país no se debe perder el horizonte. Uno puede grabar en mejores estudios, darle otro valor, escuchar otras músicas, pero la naturaleza de tu terruño siempre es lo que te inspira... (entrevista con el autor 10.11.2009).

Como evidencia la cita, para Luis Ayvar es la persistencia de un "sentimiento andino originario" lo que garantiza la "autenticidad" de sus huaynos, aunque su forma sea un producto directo de las posibilidades de manipulación sonora que le permiten los nuevos medios digitales. Los medios, al interior de este discurso, serán ocultados como agentes del cambio, presentándolos, por el contrario, como herramientas afines para la conservación de la música "ancestral" de los Andes. En ese sentido, Luis Ayvar, como sus predecesores, está también naturalizando los medios que usa para sustentar un discurso de rescate cultural y musical que reivindica las viejas tradiciones de su pueblo, aunque en el fondo las esté transformando considerablemente.

Referencias bibliográficas

Attali, Jacques. 1977. *Bruits. Essai sur l'Economie Politique de la Musique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Ayvar, Luis. Entrevistado por Julio Mendívil. Colonia. 10 de noviembre de 2009.

Bolaños, César. 1995. *La música nacional en los medios de comunicación electrónicos de Lima metropolitana*. Lima: Universidad de Lima.

Cornejo Guinassi, Pedro. 2002. *Alta tensión. Los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: Emedece Ediciones.

Den Otter, Elizabeth. 1985. *Music and Dance of Indian and Mestizos in an Andean Valley of Peru*. Delft: Eburon.

D'Harcourt, Raoul & Marguerite. 1925. *La Musique des Incas et ses Survivances*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner.

Domínguez Condeso, Víctor. 2003. *Danzas e Identidad Nacional*. Lima: Editorial San Marcos y Universidad de Huánuco.

Kittler, Friedrich. 1986. *Grammophon. Film. Typewriter*. Berlín: Brinkmann & Bose.

_____ 1993. *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam.

_____ 2003 [1985]. *Aufschreibesysteme. 1800-1900*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Klenke, Kerstin. 2000. "Crazy for Pure Products?" - *Zur Problematik der Populärmusik in der musikethnologischen Forschung*. Tesis para obtener el grado de Musicología. Facultad de Filosofía. Colonia: Universidad de Colonia.

Lloréns Amico, José Antonio. 1983. *Música Popular en Lima: Criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Instituto Indigenista Interamericano.

Manuel, Peter. 1993. *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.

Mendívil, Julio. 2004. "Huaynos híbridos. Estrategias para entrar y salir de la tradición". *Lienzo* (25): 27-64.

Ramos-García, Luis A. 2003. "Rock'n'Roll in Peru's Popular Quarters. Cultural Identity, Hybridity, and Transculturation". En *Musical Migration, Vol. I: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. 199-206. New York: Palgrave Macmillan.

Roel Pineda, Josafat. 1990. *El wayno del Cusco*. Qosqo: Municipalidad del Qosqo.

Romero, Raúl. 1988. "La música tradicional y popular". En *La música en el Perú*. 215-283. Lima: Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica.

_____ 1989. "Field and Commercial Recordings of Peruvian Traditional Music". *Yearbook for Traditional Music* (21). 163-166.

_____ 2001. *Debating the Past. Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.

Turino, Thomas. 2008. *Music in the Andes. Experiencing, Music, Expressing Culture*. New York & Oxford: Oxford University Press.

Vásquez, Rosa Elena. 1983. "Las disqueras absorben los Andes". *Música* (100). 21-33.

_____ 2005. *Los procesos de producción artística*. Lima: Fondo Editorial de la Escuela Superior de Folklore José María Arguedas Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

Discografía

Víctor Alberto Gil Mallma, Picaflor de los Andes. s/f. Bodas de Plata. IEMPSA.

Luis Ayvar Alfaro. 2001. *Wiñaytaquinchiq*. Lima.

_____ 2005. *Wiñaytaquinchiq II*. Lima. Cologne Records.

_____ 2007. *Pasajes de mi vida*. Lima. Cologne Records.

Entre los mundos - mercado e identidad

Matthias Lewy¹

¹ _ Antropólogo, etnomusicólogo. Especialista en música de los Pemón (Venezuela) y en el área de “world music”. Docente en la Universidad de Humboldt Berlín.

Resumen

Mi interés está ubicado en el espacio entre el público y el artista. Este espacio resulta no ser tan transparente. En mis ejemplos concretos reflexiono sobre una productora de “world music” en Berlín, en primer lugar para demostrar la percepción y la construcción del “otro”. En segundo lugar, quiero demostrar los límites de esa construcción, que siempre funciona sobre una reinterpretación de los símbolos, en el sentido de Stuart Hall. En tercer lugar, quiero hablar sobre el comienzo de lo que llamo un intento de experimentar la deconstrucción de la imagen de estereotipos.

Palabras clave: identidades, apropiación musical, world music, poscolonialismo

1. La construcción del “otro” o de lo “latín”

“They wrote KAS or SAK, because they don’t know Ska”. (Horacio Blanco durante un concierto en el Lido 13 de agosto de 2009 en Berlín)

Esta frase encierra las características del discurso poscolonial, en el cual lo más resaltante es:

¿Quién dice qué, cuándo y sobre todo, dónde?

¿Cómo puede ser esto interpretado?

¿Cuáles son los lugares, tiempos de lo dicho?

¿Cómo funciona la red de las relaciones y significados?

Los conciertos de Desorden Público se pueden localizar en el campo del mercado de “world music”. Este mercado no es un área homogénea. En Alemania se encuentra dominado por la interacción entre el “mercado libre” y diferentes campos políticos y sus instituciones, que a su vez también están influenciadas por el discurso académico.

En esta ponencia el enfoque se centra en el campo político del sistema de la representación¹, que está intentando ejercer influencia dentro del “mercado libre”, creando pequeños nichos, en los que se establecieron pequeñas productoras bajo la marca “world music”.

El fundamento de esa influencia se basa en la reinterpretación de los símbolos de la identificación y de la identidad. El comienzo del mercado de “world music” como representante político en el mercado está dominado por una ideología de “los oprimidos” (ver figura 1). Desde los años ochenta del siglo veinte, hasta hoy en día esa ideología utiliza estereotipos de multiculturalismo. Esto ocurre, cuando se da una nivelación de todos los llamados “oprimidos del mundo”, sin tomar en cuenta en ningún momento las diferencias que puedan haber entre ellos.

¹ _ Estoy usando los términos del discurso poscolonial de Stuart Hall (1994), quien diferencia entre lo que él llama “los marginalizados” y los sistemas de la representación que los nombran.

Regresemos a la frase del cantante del grupo de Ska Desorden Público, que simboliza la interacción compleja entre la construcción de los marginalizados y el sistema de la representación. A primera vista, la frase pareciera criticar la ignorancia de la prensa nacional de Venezuela por no saber que es Ska. Horacio dijo esa frase delante del público en el concierto en el Club Lido en Berlín y trajo a la luz un aspecto interesante. Desorden Público se reapropiaba del estilo. Como el bajista del grupo me confirmó, ellos escuchaban las bandas del Trojan Records, una productora de Inglaterra.

Desde mi punto de vista siempre pensé, que el Ska proviene de la región Caribe, y la conexión entre Jamaica y Venezuela es más corta, que el rodeo de la transmisión vía Europa. Entonces con esta información se puede interpretar que Horacio no muestra una forma de ironía en contra de la prensa de su propio país, más bien se puede entender como una crítica a la presentación del poder del sistema de representación A.

Él señala una realidad en la que el sistema de representación A no solamente se apropia de esa música del Caribe, sino que además, en parte, la

expropia por completo. El indicador de esa expropiación se hace visible a través de la transferencia de este estilo en Europa hasta la periferia del espectro político, como el movimiento fascista de los Skinheads.

Stuart Hall (1994) escribe que la penetración de los marginalizados en el centro de la representación A

se ve reflejada en la complejidad de la música en comparación con las otras artes. En este contexto, la reapropiación a través de los marginalizados muestra el proceso de apropiación del anterior sistema de los “poderosos”, es decir: el Ska es de Inglaterra y se canta en inglés.

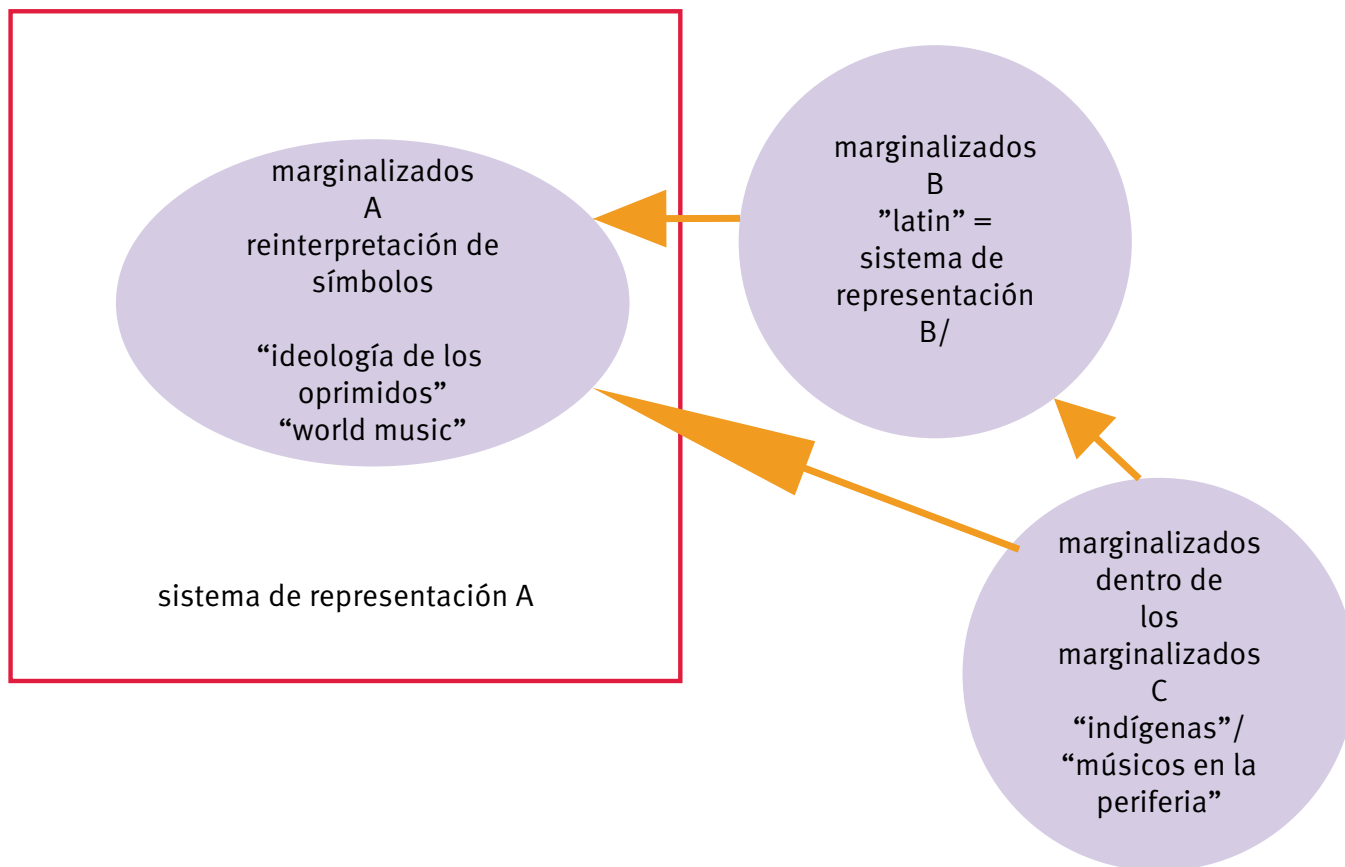


Figura 1 - Relaciones y posibilidades de la interacción entre las representaciones y los marginalizados

El Ska fue adoptado como una música de “negros” (que son en la definición de Hall, todos los migrantes en Inglaterra) del sistema de la representación A. Lo “negro” fue extinguido gradualmente. Desorden Público y otras bandas de Ska de Venezuela se reapropiaron del estilo para Venezuela, y más tarde para el espacio del Caribe hispanohablante. Independientemente de si la prensa venezolana entendiera o no, como se llama el estilo de la banda, que ellos se reapropiaron de Inglaterra, su música convenció al público y ellos llenan grandes salas de conciertos.

Sin embargo, su posicionamiento en el sistema de la representación A funcionó de forma relativamente lenta. En el año 1998 los vi por primera vez en vivo en Berlín. Para aquel entonces no fueron anunciados como una banda de Ska, sino como músicos que tienen sus raíces en la región que recorrió Humboldt. La segunda vez vi a la banda en 2006 en “la estancia” en Caracas, delante de un público de más o menos dos mil personas, y la tercera vez fue una semana después en Berlín en la sala de conciertos Kato al que fueron 200 personas. El público en Berlín estaba compuesto de gente de la “comunidad venezolana” y algunos fans de Ska. Para la mayoría de los venezolanos, la banda es en primer lugar representativa de “Venezuela” y en segundo lugar como banda de Ska.

El hecho de que la Banda usa un estilo de una subcultura de la periferia del sistema de la representación A no es importante. La historia del Ska tampoco alcanzó en sus comienzos una significativa importancia. En los años siguientes el bajista del grupo se convierte en periodista de música y productor de Radio Pirata posicionándose en el campo de Reggae, Ska y Punk.

En el concierto de Desorden Público en Berlín del año 2009 también encontré a mucha gente de Venezuela. En este último año se encontraban entre el público muchos más fans de Ska de Europa, especialmente de Berlín. Ellos entendieron los símbolos de los cuadrados en blanco y negro del póster de la banda. La frase “Latin Ska de Venezuela” también sirvió como un mensaje claro para los seguidores.

La entrada de la banda como representantes de grupos marginalizados del sistema de formas de representación B en el mercado del sistema de formas de representación A resulta difícil, pero no imposible. El Ska, en el sistema de las formas de representación A, es un género “británico”, y con suerte se pueden encontrar algunas referencias con Jamaica y el Reggae.

En el sistema de las formas de representación A, el estilo se llama “Latin-Ska”. Esta palabra “Latin”, se encuentra en todas las categorías occidentales, que también se encuentran en el mundo angloamericano, por ejemplo: “Latin Rock”, “Latin Pop”, “Latin Hip-Hop”, “Latin-Reggae”, “Latin-Beats” etc. El estilo “Latin-Salsa” parece a una tautología, pero también aparece como una categoría en Europa para América Latina.

El término “Latin” remite a un origen construido. Por un lado, sirve como categoría en el mercado. Por el otro lado, transporta estereotipos que producen una devaluación de sus productores como representantes del mercado marginalizado, así como se habla específicamente de “segundo o tercer mundo” en los discursos económicos. Esta es una característica que hace parte de la argumentación de las instituciones de “world music”. Para éstas, los representantes son un “conglomerado de los oprimidos”. La percepción y la representación de la diferencia es ignorada o imposible.

Yo tenía el trabajo de hacer una compilación de música venezolana para una productora de “world music” en Berlín. Esa compilación no ha

sido publicada y todavía no es seguro cuando la publicarán. En esta ponencia es importante describir los criterios de selección por parte de la productora. Quiero presentar los discursos sobre una parte del grupo C, los más marginalizados de los marginalizados.

En el contexto de la selección se pueden observar tres características básicas que tienen sus raíces en la historia de los discursos coloniales. La deconstrucción solamente puede ser realizada por las instituciones políticas. Ellas apoyan a los pequeños productores. En este caso el encargo vino de una empresa más grande. Eso significa que estaba obligado por los empleados a usar las categorías de estereotipos de los discursos de marketing. En un segundo nivel era perceptible, que hubo un intento de llevar a cabo una deconstrucción.

2. Los marcadores de música “latin”

La palabra “latin”, con respecto a Desorden Público, remite a la región de América Latina. Una demarcación del territorio poscolonial que se define, sobre los idiomas del castellano y del portugués. Esto es utilizado como fundamento para que la po-

lítica cultural europea apoye a Desorden Público, con un financiamiento para su gira por Europa.

Este origen es creado en virtud de la percepción del “otro”. El término “latin” está conectado con el hábito del cuerpo. En otras palabras se puede decir que el sistema de la representación A construye un hábito de un músico “latino”. Stuart Hall (1994) define la percepción de los migrantes en Inglaterra como los “negros”, sin diferenciar el color de la piel, de los hábitos y culturas de diferentes grupos. La percepción del grupo de Desorden Público en Berlín los define a todos como “latinos” y en segundo lugar como “venezolanos”. Solamente los venezolanos podían identificar la diferencia. Por ejemplo, cuando el trompetista del grupo toma el micrófono para cantar su “baila mi cha-cha-Ska”. Horacio lo introduce al público como “el negro” de Barlovento. Para los europeos todos son claramente los mismos “latinos”.

Esa forma de estereotipos también tiene una importancia al revés. Cuando un “gringo” toca en una banda de mariachi, falta la autenticidad del marcador “latin”. Esos son verdaderos criterios a la hora de realizar selecciones por parte de las institucio-

nes en Alemania, como me dijera una empleada. Aquí también vemos reflejado el asunto y se mantienen persistentes los conceptos de la deconstrucción.

Otra característica importante en el contexto de la recopilación de la música de Venezuela era la nacionalidad de los artistas. Por lo menos uno de los artistas, independientemente de la música, tenía que tener un pasaporte venezolano. Solo así si es “latin music”. Un ejemplo es la banda Maserratti 2litros. Su estilo musical es lounge con textos en inglés sin embargo tienen el marcador de “latin” sólo porque sus integrantes son de Venezuela.

Muchas definiciones de las categorías con el anexo “latin”, contienen la frase: “música que tiene influencias de ritmos y melodías de música de América Latina”. Esta frase parece ser un aspecto decisivo. Experimentos de la percepción de los sonidos de música de “latin” con estudiantes alemanes, indican que sus experiencias en los clubes de salsa y/o samba marcan sus estereotipos sobre la música. Características del sonido como los instrumentos de viento que tocan sincopados, una percusión compleja, acordeón o guitarra, categorías

como “call y response” se amalgaman con categorías como alegría de vivir, divertido,ailable o con categorías musicales como “cumbia, mambo, son, música llanera” etc.

La estrategia de Desorden Público de posicionarse dentro del mercado como banda de “Latin-Ska” se evidencia en el último CD con el nombre Estrellas del Caos, que contiene títulos como “Hardcore-mambo”. También a ellos les gusta tocar un cover de Celia Cruz en vivo.

La identificación de sonidos y categorías dentro del contexto del proyecto de compilación demuestra que la música misma ocupa un lugar secundario. La única categoría importante es la voz, pero no tanto por la calidad o por la melodía, sino sobre todo por el idioma. Eso es lo más importante luego del pasaporte o del hábito del artista. Y por supuesto se tiene que cantar en español. En el caso del portugués de Brasil existe una categoría propia, que es la música brasileña según la percepción del mercado en el sistema de la representación A.

Sólo en pocas excepciones y esto hace el problema aún más complejo, se menciona que en América Latina también se hablan otros idiomas, como

lo son las lenguas indígenas. El “indígena” sirve muy bien en un contexto de crear mitos y discursos de autenticidad sobre el origen de un artista. Por ejemplo, el grupo de idioma de tupi-guarani (Chamamé), que está presente en los mitos del músico Chango Spasiuk (Fairley 2004) o el grupo Cabruera (Lewy 2005).

“La música de los indios no se vende”. El clásico estereotipo de la música indígena, es la música andina, músicos con traje de “gorros divertidos” y con una “flauta de pan”. Grupos de diferentes músicos de América Latina tocan “el cóndor pasa”, en calles comerciales en el sistema de la representación A e intentan vender sus CDs.

Esta forma de “estereotipos de folklore”, tampoco sirve a las empresas disqueras, ya que dicen ofrecer productos para un grupo consumidor más bien de intelectuales. Por un lado, grupos como estos son ignorados. Por el otro lado, se incluye la música en el programa para un grupo objetivo, que se define sobre una reinterpretación de símbolos de la espiritualidad como el canto del chamán con su tambor, el cual es mezclado con sonidos de sintetizador que están demasiado lejanos del concepto de perspectivismo indígena.

Una de mis propuestas para la recopilación era el “Capitán Puri Puri”. Él rapea en Pemón y usa toques de Hip-Hop. El joven tiene 17 años y viene de San Francisco de Yuruani en la Gran Sabana (Venezuela). En este caso, aparecen en el contexto de la selección para la compilación, dos discursos de marketing:

1. Los indígenas viven en la selva y no son raperos. Si lo hacen, son venezolanos, Si son venezolanos cantan en español. Esta forma de estereotipo fundamentalista significó la exclusión de “Capitán Puri Puri”.
2. “Capitán Puri Puri” es un muy buen ejemplo. El es un representante de los indígenas como parte del grupo marginalizado en conexión con el sistema de la representación B, significa que no puede entrar al centro del mundo criollo.

La ayuda viene del sistema de representación A. Los marginalizados dentro de los marginalizados sirven muy bien para la ideología del multiculturalismo. El “idioma de los oprimidos” como símbolo del propio “ser oprimido”. Sin ningún tipo de reflexión de si es así o no.

El problema es que “Capitán Puri Puri” es difícil de encontrar en San Francisco de Yuruaní. A veces lo tocan en la radio comunitaria en Santa Elena de Uairen. Hasta ahora no ha sido posible ubicarlo, no tiene página en Internet ni datos para comunicarse con él. De esta manera “él” no cumple con las leyes del mercado, un mecanismo del discurso del poder.

El marco jurídico del mundo occidental determina la participación activa del artista, al cual se le está garantizando un contrato. Estos contratos siempre están en inglés, yo hice una traducción de éstos al español, pero siempre fueron acogidos con duda. La imagen del “gringo”, que quiere “robar la música” esta aferrada en la historia de los marginalizados, como la idea del “latin” sobre la gente con poco crédito en los sistemas de representación en Europa.

Sin contrato no hay una publicación, ni representación y tampoco plata para los autores y artistas. La desconfianza de los marginalizados que creció históricamente los coloca a sí mismos en desventaja. “Capitán Puri Puri” no está solo. Como él también hay muchos artistas de música tradicional que no cumplen con las leyes del mercado, por lo tanto no entran en el sistema de representación A.

Hemos hablado hasta ahora solo de aspectos de administrativos. Un ejemplo más complejo aún son las canciones de aguinaldo pemón. Una categoría rara. La primera impresión cuando se escucha estos aguilaldos es que parecen versiones de aguilaldos venezolanos, solamente que traducidos al pemón. Estos aguilaldos pemón son cantados en el contexto de la misa de aguilaldos y también en los rituales pemón de “areruya” y “cho’chiman” (Lewy 2009) durante todo el año. Esta es una forma de ritual en la que se transformaban las prácticas del chamán en una práctica común. Así como el chamán contactó el mundo de los espíritus de los tepuys, el grupo de los orekotón, hoy en día tiene contacto con el mundo de los espíritus cristianos. Ellos vienen para llevar el dapón (el trono) de una persona. Es así como los participantes alcanzan la puerta del cielo. Cantar un aguinaldo pemón puede significar hacer una oración (epüremak) para conectarse directamente con el más allá.

El texto de un aguinaldo pemón “Chiakarörö” refleja la acción del ritual: “Chiakarö rö auchin pe Jesús da’rö, da’rö autökonpa, wakü pata dau”. (Con Jesús hay alegría por siempre, para que vayan con él al paraíso.)

El significado de la simbología de esta música de aguinaldo pemón es demasiado complejo para el mercado. Además, estos reflejan el proceso de apropiación de la música criolla y de conceptos religiosos que no dan pie al sincretismo, sino que conllevan también la apropiación de los “espíritus” de la iglesia cristiana.

En este contexto hay un segundo problema. Los Indígenas hicieron una versión cover cambiando el idioma. Eso significa que el camino correcto es preguntar a los representantes del editorial Promus. Promus tiene los derechos de autor para esta canción de “Un Solo Pueblo”, que se llama “La Matita”. La ventaja en ese caso es que hay un autor. Si se seleccionara otro aguinaldo pemón sería más complejo. Los derechos de autor son administrados internacionalmente por la UNESCO. Y ellos tienen que “guardar” la música indígena lo cual también significa una desventaja para artistas indígenas que quieren entrar al sistema de la representación A y/o B. El ejemplo de Steven Feld (2001) demuestra la incapacidad de la UNESCO y sus archivos para manejar los derechos de los indígenas. En teoría su tarea como institución encargada de resguardar los derechos de autor debería ser en este caso, dirigirse a los indígenas en cuestión y luego interactuar entre las editoriales y los productores.

El ejemplo demuestra la complejidad del simbolismo de una ontología y el marco jurídico del sistema de la representación que controla y hasta evita la entrada en este, de los marginalizados dentro de los marginalizados, a través de sus instituciones.

3. Estrategia práctica para una deconstrucción

Con un tercer ejemplo quiero mostrar un experimento en el contexto de la etnomusicología aplicada. La idea es encontrar un método para entrar al mercado del sistema de la representación A y/o B, que por un lado usa las experiencias de la percepción del sistema en el sentido de la reinterpretación de los símbolos y por el otro lado, el intento del comienzo de la deconstrucción del mismo.

Al echar un vistazo general a los grupos musicales de Santa Elena de Uairén se puede ver que las agrupaciones se encuentran dominadas por el asunto de la etnicidad. Los grupos musicales de los Pemón tocan los hits de pachanga o vallenatos colombianos. También se escuchan influencias del foro del Norte de Brasil. Además hay un grupo de Salsa en la comunidad indígena de Mana Krü, en el que algunos de sus integrantes son Pemón.

Los jóvenes criollos prefieren con o sin intención la apropiación de estilo de grupos norteamericanos de rock y de punk. También tocan entre otros los hits de “Manu Chao”, de “Los Pericos” o de “King Chango”. El hecho de que los referentes regionales pueden tener mejores posibilidades en el mercado del sistema de la representación A sorprendió a los músicos de Santa Elena de Uairén, así como a mí me sorprendiera que Desorden Público reimportara el Ska de Inglaterra.

Me preguntaron por mi opinión sobre las posibilidades en el mundo occidental para entrar al “mundo de los conocidos” y volverse “famosos” La imagen de una “estrella musical” produce en la mayoría de los casos una mayor motivación para hacer música. La entrada en el “primer” mercado del sistema de representación A me parece imposible. Una posibilidad en un comienzo puede ser usar los estereotipos del mercado de los marginalizados del sistema de representación A. Eso significaría construir algunos símbolos para la “ideología de los oprimidos”.

Mi propuesta era trabajar en los indicadores con importancia, los cuales se encuentran en el área del marketing para producir un mito. Aquí son

importantes elementos como el nombre de la banda, su inserción en una “subcultura”, el origen y el cuerpo de los participantes, sobre todo en lo que se refiere al género de los músicos y todo el simbolismo que contienen estas características en el occidente.

Comencemos con el nombre del experimento “Ganyaclan”. Al comienzo una parte del grupo proponía como nombre favorito, el nombre de un grupo ya existente llamado: “Kaikutse”. Kaikutse es una palabra Pemón y significa “tigre”. Ese nombre tiene una fuerte conexión local, lo cual tendría una gran importancia dentro de la discusión sobre su contenido simbólico dentro del sistema de la representación B. Una reinterpretación que en el sistema de representación A por el contrario, no funciona. “Kaikutse” en el sistema de la representación B produce un discurso para la percepción del mundo indígena a través de la perspectiva de los vecinos criollos. En el sistema de representación A el nombre indica a un grupo indígena y no de “latín”. Esto significa que el grupo tendría que cumplir con el “estereotipo de la flauta de pan”.

La mayoría de las grabaciones de “Ganyaclan” son composiciones de la cantante “La pazshamana”. Ella también trabaja en la radio local como presentadora de música reggae y se siente muy identificada con el movimiento Rastafari. En este contexto era preferible usar un símbolo muy arraigado dentro del movimiento: la mata de Cannabis o “Ganja”. El nombre de la banda es “Ganyaclan”, usando la connotación con la subcultura del reggae. El símbolo de la música es el ícono del Cannabis como estupefaciente como símbolo de los “oprimidos”.

Los textos que ella escribe, reflejan una postura muy clara. Alguno de sus textos son de amor de mujeres para mujeres. Sus textos encierran dentro de la percepción del sistema de representación A un símbolo importante. Para ella misma no es una temática tan importante. La recepción en el sistema de representación A tiene su simbolismo al posicionar sus textos en un mundo “misógino” y aún más importante en el simbolismo de “homofobia” del movimiento Rastafari. Una reinterpretación en el sentido de “ideología de los oprimidos”. En ese caso, es el mundo del “hombre negro” el que define la representación a causa de su posición “negativa” en el marco del discurso de género y de la igualdad de sexos.

Otro símbolo importante son los textos que ella escribe que contienen una conexión con lo regional, la veneración a la naturaleza y el símbolo de la espiritualidad de la mujer. Estas son analogías perfectas acordes con el conglomerado de la espiritualidad en el mundo del oeste. Dicho de otra forma, son los símbolos como las camisas de batik y las pulseras, los que también representan el mundo “latin” en el sistema de la representación A. La gente en Venezuela también se identifica con la naturaleza de la Gran Sabana y con los textos la gente se identifica recordando sus últimas vacaciones a las quebradas de Pacheco y Kama Merú, donde ella vende CDs con sus grabaciones así como también su artesanía.

Yo también juego un papel dentro del grupo. Toco el cuatro por dos razones. No tengo mucho talento, pero ninguno quería tocar este instrumento. Primero es algo curioso en el mundo del sistema de la representación B, que un “gringo” toque el cuatro, en Alemania no es tan importante pero es más difícil para vender por la falta de autenticidad. Un “gringo” no cabe dentro del concepto “latin” puro, aquí el sonido y la representación del instrumento por sí mismo son los marcadores del mundo marginalizado como símbolo de la “ideología de los oprimidos”.

Para marcar aún mejor la imagen de la Gran Sabana, lo mejor es la inclusión de la música indígena. Para evitar los problemas de derechos, decidimos usar grabaciones que ya están hechas y publicadas. Concretamente usamos un sample de la cantante Elena Gil, que grabó y publicó un etnomusicólogo. Ambos estuvieron de acuerdo en permitirnos usar el sample, y por supuesto con el compromiso de tomar en cuenta su participación en el caso de tener éxito.

El sample contiene una reflexión sobre la Püreri pachi, el alma de la yuca, en el contexto de la canción “naturaleza espiritual” especialmente parece como una reinterpretación del simbolismo, que cumple con la demanda del sistema de representación A y también hace un discurso de la música indígena posible, al margen de la “flauta de pan”.

Hicimos una producción de un demo, creamos un mito para simplificar el mundo y cumplir con estereotipos por un lado y un intento de deconstrucción de lo mismo por el otro lado. Concretamente eso significa que intentamos incluir en la construcción del “otro” el mundo de los marginalizados dentro de los marginalizados, que son los indígenas como

artistas que no viven en el centro del sistema de la representación B, por lo menos.

El bajista de Desorden público se mostró sorprendido por la existencia de una banda de Reggae en la Gran Sabana y colocó canciones de la banda en su programa del radio. Un primer éxito para entrar en el sistema de la representación B. Pero para el sistema de la representación A la calidad de la grabación tiene que estar mejor. Así tenemos trabajo para el futuro.

4. Conclusión

Para lograr la entrada en el mercado, los símbolos y sus significados tienen que ser simplificados. El mejor instrumento es la creación de un mito. En el marco del pequeño mercado de “world music” el elemento básico es el simbolismo de la “ideología de los oprimidos”. Todos los símbolos de los espacios definidos como marginalizados son reinterpretados para servir a esa ideología. Los símbolos y/o discursos que no pueden ser clasificados con esa forma de reinterpretación caen en la categoría de “no escuchados”. Con el fin de evitar este sistema institucionalizado es necesario, entre otras cosas,

encontrar métodos y estrategias para una deconstrucción de esa forma, de manera que el proceso de convertir productos en más audibles sea introducido y consolidado.

Referencias bibliográficas

Feld, Steven. 2001. "A Sweet Lullaby for World Music". Appadurai, Arjun (ed.), *Globalization*, Durham and London: Duke University Press. 189-216.

Fairley, Jan. 2004. Chango Spasiuk. *Tarefero de mis pagos*. Sounds from the red land. CD-Pir 1895. (Booklet-Text). Piranha Musikproduktion und Verlag AG.

Hall, Stuart. 1994. *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument Verlag.

Lewy, Matthias. 2005. *Contemporary Brazilian Samba performed by the group Cabruera*. CD-Pir 1999. (Booklet-Text). Piranha Musikproduktion und Verlag AG.

Lewy, Matthias. 2009. „Vom Parishara zum Aguinaldo. Zur Transformation der musikalischen Praxis bei den Pemón (Gran Sabana/ Venezuela)”. Berichte aus dem Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland im International Council for Traditional Music (ICTM/ UNESCO), Band XIX Musik und Gewalt. 423-450.

La singularidad de la industria del disco independiente de música tradicional en la región andina colombiana

Sandra Velásquez P.¹

¹ _ Profesora Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales. Departamento de Ciencias Humanas, pregrado en Gestión Cultural y Comunicativa. Comunicadora Social de la Universidad Pontificia Bolivariana (Colombia), con Maestría en Ciencias de la Información y la Comunicación de la Universidad Michel de Montaigne (Francia).

Resumen:

La ponencia que se presenta a continuación tiene como punto de partida la investigación “La industria del disco independiente en la región andina colombiana (Antioquia, Caldas, Quindío, Risaralda y Valle)”. La ubicación de la industria del disco en Colombia se aprecia en la primera parte, mientras en la segunda se describen los hallazgos de los talleres de historias de vida realizados con los productores independientes de música tradicional. Así se pueden apreciar los criterios frente a la producción de productoras y auto-productores.

Palabras claves: Industria del disco, producción independiente, música tradicional.

“Miramos los escenarios donde las comunidades musicales puedan ejercer sus derechos, considerados no desde la formalidad sino a través de acciones y prácticas culturales que den sentido a sus búsquedas, motivaciones y deseos” (Sossa 2010: 10)

Esta ponencia presentará algunos hallazgos de la investigación “La industria del disco independiente en la región andina colombiana (Antioquia, Caldas, Quindío, Risaralda y Valle), un proyecto que realizamos en la Universidad Nacional de Colombia sede Manizales, que se encuentra en el proceso de sistematización del trabajo de campo.

Para entender la singularidad de nuestro caso en la región andina primero haremos una aproximación a la industria del disco en Colombia y luego pasaremos a las dinámicas regionales que surgen

de los talleres de historias de vida realizados con productores y auto-productores de los cinco departamentos trabajados.

1. Colombia: diversidad y fortaleza en la producción fonográfica

La industria fonográfica en Colombia surge en los años 40's con la prohibición a la importación de discos por considerarlos productos suntuarios lo que lleva a la creación de empresas nacionales. En el caso de las músicas tradicionales los años 70's fueron claves: en esa época músicos, melómanos, y aficionados que estaban por fuera de los circuitos comerciales ejercieron una especie de compromiso y militancia política, al asumir como investigadores la tarea de ir al campo o a un festival folclórico a registrar lo que se oía y veía, en video y en audio, para luego hacer una proyección de estas músicas,

bien desde la interpretación o desde el interés que surgía para realizar investigaciones posteriores sobre el tema (Miñana 2000).

La industria fonográfica colombiana durante cincuenta años abasteció el mercado nacional y promovió a los artistas locales hasta los noventa cuando los procesos de apertura económica posibilitaron el acceso de las *major* al mercado. La incursión de estas multinacionales generó cambios en la producción nacional, como lo afirma George Yúdice para el contexto latinoamericano:

La producción local se ha visto la concomitante penetración de los conglomerados globales de entretenimiento, que no sólo adquieren los derechos a los repertorios latinoamericanos sino que estrangulan gran número de productoras y editoriales, en su gran mayoría pequeñas y medianas empresas. Se reduce no sólo la diversidad de la estructura empresarial, sino que se aminora la capacidad de gestión de lo local, pues las decisiones acerca de que productos culturales que se deben

producir se ajustan a una lógica de la rentabilidad articulada desde las sedes de las transnacionales (Yúdice 2002).

Así como lo describe el profesor George Yúdice, la relación entre las industrias nacionales y las extranjeras cambió los contextos nacionales. En Colombia: “la entrada de las *majors* afectó el mercado, ampliándolo y, en algunos casos, desplazando la industria nacional; sin embargo, ésta se mantuvo gracias a estrategias aplicadas en nichos de mercado y al esfuerzo por mantener artistas reconocidos” (Ministerio de Cultura y Convenio Andrés Bello 2003: 92).

En esa tensión entre las *major* y las independientes, Colombia ha tenido un desarrollo interesante pues en 1996 era el primer país con mayor participación de las *indies* en América Latina (Jaramillo y Zuleta 2003:44). Esa relación entre los grandes grupos y las productoras independientes en Colombia se evidencia en las formas de contratos que van desde la total independencia por parte de las *indies*, cuando asumen de manera autónoma toda la producción, pasando por la grabación del master para luego vendérsela a una *major*. En otras ocasiones

se presenta la contratación de un independiente por una compañía disquera para que le realice el master o generando entre *major* e *indies* una producción bajo la figura de una sociedad *join venture* donde se comparten las regalías dependiendo del capital invertido (Jaramillo y Zuleta, 2003:36).

En Colombia, el estudio sobre Economía y Cultura realizado por el Convenio Andrés Bello reconoce que los intercambios entre los productores y las audiencias son espacios utilizados por el poder hegemónico y los independientes aunque el mercado tiene grandes imperfecciones pues los grandes grupos tienen muchas ventajas con relación a los medianos y pequeños productores (Amaya y López, 5).

Pero más allá del poder de los conglomerados mediáticos que han incrementado la diversidad de su oferta y sus ganancias y de las relaciones que tienen con las *indies*, es importante investigar qué pasa con la producción independiente de las músicas tradicionales.

En el caso específico de la música colombiana es importante tener en cuenta los desarrollos que ha tenido desde el aporte que en los 70's realizaron los músicos e investigadores con las músicas tradicionales, y que ha desembocado en "las nuevas músicas colombianas" o "las músicas fusión". La definición de estos términos evidencia la relación entre lo urbano y lo rural, en las músicas tradicionales, como lo explican Ana María Ochoa y Carolina Botero:

Los términos «músicas de fusión» o «Nueva música colombiana» se utilizan para identificar la músicas colombianas contemporáneas producidas por jóvenes urbanos cuyos gustos de consumo musical atraviesan una gama extensa de sonidos que son abordados de manera experimental buscando una sonoridad que resignifique las músicas que históricamente han sido consideradas locales. El término «fusión» o «nuevo» con que se nombran estas músicas, enfatiza el hecho de que mezclan sonidos de géneros musicales que han sido históricamente considerados como tradicionales en Colombia. (Botero y Ochoa, 2009:5)

Sobre la producción específicamente, Humberto Moreno, afirma que es importante atender las necesidades de las industrias de las músicas territoriales con tradición y arraigo, y reconocer y apoyar esos nuevos y diversos modelos industriales de autoproducción que dan cuenta de esas músicas de la diversidad (Moreno 2010: 40).

1.1 La diversidad de producciones de la región andina

Para entender la importancia y dimensión de la producción musical de la región andina colombiana, es necesario hacer previamente dos precisiones, la primera con respecto a la denominación "música colombiana" y la segunda con respecto a la ubicación geográfica de los departamentos que trabajamos. Luego se presentarán los hallazgos que se han tenido en el trabajo de campo de la investigación que darán cuenta de la singularidad de la producción discográfica en la región andina colombiana.

En el primer aspecto es importante destacar cómo hasta hace algunos años la música de la región andina concentraba la denominación de música

colombiana y tenía una posición hegemónica con respecto a las demás músicas tradicionales de otras regiones del país. En el corazón de la música de la región andina estaba el Bambuco denominado el "ritmo nacional", que tenía expresiones muy locales y que al mismo tiempo tenía proyección internacional, que si bien se instituyó como "mito nacional" y bajo esa denominación limitó la comprensión de las músicas regionales, era diverso, pues cambiaba dependiendo de las características de las regiones (Cruz 2002: 219,231).

Ahora bien, si la denominación de música colombiana se pensaba a partir de la región Andina ese referente ha cambiado por la región Caribe, especialmente con el vallenato, el ritmo con mayor presencia en el repertorio doméstico de la industria fonográfica (Yúdice 1999 y Bernal y Cortés 2000).

Con respecto a la ubicación geográfica, es necesario señalar que la región andina comprende los departamentos centrales del país por los que atraviesa la cordillera de los Andes. En ellos hay una diversidad de ritmos fruto del mestizaje histórico entre los negros, los españoles y los indígenas. Si bien hay ciertos rasgos característicos de todos los

departamentos que conforman la región andina, en su interior hay ciertos acentos dependiendo de sus procesos históricos, de las prácticas musicales y de su cercanía geográfica con otros contextos. Así en el sur de Colombia la música andina tiene una sonoridad con mayor influencia indígena, los instrumentos musicales y los ritmos tienen concordancia con las músicas de los países andinos, Perú, Ecuador y Bolivia. Ahora bien, nuestra investigación se centra en otra subregión ubicada al norte, en sólo 5 departamentos situados en la parte noroccidental de la región andina, entre las vertientes de los ríos Cauca y Magdalena. Los departamentos que estaríamos tomando en cuenta son: el sur de Antioquia, los tres departamentos del eje cafetero: Caldas, Quindío y Risaralda, que son el fruto histórico de la Colonización Antioqueña y finalmente, el norte del Valle.

Para la ubicación del proyecto en esta parte de la región andina, esta investigación tomó en cuenta la identificación y localización que realizó la Cartografía de Prácticas Musicales en Colombia¹ en la capa destinada a las músicas tradicionales. En ella a partir de las Escuelas de Músicas Tradicional

del Plan Nacional de Música para la Convivencia se definieron 11 ejes de trabajo en el país, el que corresponde a la investigación es la Región Andina Noroccidental. Los departamentos a estudiar tienen como formatos característicos los duetos y tríos vocales e instrumentales, la estudiantina, la parranda, la guasca y la trova. Los instrumentos característicos son: la guitarra, el tiple y la bandola, aunque en la actualidad la instrumentación tiene variaciones por la llegada de los músicos formados en las universidades que incursionan con sonoridades sinfónicas en la música tradicional.

En la parte de la región que nos compete, la producción musical de ritmos andinos pasó de las casas discográficas a los independientes y de los medios de comunicación a los circuitos alternativos de promoción y comercialización. Estas productoras locales tienen nichos bien definidos y se apoyan en los festivales de música que se realizan en la región para promocionar y comercializar sus discos.

Para entender cómo estas producciones que no aparecen en las tiendas de discos ni en la radio llegan hasta el público, en la investigación realizamos talleres de historias de vida con productores de los

5 departamentos. El proceso inició con la recolección de los datos de identificación de los productores. En el formato trabajado se buscó conocer el número de producciones, los ritmos o aires, el número de copias y las intencionalidades que los llevaron a realizar su producción independiente. De ese primer ejercicio es importante señalar que todos los productores que participaron en los talleres valoran sus producciones en razón a la posibilidad de expresar la música tradicional a través de ellas. También se pudo constatar cómo las reediciones son muy frecuentes dependiendo de la aceptación del público, de los presupuestos y de la consolidación de la producción en los conciertos que les permite de alguna forma garantizar el éxito económico una vez el CD salga a la venta.

Esta primera etapa de identificación también sirvió para definir cuáles serían los productores invitados a los talleres de historias de vida. En razón a la particularidad de maneras de producción se convocó por departamento a tres tipos de productores: una productora, un solista y un grupo que se auto-produce y los festivales de músicas tradicionales. En las productoras se buscó la mayor diversidad posible teniendo en cuenta el carácter de la organización, privada o pública y la importancia que le daban a la producción musical, si era la actividad

1 _ Para consultar la Cartografía de prácticas musicales en Colombia, ir a <http://www.mincultura.gov.co/tools/marco.php?idcategoria=17723>

principal o una actividad complementaria de su razón de ser.

En ese sentido, no es lo mismo una universidad que produce discos como fruto de sus procesos de investigación que una productora dedicada a diferentes géneros musicales o una organización descentralizada del sector público que desarrolla producciones discográficas.

El taller tuvo tres momentos. El primero indagaba sobre el proceso de producción, para saber las especificidades desde la creación hasta la comercialización. En un segundo ejercicio se buscó apreciar la relación entre las producciones y los conceptos identidad, patrimonio y diversidad y finalmente mediante un taller lúdico se buscó que cada productor identificara su recorrido teniendo cuatro tipos de situaciones: los problemas, las situaciones puente, es decir que lo llevaron a cambios, los padrinos (personas e instituciones que lo ayudaron) y finalmente las satisfacciones. Para la ponencia presentamos las conclusiones del proceso de producción.

Con respecto a la producción, se les realizaron preguntas sobre la creación, la industrialización, la promoción y la comercialización. Frente a la producción, para todos los participantes de los talleres, la selección del ritmo, la letra y el intérprete juegan un papel primordial en el éxito de la producción discográfica. Algunos incluso señalan la relación que existe entre las decisiones que se toman en la creación y el beneficio económico que va a tener la producción.

En la industrialización, los productores prefieren grabar y prensar en diferentes lugares pues ello les asegura no sólo mayor calidad, sino también beneficios en costos. En el primer aspecto, la tecnología ahora facilita la proliferación de estudios de grabación de muy alta calidad que tienen los mismos músicos y que pueden estar ubicados en la región. Ello les genera reducción de gastos por no tener que desplazarse hasta Bogotá y trabajar con las personas que ellos consideran especializadas en los ritmos tradicionales andinos. En el prensaje reconocen la dificultad que existe en Colombia por el limitado número de empresas que ofrecen este servicio, lo que les impide poder seleccionar el proveedor que más les conviene.

En la promoción todos coinciden en afirmar que el concierto es el mejor espacio para dar a conocer las producciones: el público aprecia la música que acaba de escucharse y desea llevarse el CD para continuar escuchando esa música. Además hay la preferencia de comprarle directamente al artista su música. Más allá de las presentaciones, los festivales son una excelente opción para promocionar las producciones pues a estos eventos asisten personas que aprecian estos ritmos y en estos espacios los músicos y compositores gozan del reconocimiento que les permite no sólo mayor cercanía con el público, sino una valoración positiva de sus producciones. Todos los productores reconocen la importancia de los medios de comunicación pero señalan la dificultad de acceder a ellos por los costos y por la “payola”. La excepción a los grandes medios son las emisoras culturales que no sólo programan la música tradicional sino que les brindan el espacio para hablar con detalle de las producciones.

Finalmente en la comercialización, los productores afirman que son excesivos los costos que deben pagar a las tiendas por la venta de sus discos y que allí no se cuenta con personal que asesore al cliente sobre este tipo de música. Es por ello que los productores no se ven beneficiados de la exhibición en las disco tiendas. Para la comercialización,

prefieren hacerlo en los conciertos, como ya se había mencionado en la promoción, pero además consideran importante la venta al por mayor de producciones para las empresas que lo obsequian a sus clientes y empleados.

Los productores independientes en la región andina que al mismo tiempo son músicos o compositores, aprovechan las facilidades tecnológicas para trascender el concierto, para que su música pueda estar presente más allá de la presentación, para posicionarse como artistas. Su actividad como productores se queda en la informalidad mientras que las entidades que se dedican a la producción discográfica cumplen con los requisitos legales como el pago de derechos de autor y demás obligaciones que les otorga la ley a las pequeñas organizaciones. Para los músicos y compositores la actividad de productor discográfico es un complemento necesario para que su música sea conocida.

También es interesante anotar cómo el circuito de festivales de música andina contribuye a las producciones independientes de música tradicional. Este hallazgo, que fue presentado por Ana María Ochoa y por los investigadores Zuleta y Jaramillo en

sus investigaciones, se constata en los talleres realizados en el proyecto. Los productores afirman que estos eventos concentran al público que aprecia estos ritmos aunque reconocen que debe hacerse un fuerte trabajo de formación de públicos pues la diversidad de producciones y de renovación de la tradición que se evidencia en la escena contrasta con la cantidad y edad del público presente en los eventos.

La producción discográfica independiente en la región andina revela la singularidad de los procesos que se viven en la actualidad en la industria del disco: más diversidad en las producciones que ahora no tienen que pasar por el filtro de la aceptación de una casa disquera, sino que llegan directamente al público. De otro lado, se constata la dificultad de acceder a un público masivo pues la falta de acciones frente a la promoción y la comercialización² hace que estas músicas queden en sus nichos y ahí

está la limitante para que la producción sobrepase los límites de sus circuitos alternativos.

² _ La problemática con respecto a la distribución de la producción fonográfica ha sido una debilidad de la industria musical independiente señalada no sólo en el diagnóstico que sobre las industrias culturales se ha hecho en el Consejo Nacional de Política Económica y Social, (documento Conpes 3659 de abril de 2010), sino también en las memorias del Congreso Nacional de Música realizado en febrero de 2009. En ambos documentos se señalan los altos costos que solicitan los intermediarios. Por ello se recurre al Concierto como el medio por excelencia para la promoción y comercialización de la música independiente

Referencias bibliográficas

Amaya, Sylvia y López, Omar (sin fecha). “Panorama de las industrias culturales en Latinoamérica. Dimensiones económicas y sociales de las industrias culturales”. <http://oic.mdebuenosaires.gov.ar/contenido/objetos/PanoramadelasIcenlatinoamerica.pdf> [Consulta: 15 de septiembre 2008]

Bernal Manuel y Cortés, Jaime. 2002. “La bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional”. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Ciudad de México. http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Bernal_Cortes.pdf [Consulta: 5 de mayo 2010]

Botero, Carolina y Ochoa, Ana María. 2009. “Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro”. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 13. <http://www.revistaacontratiempo.com/?ediciones/revista-13/articulos/pensar-los-generos-musicales-desde-las-nuevas-prcticas-de-intercambio-sonoro.html> [Consulta: 9 de mayo 2010]

Cruz González, Miguel Antonio. 2002. “El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano”. *Revista Nómadas*. 17: 219-231.

Departamento Nacional de Planeación. 2010. Documento Conpes 3659. Política Nacional para la promoción de las industrias culturales en Colombia. <http://www.dnp.gov.co/PortalWeb/linkClick.aspx?fileticket=nEjxfOTogGo%3dtabid=1063> [Consulta: 12 de mayo 2010]

Jaramillo, Lino y Zuleta, Luis Alberto. 2003. *Impacto del sector fonográfico en la Economía Colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Ministerio de Cultura de Colombia, Equipo Central de Economía y Cultura del Convenio Andrés Bello. 2003. *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Miñana Blasco, Carlos. 2000. “Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, Bogotá, N° 11 36-49. Edición digital: www.humanas.unal.edu.co/colantropos/ 2006 [Consulta: 20 de junio de 2009].

Moreno, Humberto. 2010. “Cantos imprescindibles, Primer recitativo”. En: Fundación Nueva Cultura y el Ministerio de Cultura. *De las políticas públicas musicales en Colombia o el reto por la construcción de la utopía*. Documento digital versión sin publicar [Consulta: 28 de abril de 2010]. 38-43

Niño, Santiago (comp.). 2009. Memorias Congreso Nacional de Música. Ministerio de Cultura de la República de Colombia. <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=27299#> [Consulta 14 de enero de 2010]

Sossa, Jorge. 2010. “Yo sueño un país. Obertura”. En: Fundación Nueva Cultura y el Ministerio de Cultura. *De las políticas públicas musicales en Colombia o el reto por la construcción de la utopía*. Documento digital versión sin publicar [Consulta 28 de abril de 2010]. 38-43

Yúdice, George. 1999. “La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos”. En *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, García Canclini, Néstor y Moneta, Juan Carlos (coords). México: Editorial Grijalbo. 181-244

Yúdice, George. 2002. «Las industrias culturales: mas allá de la lógica puramente económica, el aporte social». *Pensar Iberoamérica, Revista de Cultura*, OEI, Madrid 1 (junio-septiembre). <http://www.oei.es/pensariberoamerica/rico1a02.htm> [Consulta: 2 de septiembre de 2009]

Música popular y política en América Latina

Actas del IX Congreso
de la Rama Latinoamericana de la IASPM
Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010

Canção engajada na Amazônia: outra margem da história da música popular brasileira

Cleudir Moraes¹

1 _ Professor da Escola de Aplicação da UFPA. Doutorando em História Social no PPGHIS da UFU.

Resumo

Este artigo visa apresentar, em linhas gerais, os resultados preliminares de uma pesquisa em andamento que examina as intrincadas relações socioculturais e as concepções estéticas construídas no interior do processo de constituição e definição da música popular brasileira, a partir da experiência de compositores paraenses. Analisa, em especial, as chamadas músicas engajadas, com ênfase a sua linguagem poética, produzidas nos anos sessenta em Belém, localizada no norte do Brasil.

Palavras-chave: Música Engajada – Amazônia – Brasil.

1. Diversidade e pluralidade na canção popular moderna no Brasil

Diversidade e pluralidade são palavras com as quais parte da historiografia brasileira tem procurado explicar, pelo menos desde o final dos anos oitenta e o início dos anos noventa, a complexidade do processo de constituição e definição da música popular no Brasil, durante as décadas de 1960 e 1970. Eivado de tensões e conflitos latentes ou declarados de diversas ordens (“tradicional” x “moderno”, “erudito” x “popular”, “arte engajada” x “mercado de bens culturais”, “nacional” x “regional” etc.), esse processo envolveu um *sem-número* de sujeitos sociais, entre eles estudantes, artistas, intelectuais, donos de gravadoras, de distribuidoras de discos, de emissoras de TV e de Rádio e promotores das políticas culturais do Estado, cujas proposições de um Brasil moderno e desenvolvido estavam longe de soarem como um “samba de uma nota só”.

Assumindo, em certo sentido, a tarefa de revisão e de atualização historiográfica no campo

musical, *grosso modo*, os novos estudos sobre música popular, ainda que motivados por problemas e objetos de análise distintos, apresentam como eixo comum de abordagem a análise das diversas formas de imbricamentos, de entrecruzamentos e de clivagens envolvendo a realidade sociohistórica e os parâmetros estruturais da canção (letra e música) em todos os seus tons. Como argumentou Arnaldo Daraya Contier (1988: 72):

Reduzir, por exemplo, obras de Villa-Lobos ou de Ary Barroso à ideologia nacional-populista significa negar a obra de arte como objeto específico, passível de análise. Por outro lado, propor a autonomia absoluta desses compositores em face dos interesses dos segmentos sociais dominantes no Brasil, durante as décadas de 30 e 40, significa negar *in totum* a própria História.

Uma abordagem que, na verdade, se converte em suporte crítico às versões contemporâneas, que ora enfatizavam a lógica individualista da produção artística, obra de inspiração subjetiva que

emergia das profundezas da alma do artista, ora a pensavam como mero reflexo da expansão capitalista no campo das artes, que determinava sua forma e seu conteúdo, ora se prendiam à busca de uma “autenticidade” musical brasileira, perdida em algum tempo ou lugar nas áreas rurais ou nas periferias das cidades, sufocada, distorcida ou corrompida em meio a um universo cultural em transformação. José Ramos Tinhorão (1998: 155), dono de uma linguagem mordaz e um dos mais combativos e combatidos crítico e pesquisador da música no Brasil, em diversas oportunidades afirmou que a música popular urbana, fruto do processo de automatização da arte e do artista, tendia a deixar de “reger-se pelas leis da criação artística, para reger-se apenas pelas leis do mercado”, o que resultaria na própria eliminação da figura do artista-criador, transformado em um reproduzidor em série de canções de interesse comercial.

Foi na esteira de uma abordagem crítica que Adalberto Paranhos examinou o processo de constituição e definição da Bossa Nova (ou da Moderna Música Popular Brasileira) do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta. No artigo *Novas Bossas e Velhos Argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB* - uma espécie de prestação de contas com a visão reducionista e patrimonialista

com a qual alguns seguimentos da crítica musical tomavam a música popular –, Adalberto Paranhos (1990: 26-36) definiu a Bossa Nova como um “movimento estético inovador”, uma “revolução”, uma “insurreição sonora” que atualizou musicalmente o país, reafirmando o que dizia o jovem músico Caetano Veloso, para quem ela “talvez tenha sido um dos acontecimentos culturais mais importantes na formação do Brasil”.

O caráter inovador do movimento ficou por conta das “dissonâncias”, das “marcações rítmicas assimétricas”, do diálogo música e letra “se autocomentando ou se justificando mutuamente”, de uma linguagem coloquial e de uma estrutura sonora delicada que “lançava uma ponte entre o popular e o erudito” e de uma “combinação harmônica” que beirava a perfeição (Paranhos 1990: 27). Criticava, assim, àqueles que, como José Ramos Tinhorão, principal expoente de uma espécie de “cruzada da purificação” do campo musical, acreditavam que o movimento desencadeado pelos jovens estudantes universitários de classe média da Zona Sul carioca teria promovido uma ruptura definitiva “com a herança do samba popular, para modificar o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo” (1990: 310).

As reflexões de Adalberto Paranhos avançaram em direção ao questionamento dos próprios conceitos há muito consagrados em torno do movimento e de alguns “clichês” ou “equivocos” de interpretação nos quais incorreram, não só seus críticos, como também alguns defensores e praticantes da Bossa Nova. Ouvinte atento da canção popular, Adalberto Paranhos lançou mão de um vasto *corpus* documental, composto, principalmente, de um rico acervo fonográfico – talvez a principal inovação em seu trabalho –, para a construção de uma narrativa híbrida, na qual se confundem o historiador, às voltas com o estatuto de cientificidade da disciplina, e o ouvinte e amante declarado da canção bossanovista, para quem “o próprio tempo poderia ter parado, por um momento, para melhor ouvi-la” (Paranhos 1990: 95).

Questionou, por exemplo, as versões que reduziam a identidade rítmica da Bossa Nova à “batida revolucionária” do violão de João Gilberto e desconsideraram qualquer tipo de variação ou de inovação desse modelo. “Não há batida una”, afirmou Adalberto Paranhos, pois “sobre uma origem comum, acena-se com múltiplas possibilidades à inventividade rítmica”. Por outro lado, a base musical, identificada unicamente pelo “hibridismo samba-jazz”, ganhou novos alicerces, na medida em

que são consideradas as incorporações, pela Bossa Nova, de algumas referências musicais ligadas também à modinha, à marcha-rancho, ao baião, ao choro e, até mesmo, ao bolero. “De uma vez por todas, é preciso entender a diversidade da Bossa Nova. Um mesmo rosto que comporta múltiplas faces” (Paranhos 1990: 36-44).

A história da chamada “música de protesto” também ganhou contornos novos a partir dos estudos seminais de Arnaldo Daraya Contier. Ele foi, na verdade, um dos primeiros historiadores de ofício a tomar a música popular brasileira como fonte e objeto de investigação, levando em consideração as tensões e contradições que envolvem as diversas formas de interação entre os aspectos sociohistóricos (ideologias, posição de classe, inserção econômica, percepção estética, relação com mercado de bens culturais) e as especificidades da linguagem musical (letra, música, *performance*, instrumentos musicais) com a qual a canção se realiza historicamente.

Contier questionou alguns lugares comuns de interpretação dos aspectos estéticos e ideológicos da “canção participante” ou “de protesto”. Advindas ora de críticos ligados às esquerdas “revolucionárias”, ora dos simpatizantes da modernização

musical do país, tais interpretações evidenciavam uma visão dicotômica desse fenômeno musical. Se por um lado, pontuavam a sua positividade como instrumento de *desalienação* das massas, pautado na transmutação do artista em “povo” e da arte em arma política, por outro, ressaltava a sua negatividade como produto artístico, na medida em que contribuía para o rebaixamento estético da arte, esvaziando-a de inspiração artística, devido ao didatismo e ao pragmatismo da mensagem política que deveria veicular.

A idéia de que o *Manifesto* do CPC da UNE sintetizou as utopias de toda uma geração de jovens músicos engajados, determinando suas obras, foi repensada. E a proposta da constituição de uma “arte popular revolucionária”, “desalienada” e “desalienante”, capaz de operar mudanças profundas na realidade brasileira, ao mesmo tempo em que incorporou um conjunto de aspirações “políticas” em seu conteúdo, como nas obras de Carlos Lyra, Edu Lobo, Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, não obteve consenso suficiente no tocante à forma de sua linguagem artística.

Edu Lobo e Carlos Lyra, ligados, em algumas fases de suas carreiras, ao Teatro de Arena de São Paulo, acabaram internalizando em algumas de suas

canções, critérios genéricos do *Manifesto* do CPC. Devido à inexistência de um projeto específico para a área musical e em função da historicidade das memórias sonoras desses compositores, o projeto sobre a canção de protesto foi-se esboçando através de matizes poético-políticos e musicais muito diversos. (Contier 1998: 27)

As “escutas musicais” desses dois compositores resultaram em um aprimoramento técnico e estético que, na avaliação de Arnaldo Contier, pode ser nitidamente evidenciado em suas composições, refutando assim a tese do rebaixamento da arte a um mero veículo de doutrinação revolucionária, como defendido pelo *Manifesto*. No caso de Edu Lobo, por exemplo, o contato com o simbolismo e o impressionismo musical francês na música erudita de Claude Debussy e Maurice Ravel ou com o neoclassicismo de Igor Strawinsky e Heitor Villa Lobos ou com o jazz de Malis Davis, em maior ou menor tom, expressava-se em suas canções, como em *Ponteio* (1967) e em *Memórias de Marta Saré* (1968). Tais evidências levaram Arnaldo Contier (1988, 26) à conclusão de que o *Manifesto* não passou de um “discurso oficial”, que, via de regra, concebida a “canção participante” como o “esboço de um projeto a ser disseminado na sociedade como

uma utopia a se concretizar como um programa hegemônico”, que, no entanto, não se concretizou.

Marcos Napolitano, seguindo essa linha de análise, afirmou que o *Manifesto* não passou de “uma ‘carta de intenções’ ideológica”. Não se constituiu de maneira alguma em fonte definidora dos procedimentos técnicos e estéticos com os quais historicamente a canção engajada se expressou. Definindo o engajamento musical como “a atuação do intelectual numa esfera pública, em defesa das causas humanitárias, libertárias e de interesse coletivo”, Marcos Napolitano (2001: 11) procurou sublinhar as diversas formas com as quais essa experiência musical foi vivida pelos compositores brasileiros, principalmente diante dos impasses gerados pela sua incorporação ao mercado de bens culturais, via festivais nacionais e internacionais da canção e gravadoras de LPs. Daí a crítica aos discursos jornalísticos e acadêmicos contemporâneos:

A perspectiva homogeneizadora, que diluiu os matizes dos diversos tipos de canção engajada feita no Brasil entre 1960 e 1968 é questionável, pois desconsidera diferenças musicais (e mesmo poéticas) importantes, limitando-se a utilização de um vago critério temático para classificá-las. (Napolitano 2001: 44)

O mercado, ao contrário do que muitos pensavam, não era necessariamente o inimigo a ser combatido, pois não raras foram as vezes em que os artistas engajados viram nele uma possibilidade de alargamento de seu público. Algo agravado com a precipitação do golpe civil-militar de 1964, na medida em que, frente à repressão e à censura imposta no período, “o espaço de expressão do artista era hegemônico cada vez mais pelo mercado” (Napolitano 2001: 59).¹

Todas essas inovações de abordagem e de crítica abriram novos caminhos para o estudo da música popular brasileira. Essas reflexões introdutórias, longe de pretenderem esgotar o assunto, têm o objetivo de situar a pesquisa por mim desenvolvida referente à experiência musical de compositores não consagrados e que produziram sua arte geograficamente longe dos centros urbanos considerados frequentemente os “produtores” e os “irradiadores” da cultura brasileira. Refiro-me à perspectiva peculiar com que alguns músicos do norte do país, particularmente, na cidade de Belém, expressaram-se esteticamente e politicamente atra-

1 _ Tendência também apontada por Arnaldo Contier (1998: 27): “Em função da busca de um público mais amplo (não-restrito aos 150 lugares do Teatro de Arena de São Paulo, por exemplo), Oduvaldo Vianna Filho, num primeiro momento, e Edu Lobo e Carlos Lyra, num segundo, procuraram aproximar-se dos meios de comunicação de massas (televisão, disco, rádio)”.

vés de suas canções em meio às vicissitudes de um processo de “modernização” e integração socioeconômica da região amazônica, em curso desde a década de 1950 e maximizado no pós-64.

Marcos Napolitano (2007: 170-171), em um recente balanço da produção historiográfica brasileira no campo musical, sublinhou que atualmente o desafio do historiador é “ir além” e ultrapassar os temas consagrados como os “compositores canônicos de MPB, a vanguarda e o movimento tropicalista ou aspectos histórico-sociais do samba”. Eu poderia acrescentar a essa observação que mesmo o temas já fartamente estudados merecem ser examinados à luz de outras experiências históricas que não a dos centros hegemônicos. A intenção deste artigo é pontuar que essa história é ainda mais complexa, diversificada e plural do que, em geral, se pensa.

2. Amazônia: outras experiências de engajamento musical no Brasil

No dia 6 de maio de 1967, jovens artistas paraenses revezaram-se no palco do auditório do Colégio Nazaré, um dos mais tradicionais de Belém, durante a apresentação do espetáculo “Os Menestréis”. “Favorecido pelo ingresso gratuito”,

lembrou o médico Alfredo Oliveira (1999: 293), “o público veio em massa, superlotando o auditório do Colégio”, observando ainda que, embora fosse inicialmente um recital de poemas e músicas, o espetáculo tornou-se “uma atração mais musical do que poética”. O evento, idealizado pelos poetas Rosenildo Franco e Ruy Barata e apoiado pelo grupo das Irmãs Maristas, responsável pela administração do colégio, constituiu-se de maior importância em razão da divulgação que obteve nos meios jornalísticos locais, que o anunciava como representativo do que havia de mais moderno em música e poesia no Pará.²

Foi um dos poucos momentos em que se conseguiu reunir um número significativo de pessoas, entre artistas e público, para uma apresentação do gênero, depois dos traumáticos anos imediatamente posteriores ao golpe civil-militar de 1964. Muitos artistas que se apresentaram em “Os Menestréis”, como os poetas Ruy Barata e João de Jesus Paes Loureiro e o músico Cleodon Gondim, haviam sido presos, perseguidos ou ficaram sob constante investigação dos militares e civis responsáveis pela repressão no Pará. Um ano antes, mesmo com a negativa da censura, haviam conseguido reunir um bom número de pessoas no pequeno auditório localizado no quintal da antiga sede da União Aca-

dêmica Paraense (UAP), com o sugestivo título de “Show da Verdade Com Cantoria e Razão” (Costa 2008: 39-41).

Entre os participantes, destaque para João de Jesus Paes Loureiro, à época um *double* de poeta e compositor, ex-diretor do Departamento de Arte Popular da UAP, ligado ao CPC da UNE. Já conhecido nos meios culturais da juventude paraense, organizando as atividades daquele departamento, ele teve confiscado o seu primeiro livro de poesias pouco antes de seu lançamento, previsto para o dia 2 de abril de 1964, durante o II Seminário Latino Americano de Reforma e Democratização do Ensino Superior (SLARDES). Programado para se estender do dia 30 de março ao dia 5 de abril, no seminário seriam discutidas algumas demandas do movimento estudantil, como o fim das cátedras, a ampliação do número de vagas, a qualificação docente e o direito a 1/3 nas decisões colegiadas. Contudo, o evento foi interrompido dramaticamente em razão do golpe civil-militar daquele ano (Nunes 2004).

No *Tarefa*, João de Jesus Paes Loureiro, qual um híbrido de poeta lírico e engajado, tematizava tanto o amor, como em *Poema de Amor*, dedicado a sua amada Violeta Refkalefsky:

Do alto da gávea da Vila da Barca
Gritei:

amor
Como quem grita:
terra!
Alguém talvez quisesse
Que eu gritasse:

guerra...
Mas hoje e sempre *et semper*
Quis gritar:

Amor!
Um vasto grito de amor
Que arrebatasse os tímpanos da noite.
Desse de beber a toda humanidade.
E deflagradas lutas

Permaneçam. (Loureiro, 2001: 400)

Como também expressava seu engajamento através do poema *Oferenda*:

Eis a tarefa: arar o solo

Soergo a pá. Verso.

Cavo.
Terra do plantio.

Da colheita.
Sou lavrador

lavrando o amor
lavrando a dor
Plantando pés de esperança.

Canaviais.

Meu livro: ar
pão
do povo!

2 _ A Província do Pará. Belém, 6/5/1967, 1º Card.: 6.

Guerrilheiro de amor.

De liberdade. (Loureiro 2001: 367)

Poema de abertura da coletânea, *Oferenda* resalta o papel do poeta, lavrador do “amor” e da “dor”, distinto pela sensibilidade estética com a qual deslumbra o mundo e o traduz, que com seus versos semeia de “esperança” o solo fértil de uma sociedade ciosa por mudanças. “Sou lavrador”: metáfora original que remete à noção de trabalho árduo, incansável, de sol-a-sol, trabalho digno de quem pretende alcançar, ao final de tudo, a felicidade de uma boa colheita ou, numa perspectiva poética, a felicidade de viver em um mundo melhor. No jogo de palavras de inspiração neoconcretista, João de Jesus Paes Loureiro oferece seu livro – esse é o sentido próprio do título do poema -, como o “ar”, o “pão” ou o “ar-pão” do “povo”, nutrindo-o e instrumentalizando-o para a luta diária na busca de melhorias da sua condição de vida e de trabalho, enfim, na luta pela própria “liberdade”. Uma “tarefa” – como sugere o título do livro - a qual o artista não pode e não deve se furtar.

A incorporação dos discursos verbalizados pelas esquerdas brasileiras, principalmente entre intelectuais e artistas adeptos ou simpatizantes do projeto cultural cepecista, pode também ser evi-

denciada no poema *Canto Angustiado aos Plantadores de Cana*, publicado no segundo volume da coletânea *Violão de Rua*, do CPC da UNE, organizado por Moacyr Felix, em 1962.

Plantadores de cana verde
Das terras de Abaetetuba,
Por que só tu quem trabalha,
Por que teu filho não estuda?
Plantador de cana verde
Das terras de Abaetetuba?
Teus braços plantam doçuras
Colhem braçadas de dor.
O sol que te cresta a pele
Doura a praia do Senhor.
Teus braços plantam doçuras
Colhem braçadas de dor (Oliveira 1999: 370).

A visão poética do trabalhador rural, do plantador de cana de um município paraense, ou de qualquer outro lugar do Brasil – “das terras de Abaetetuba?” –, metáfora do trabalho do artista em *Oferenda*, fornece ao poeta a significação exata da sua função social. Em alguns aspectos, João de Jesus Paes Loureiro compartilhava de determinadas “estruturas de sentimento”, vivenciadas de forma diversificada por muitos jovens artistas brasileiros durante a década de 1960. Tomada de empréstimo das reflexões de Raymond Williams (1979: 134) sobre a produção literária contemporânea, essa “hi-

pótese cultural”, entendida como experiência prática de “significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente”, ajuda-nos a pensar a realidade cultural brasileira nos anos sessenta, quando muitos intelectuais e artistas das esquerdas nacionalistas, por caminhos diversos (reformas estruturais, coalizão dos setores ditos “progressistas”, instrumentalização da arte ou luta armada), acreditaram poder intervir positiva e decisivamente em todos os níveis da vida do país.³

Em um período em que as liberdades individuais eram limitadas pela presença da censura e da repressão policial, eventos como “Os Menestréis” e os festivais de música abriram novos espaços para a expressão artística dos jovens compositores. No I Festival de Música Popular Paraense, realizado em Belém, em setembro de 1967, sob o patrocínio da Associação Camilo Montenegro Duarte, João de Jesus Paes Loureiro, agora como compositor, conseguiu o primeiro lugar

3 _ Parece-me temerária a posição do sociólogo Marcelo Ridenti (2005: 85) ao reunir as atividades culturais, intelectuais e políticas do período em um único termo definidor: “estrutura de sentimento (romântico)-revolucionária”. Tratam-se de “experiências sociais em solução” (Williams 1979: 136), cujos resultados são, no geral, ainda desconhecidos no momento do vivido. Mesmo os artistas mais declaradamente engajados não prescindiram do aprimoramento técnico e estético das vanguardas artísticas do período, demonstrando que a arte não se nutria somente do húmus político. João de Jesus Paes Loureiro afirmava, por exemplo, que em seus poemas mais engajados, “a dominante continuava sendo o poético” (Loureiro 1984: 13).

– o “Uirapuru de Ouro” – com a marcha-rancho *Fim de Carnaval*, em parceria com o músico Paulo André Barata.

De andamento lento, a marcha-rancho era um gênero musical que anunciava o fim dos dias agitados de carnaval, um tempo de liberdade, de igualdade, de “tanta gente a sorrir / a se dar / de tanto amor / de tanto amar além da dor”. Mais do que uma “canção de caráter lírico, que usava a metáfora do carnaval para falar da solidão e do fim do amor” (Costa 2008: 16), *Fim de Carnaval*, seguindo a linha poética de outra marcha-rancho muito conhecida do público – a *Marcha da 4ª Feira de Cinzas*, de Carlos Lyra, sucesso em 1962 –, era uma crítica sutil ao presente, no qual dor e esperança se conjugavam (“canta tua tristeza com cinzas/que tua saudade queimou”; “que o amor seja amor/num carnaval de igualdade e cor”) em versos que, ao denunciarem o fim da liberdade simbólica e real, no hoje vivido, frente ao autoritarismo dominante, convidam o ouvinte a manter a fé na beleza do mundo e a esperança na mudança desse quadro de coisas...a pesar de tudo: “crê/há sempre amor a se dar/mesmo se querem negar/mesmo se querem mentir/mesmo se querem impedir/que o amor seja amor”. Logo a canção caiu no gosto do público que lotava as dependências do Ginásio Serra Freire, do Clube do Remo, em sua maioria estudantes univer-

sitários e secundaristas. O médico Alfredo Oliveira, ex-militante do PCB no Pará, assim relatou o episódio:

A marcha-rancho foi repetida debaixo de aplausos, pelo cantor Cleodon GONDIM, com acompanhamento de Paulo André Barata (violão), Guilherme COUTINHO (piano), Tangerina (contrabaixo), Fernando Sansão (bateria) e um coro formado por Heliana, Jorgito Vale, Paulo Sérgio Freire, Sérgio Mineirinho, Maria Diva e Ruy Barata (Oliveira 1999: 295-296).⁴

Outra canção premiada no I Festival de Música Popular Paraense, antes aplaudida em “Os Menestréis”, foi o carimbó *Preamar*, de Ruy Barata e Paulo André Barata. Manifestação cultural típica de algumas cidades do interior do Pará e apreciada nos eventos populares na periferia de Belém, principalmente durante os festejos juninos, o carimbó⁵ foi incorporado ao repertório rítmico dos jovens

4 _ No presente estágio da pesquisa, não encontrei registro fonográfico dessa marcha-rancho, como de grande parte das canções apresentadas nos eventos como “Os Menestréis” e nos festivais de música popular. Daí porque, mesmo ciente de suas limitações, optou-se pela análise da linguagem poética pela qual se expressaram.

5 _ O termo deriva da palavra curimbó - curi (madeira) e imbó (oca) -, que identifica um tambor de madeira oca, em formato cilíndrico, vedado em uma das extremidades com couro de animal retesado, tocado com a batida das mãos no couro. (BLANCO, 2004:54; COSTA, 2008, 152-214)

músicos paraenses, que rapidamente o identificaram como uma expressão da matriz musical local. Por essa época, o poeta e letrista Ruy Barata e seu filho, o compositor Paulo André Barata, realizavam pesquisas nas regiões do Xingu e do Salgado – zona litorânea, banhada pelo Atlântico, localizada na região nordeste do Pará –, com o objetivo de saber se “nós temos uma música popular genuinamente paraense”.⁶

No início da década de 1960, empreenderam-se buscas por referências locais para a arte produzida no estado. Em entrevista concedida ao historiador Tony Leão da Costa, João de Jesus Paes Loureira recordou que quando fora diretor cultural da UAP, costumava viajar para cidades localizadas na Ilha do Marajó, com um grupo de artistas ligados ao Departamento de Arte Popular e alguns “simpatizantes”. Iam “beber das mesmas fontes”, com o objetivo de “ver”, “participar” e “coletar” material folclórico que depois seria utilizado em suas composições poéticas e musicais. Paulo André Barata, outro artista entrevistado, parecendo ouvir os conselhos do pai, que lhe alertava sobre a necessidade dele “conviver um pouco mais com a nossa música”, realizou viagens aos municípios de Marapanim e da Vigia junto com alguns amigos,

6 _ A Província do Pará, Belém, 17/9/1967, 4º Cad.: 6.

entre eles José Maria Vilar Ferreira e Galdino Penna, armados de “gravadores portáteis”, em uma verdadeira aventura que misturava diversão e trabalho etnomusical, de onde coletaram “muita coisa bonita” (Costa 2008: 95-97).

Como a maioria dos artistas brasileiros, os músicos paraenses viam na cultura popular e folclórica a saída para a modernização cultural do país. Mas, havia particularidades locais importantes a serem consideradas nesse processo, que informaram e deram sentido à produção musical desses compositores. Em outras palavras, embora compartilhassem determinadas “estruturas de sentimentos”, como já mencionei, a experiência prática dos artistas paraenses se insere em um processo mais amplo de modernização do país, intensificado no pós-1964, no qual a incorporação da região amazônica se dá sob a lógica da integração econômica, da exploração dos recursos naturais (minérios, rios, madeira), da apropriação de terras pelo governo federal, dos projetos de povoamento e colonização agrícola e da abertura de estradas.⁷ Outras questões, portanto, eram colocavam para esses artistas, como as alterações no modo de vida

da população ribeirinha – moradores das cidades e vilas localizadas às margens dos rios que cortam região, a partir do Amazonas, seu veio principal – diante dessa nova realidade.

O carimbó *Preamar*, terceiro lugar no I Festival de Música Paraense, é uma das primeiras manifestações de crítica a esse processo de mudança.

Eu vi Mariá, eu vi
 Eu vi roncar no mar
 A barca suspendeu bandeira, Mariá
 Maré tá preamar
 Ó vento ligeiro proeiro
 Meu pai
 O peixe que vem
 pra outro já vai
 Já vai para outro que nem trabalhou
 Ó vento ligeiro
 Me conte primeiro
 Se Deus me deixou
 Aí, meu mano, meu mano
 Proa e vela no mar
 Se a morte não me quiser
 Eu volto pra Maria.

Na canção, a pesca artesanal, uma das atividades mais comuns e tradicionais entre a população ribeirinha local, é poeticamente tematizada a partir da relação amorosa entre o pescador e sua amada (*Mariá*), para quem poderá regressar a salvo, “se a morte não me quiser”. Aos poucos seus versos também convergem para a denúncia de pro-

blemas talvez maiores do que aqueles que o pescador estava acostumado a enfrentar no curso do seu trabalho. Guiado pelo “vento ligeiro proeiro”, ele se lança ao mar em maré-cheia a uma atividade laboriosa que lhe tomava horas e, às vezes, dias distante de seus familiares e amigos e, não raro, padecendo de fome, de frio e de outras intempéries, sem qualquer garantia de que o fruto de sua faina será por ele plenamente usufruído, uma vez que, concluído o trabalho, “o peixe que vem/prá outro já vai/já vai para outro que nem trabalhou”.

Segundo as antropólogas Wilma Marques Leitão e Isabel Soares de Sousa, os pescadores artesanais, também chamados de “pescadores tradicionais” ou “pescadores simples”, caracterizam-se em geral por empregarem “autonomamente sua força de trabalho e, muitas das vezes, sua própria embarcação”, numa complexa rede de trocas orientadas tanto por relações de mercado como por compromissos recíprocos firmados costumeiramente. O pescador é o primeiro, e talvez o mais frágil elo de uma cadeia de comercialização do pescado, na qual ele “vende sua produção para o ‘marreteiro’, o qual pode ser ‘varejista’, que revende o pescado para a população local; ou ‘atacadista’, que revende para outros centros consumidores” (Leitão e Sousa 2006: 56).

7 _ Como advertiu Raymond Williams (1979: 134), tais estruturas devem ser concebidas “como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão”, não se confundindo com uma “visão de mundo” ou uma “ideologia” hegemônica.

A (des)integração econômica da região amazônica foi certa vez denunciado por João de Jesus Paes Loureiro como responsável pela mudança no modo de vida da população ribeirinha paraense. A pequena fábrica de calçados tocada pelo seu pai e seu tio em Abaetetuba, que chegou a produzir cerca de 300 pares de sapatos por dia, entrou em colapso depois da abertura de estradas de rodagem, como a rodovia Belém/Brasília. Como, em geral, os lucros advinham da comercialização do calçado com os regatões – uma espécie de “tropeiros das águas” que mercadejavam os mais diversos gêneros (alimentos, tecidos, perfumaria, calçados, instrumentos de trabalho etc.) pelos rios da Amazônia em pequenas ou médias embarcações –, o fluxo das vendas começou decair devido à paulatina substituição da navegação dos rios pelo uso das estradas e, com ela, a entrada de outros produtos no mercado local.

Caracterizou-o como um período de “incorporação da Amazônia no processo de expansão capitalista do país”, um processo violento “de ocupação expropriadora” com o qual a “aliança entre o Estado e o capital monopolista” se fez sentir na região nas décadas de 1960 e 1970 (Loureiro 1998: 7). Para João de Jesus Paes Loureiro, esse também foi um período de perda da inocência, da relação mítica homem/natureza, da simplicidade da vida

cotidiana em uma região cortada de rios e coberta de uma densa vegetação que abrigavam os mais insondáveis mistérios, com os quais o ribeirinho convivia e aos quais, a seu modo, procurava dar explicação.

Cabia ao compositor não emudecer diante dessa realidade e utilizar as “armas” que dispunha para denunciá-la e tentar superá-la, pois como dizia a canção “é preciso canta / mais do que nunca é preciso cantar / é preciso cantar e agradar a cidade”.⁸ Em *Cantador, Viola e Canção*, de Simão Jatene e José Serra, apresentada no I Festival da Casa da Juventude Católica (CAJU), em abril de 1968, o músico, mesmo resignado diante da violência vivida, vendo-se impossibilitado de “segurar o mundo todo com as mãos”, é apresentado como um herói guerreiro que lança mão daquilo que possuía, “tal Quixote sem moinho”, em sua luta diária contra os inimigos reais que lhe reprimiam a fala: “sem lança, com violão/sem escudo, uma canção” (Costa 1998: 53).

Esse inconformismo, essa vontade de não calar, também podem ser evidenciadas na canção *Vendas à Vista*, de Simão Jatene e João de Jesus Paes Loureiro, apresentada no II Festival da CAJU, em 1969.

8 _ Marcha da Quarta-feira de Cinzas. Carlos Lyra. 1963. Depois do Carnaval. Philips.

Medo, medo, medo, medo
Medo, medo, medo, medo
Você mesmo onde está
Pode o medo comprar
Na farmácia ou no bar
Pode comprar,
Todos querem vender
Vendem medo ao amor
Vendem medo ao calor
Vendem medo pro medo
Medo só,
Todos querem vender
O medo só, vender.

(Costa, 1998: 54)

Denuncia a disseminação do medo como estratégia de dominação, principalmente após da assinatura do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, que deu ensejo à nova série de prisões, de aposentadorias compulsórias, de cassação de mandatos, de torturas, de desaparecimentos e de assassinatos de simpatizantes ou militantes de esquerda. Talvez por esse motivo, a canção foi censurada e sua intérprete, Heliana Jatene, proibida de apresentá-la no segundo dia do Festival, em que pese o apelo do público presente, em sua maioria estudantes, que lotava as dependências do Ginásio Serra Freire, Clube do Remo (Costa 2008: 53).

Ainda que sob um regime de cesura e repressão institucionalizada – ou talvez por isso mesmo

- a canção engajada se manteve e consolidou uma tradição na música popular brasileira, inclusive como produto de consumo, da qual participaram os compositores paraenses. Uma tradição que pode ser evidenciada nos “anos 70, quando inúmeras músicas populares burlaram a censura do regime e estabeleceram uma espécie de ‘rede de recados’, mantendo vivo o imaginário da liberdade e da democracia” (Napolitano 1997).

O lundu *Vila do Conde*, de 1977, composta por João de Jesus Paes Loureiro e Galdino Penna, é um exemplo local da continuidade dessa tradição:

Lá na minha terra tinha um rio de águas
claras
Onde pescadores eram puros como os
peixes
Onde a minha infância se banhava
Vila do Conde, Vila do Conde
Não sei pra onde vais
Dizem que a boiúna vai voltar para este rio
E com sua saliva vai matar homens e peixes
E a minha infância envenenar
Vila do Conde, Vila do Conde
Não sei pra onde vais
Canto e no meu pranto correm águas deste
rio
Bóiam afogados pescadores e seus peixes
Hoje a minha infância envelheceu
Vila do Conde, Vila do Conde
Não sei pra onde vais.⁹

Vila do Conde, uma pequena vila de pescadores localizada no município de Barcarena, no Pará, entrou na rota dos projetos de desenvolvimento econômico e “modernização” da região amazônica, durante a década de 1970. Na Vila foi instalado um grande porto para o escoamento da produção de alumínio realizada pela estatal Albrás/Alunorte, indústria construída dentro do Programa Grande Carajás, cujos estudos de viabilidade econômica tiveram início no final dos anos setenta. Esse pólo industrial absorve, ainda hoje, grande parte da produção de energia da Hidrelétrica de Tucuruí, também construída no Pará dentro do mesmo programa econômico.

Na canção, a boiúna, que no legendário amazônico, ganha vida na forma de uma feroz Cobra Grande a atormentar a vida dos pescadores das comunidades ribeirinhas, provocando-lhe sortilégios e naufrágios, transmuta-se em agente da destruição, que põe a perder “pescadores” e “peixes”, “envenena” os rios e destrói o relativo equilíbrio da relação homem/natureza. Em sua linguagem poética, poesia e narrativa, forma e conteúdo, mito e realidade, num movimento pendular, dão sentido estético e conteúdo político à canção. Nela a boiúna despe-se de sua representação lendária, expressão do imaginário local, mas mantém sua característica central – a ferocidade –, para representar a

ação destruidora do capital estrangeiro e nacional sobre a região, sob o manto do desenvolvimento econômico,¹⁰ configurando um presente de incertezas em relação ao futuro próximo: “Vila do Conde, não sei pra onde vais”.

3. Considerações inconclusas

Não é o interesse aqui tratar das diversas formas de engajamento dos compositores paraenses nos anos sessenta, nem tampouco sugerir que essa tivesse sido a atitude hegemônica entre eles. O objetivo era apresentar, em linhas gerais, os resultados preliminares de uma pesquisa em andamento que examina as intrincadas redes socioculturais construídas no processo de constituição e definição da música popular brasileira, com o foco nas experiências sociais e culturais dos músicos paraenses. Mesmo compartilhando determinadas “estruturas de sentimentos” de uma geração de artistas e intelectuais brasileiros de esquerda, eles deram uma resposta particular ao processo de modernização do país. Importava também sublinhar que a Amazônia não estava “virgem

10 _ Ocorre o que João de Jesus Paes Loureiro chama de epifania negativa, na qual o material brota do mito, dele se apodera, subverte-o, “deslendendo-o” (Loureiro 1984: 14).

9 _ Galdino Penna. 2006. Projeto Uirapuru. Secult.

musicalmente”,¹¹ como teria sugerido certa vez o compositor Gilberto Gil.

Tratava-se, ao contrário, de um universo musical diversificado, no qual bossas novas, músicas de protesto e tropicalistas, iê,iê,iês, sambas, marchas, dividem o mesmo espaço cultural com *jazzes*, boleros, merengues, salsas e calipsos, além, é claro, de marabaixos, carimbós e siriás. Nele o cancionista paraense se movimentou e dele extraiu a seiva, rica em sons, ritmos, instrumentos e temas, com a qual nutria a sua obra. Tematizaram e poetizaram a Amazônia, sem necessariamente se prenderem a um regionalismo reducionista e estereotipado, preso a uma Amazônia imaginária, povoada de mitos, lendas e mistérios, mas preocupados com os homens e as mulheres reais, cujos modos de vida viam ser alterados. Uma realidade local, desconhecida da imensa maioria dos brasileiros ainda hoje, tomada aqui como uma outra margem da história cultural do Brasil.

11 _ O Liberal, Belém, 15/11/1977, 5º Cad.: 2.

Referências bibliográficas:

- Blanco, Sônia Maria Reis. 2004. “Análise do Carimbó em Algodual”. Em Vieira, Lia Braga e Iazzetta, Fernando (Orgs.). *Trilhas da Música*. Belém: Edufpa.
- Contier, Arnaldo Daraya. 1988. “História e Música”. *Revista de História, USP*, 119 (jul./dez.): 69-89.
- Costa, Tony Leão da. “Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960 e 1970). Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Pará. Belém, 2008.
- Danis, Benôit. 2002. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru, SP: Edusc.
- Leitão, Wilma Marques e Souza, Isabel Soares de. 2006. “Pescadores insulares e mercados: aspectos das relações de reciprocidade no comércio de pescado no Pará”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, 1 (2): 53-64.
- Loureiro, João de Jesus Paes. “Equilíbrio Inquieto: uma experiência de engajamento”. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Unicamp, São Paulo, 1984.
- Loureiro, João de Jesus Paes. 2001. *João de Jesus Paes Loureiro: obras reunidas*. São Paulo: Escrituras Editora.
- NAPOLITANO, Marcos 1997. *A Canção engajada no Brasil: entre a modernização capitalista e o autoritarismo militar (1960/1968)*. Curitiba: UFPAR.
- Napolitano, Marcos. 2001. *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1960)*. São Paulo: Annablume; Fapesp.
- Napolitano, Marcos. 2007. “História e Música Popular: um mapa de leituras e questões”. In: *Revista de História*, nº 157: 153-171.
- NUNES, André Costa et al. 2004. *1964: Relatos subversivos: os estudantes e o golpe no Pará*. Belém: Ed. Dos Autores.
- Oliveira, Alfredo. 1999. *Ritmos e Cantares*. Belém: SECULT.
- Paranhos, Adalberto. 1990. “Novas Bossas e Velhos Argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB”. *Revista História & Perspectiva*, nº3 (jul./dez.): 5-111.
- Ridenti, Marcelo. 2005. “Artistas e Intelectuais no Brasil pós-1960”. *Revista Tempo Social*, nº 17(1): 81-110.
- Williams, Raymond. 1979. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Artigos em Jornais

“Os Menestréis’ vão mostrar ao público o que há de moderno em música e poesia do Pará”. *A Província do Pará*. Belém, 6/5/1967, 1º Card.: 6.

“Fim de Carnaval’ nasceu como valsa e fez-se marcha-rancho para ganhar ‘Uirapuru de Ourto’”. *A Província do Pará*, Belém, 17/9/1967, 4º Cad.: 10.

“Depois de dez anos do I Festival de Música Paraense nasce a pergunta: Existe Música Popular Paraense?” *O Liberal*, Belém, 15/11/1977, 5º Cad.: 2 (O Som da Amazônia).

La Cantata Rock: Resignificaciones sociales de la Cantata Popular Santa María de Iquique y el valor de la versión

Eileen Karmy Bolton¹

1 _ Socióloga y egresada del Magíster en Artes, mención Musicología de la Universidad de Chile. Se ha desempeñado en estudios sociales y especialmente en investigaciones sobre música popular. Actualmente desarrolla su tesis de magíster sobre la Nueva Canción y además trabaja en una reconstrucción sociohistórica de la cumbia en Chile.

Resumen:

La *Cantata Rock* es la versión más actual de la *Cantata Popular Santa María de Iquique* que, después de cuarenta años mantiene su vigencia, fundamentalmente por el lugar que ha alcanzado en la escucha social, adquiriendo una fuerte connotación sociopolítica. Esta nueva versión no sólo puede ser entendida como un homenaje a la obra de Advis sino también, como el traspaso de un patrimonio, configurándose como una alianza entre dos generaciones representativas del Chile de pre y postdictadura, resignificando el sentido original de la obra ante un nuevo contexto. La particular sonoridad que tiene esta versión, hace que su resignificación proponga nuevas reflexiones sobre la canción política latinoamericana.

Palabras clave: Canción política. Versión. Intertextualidad. Resignificación social.

1. La *Cantata Popular Santa María de Iquique*.

La *Cantata Popular Santa María de Iquique*, compuesta por Luis Advis en 1969 y estrenada por Quilapayún en 1970, aparece como una de las obras más populares de este compositor, a su vez, como una de las obras más destacadas dentro del repertorio de este grupo, y también como un hito dentro de la Nueva Canción Chilena. Además hoy, pasados casi tres años del Centenario de la masacre en la Escuela Santa María de Iquique, y comenzando las conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia de Chile, aparece también como una de las obras más importantes de la música chilena, tanto por su valor histórico, estético, por la posible conformación de un género musical y por su relevancia en las reflexiones sobre la identidad nacional.

Quilapayún durante esos años fue parte fundamental de la Nueva Canción Chilena, caracterizándose por haber sido uno de los grupos más representativos de este movimiento. Por medio de su popularidad, impuso un modelo musical y de puesta en escena que caracterizó a la Nueva Canción Chilena. También fue uno de los grupos más activos en el

desarrollo de la campaña presidencial de Salvador Allende, candidato de la Unidad Popular, lo que le dio un valor agregado a la *Cantata*, pues su significación pudo trascender más allá de la masacre de 1907 y ubicarse en el contexto sociopolítico de 1970.

En este contexto, la *Cantata* aparece como una obra que amplía el formato de la canción, proponiendo un nuevo estilo que sienta las bases de una poética composicional que traspasa las fronteras de lo definido como docto y popular. En este sentido, se considera a la *Cantata* como un hito dentro de la Nueva Canción Chilena, tanto por haber sido la primera cantata popular, como por haberle dado un nuevo carácter al desarrollo musical de la Nueva Canción Chilena.

El valor histórico que tiene la *Cantata* reside en dos aspectos fundamentales. Por un lado, tiene la capacidad de revivir un acontecimiento que se encontraba olvidado, y por otro, la capacidad de mantenerse vigente, a pesar del paso del tiempo y además constituir ella misma una fuente histórica,

que puede dar cuenta, tanto de los acontecimientos de 1907 como de los de 1970.

El primer aspecto consiste en narrar un suceso que se encontraba silenciado dentro de la historia oficial de Chile. La *Cantata* contribuyó, a partir de los años setenta, a dar a conocer la masacre ocurrida en 1907 en el norte grande de Chile. Esta masacre inspiró una gran producción intelectual y artística, obras que han contribuido a comprender el fenómeno social que ocurrió en Iquique ese año, pero también lo han transformado, puesto que éstas, al igual que la *Cantata* “de un modo u otro, han *deconstruido* este suceso al relatarlo desde la perspectiva del presente”. (González 2007: 21)¹

La capacidad que ha tenido la *Cantata* de mantener un discurso y un mensaje vigentes durante sus cuarenta años de vida, ha aportado a transformar a esta misma obra en una fuente histórica, que puede hablar tanto sobre la masacre de 1907 como de los acontecimientos sociopolíticos de 1970.

En segundo lugar, el valor estético que se le asigna a la *Cantata* se destaca principalmente por su innovadora mezcla de estilos musicales, muchas veces, entendidos como opuestos: lo clásico, lo popular y lo folclórico. Advis, como músico de teatro ligado a

la música docta, compone una obra con forma de cantata clásica, pero con importantes variantes: en vez de tratar sobre motivos religiosos, incluye una temática de contingencia sociopolítica que, además de reivindicar un acontecimiento del pasado, hace un llamado a la acción y a la toma de conciencia para evitar nuevos eventos de este tipo en el futuro.

Otra variación corresponde a los aspectos estilístico – musicales sobre los que buscó amalgamar “diversos giros melódicos, modulaciones armónicas y núcleos rítmicos de raíz americana o hispano-americana” (Advis 1999: 5) con los propios de la cantata clásica. Un tercer aspecto en que se innovó fue lo relativo a lo instrumental: “de la orquesta usual sólo se ha conservado el bajo (violoncello y contrabajo) a modo de apoyo, agregándose a él dos guitarras, dos quenenas, un charango y un bombo” (Advis 1999: 5). Y por último, “el Recitativo clásico, cantado, se ha sustituido por un Relato hablado que, sin embargo, contiene elementos rítmicos y métricos, con el objeto de no romper el total sonoro” (Advis 1999: 5) Por todos estos elementos, Advis agregó al nombre de este formato el adjetivo “popular” llamando a su obra *Cantata Popular Santa María de Iquique*.

Cabe agregar que esta obra fue dedicada a Quilapayún, una de las primeras agrupaciones pertene-

cientes a la Nueva Canción Chilena, y además una de las más populares de este movimiento. Quilapayún se caracterizaba por el particular manejo de las voces masculinas, junto con el uso de instrumentos folclóricos andinos y su puesta en escena que integraba recursos teatrales potenciando su nivel expresivo e interpretativo.² Estos elementos, sumados a la mezcla de estilos musicales e instrumentales, potenciaron el carácter épico de la obra, haciéndola más emotiva e incrementando su poder de llegada.

Respecto a su valor genérico, algunos han planteado que la *Cantata* sembró las bases de la constitución del género cantata popular (González, Norambuena, Opaso 2008: 28 - 29). Este género consistiría en una obra musical de unidad temática de carácter nacional que ha sido expansivo hacia el resto de América latina. Esta idea de la constitución de un género musical, conlleva un valor identitario y nacionalista, pues se plantea que éste fue creado en Chile y expandido por el resto del continente americano y el mundo (considerando el éxodo de chilenos exiliados a distintos lugares del mundo a partir de la dictadura militar de 1973).

2 _ Estos recursos teatrales fueron aportados por Víctor Jara quien ya había trabajado con Quilapayún como director musical en sus primeros discos (entre 1967 y 1969)

1 _ El destacado es del autor.

Lo interesante de estos esfuerzos, más que la definición nacionalista y genérica de la forma “cantata popular”, es el trabajo de recopilación de obras hechas con este mismo formato y la corroboración de la existencia de una continuación de este tipo de canción, tanto a nivel nacional como internacional. Esta continuación de la forma cantata popular releva la importancia de la obra de Advis, fundamentalmente por haber sido la primera en este estilo, por haber marcado una pauta compositiva e inspirar la creación de otras cantatas³ desde entonces hasta el día de hoy.

Por otra parte, en momentos en que las preguntas por la identidad nacional se hacen presentes inspiradas en las conmemoraciones del Bicentenario de la vida republicana de Chile, aparece la *Cantata* como una obra fundamental. Por una parte, es una obra que ha logrado trascender en la historia de Chile y significar de distinta manera en diferentes momentos y coyunturas sociopolíticas, siendo considerada como una de las más representativas e importantes de la música chilena.

Por otro lado, la *Cantata* nos sitúa en un momento histórico en que se desarrolló una huelga por la obtención de mejores condiciones laborales de los trabajadores que terminó en la muerte de los manifestantes. Esto nos hace reflexionar respecto a la situación del Chile actual, en relación al sentido de las luchas sociales, del respeto y humanización sobre los derechos de los trabajadores. Fundamentalmente nos lleva a pensar sobre el sentido y el valor de la vida, sobre todo de los pampinos que sacrificaron la suya es pos de un beneficio, que no tenemos certeza de haya sido alcanzado aun.

Más allá de preguntarnos si es parte de la identidad chilena el formato cantata popular, creo que es más sensato preguntarnos por las condiciones de vida, de trabajo y equidad que hemos alcanzando en nuestro país, y qué tan lejos o tan cerca estamos de la realidad de 1907. Si el sacrificio de los obreros del salitre por la obtención de mejores condiciones laborales valió la pena o fue en vano.

Por todo lo anterior es que la *Cantata Popular Santa María de Iquique* hoy reafirma su importancia y su valor dentro de la música chilena.

2. Significación de la *Cantata Popular Santa María de Iquique* en 1970.

Como plantea Eduardo Carrasco,⁴ la *Cantata Popular Santa María de Iquique* fue exitosa en su época, porque representaba, por una parte, una consumación del trabajo del movimiento de la Nueva Canción Chilena, y por otra, una fiel expresión de las convicciones políticas que había en la sociedad chilena a principios de los años setenta (Carrasco 2009).

Otro elemento importante de la *Cantata* consiste en que no sólo era una obra que denunciaba un acontecimiento histórico y trágico, sino que también hacía un llamado a la acción, a la unidad para evitar que hechos como estos volvieran a ocurrir.

La *Cantata* fue montada entre 1969 y 1970 por Quilapayún y Luis Advis, y su estreno se realizó en agosto de 1970 en Santiago, en el teatro La Reforma. Durante esos meses Chile vivía una situación única en su historia. Era un año electoral, en que uno de los candidatos a la presidencia era Salvador Allende, por lo que había una alta efervescencia social de la que casi nadie podía mantenerse ajeno. En septiembre de ese año, Allende resultó electo como representante de la Unidad Popular, lo

3 _ Algunas de las cantatas populares que se hicieron después de la Santa María, son: Vivir como él, cantata popular (Frank Fernández, Luis Advis 1971), La fragua (Sergio Ortega 1973), Canto para una semilla (Luis Advis 1978), Cantata de los Derechos Humanos (Alejandro Guarello 1978), Un canto para Bolívar (Juan Orrego Salas 1978), Los tres tiempos de América (Luis Advis 1988).

4 _ Eduardo Carrasco, actual director de Quilapayún radicado en Chile.

que significó el comienzo de una nueva etapa en la historia del país. Dentro de este contexto, la *Cantata* representaba un llamado a la unidad, a tomar la historia y a apropiarse de ella. Al respecto, Carrasco señala:

[La Cantata] fue también como una expresión muy fiel del espíritu que había en la sociedad en ese momento, o sea, un espíritu de reivindicaciones sociales, de unidad, de esperanza, en lo que iba a venir, en la medida en que el pueblo se uniera. Todas esas ideas eran más o menos las ideas de la Unidad Popular, y por eso tuvo un éxito enorme. (Carrasco 2009)

No cabe duda de que el contexto sociopolítico y cultural en que se estrenó la *Cantata* potenció su amplia recepción y ayudó a que tuviera una alta significación social, porque tenía un doble significado: además de denunciar un acontecimiento histórico, hacía un llamado a la unidad, a la toma de conciencia para que nunca más en Chile volviera a suceder algo así.

Esta alta recepción que tuvo la *Cantata* llevó, por una parte, a la continuación de la utilización del formato cantata popular en la composición de obras musicales con contenido sociopolítico, continuando la idea de Advis hasta la actualidad. Por

otra parte, esta alta valoración de la *Cantata* llevó a que esta obra inspirara numerosas versiones que se han hecho de esta obra, desde la misma época de su estreno hasta hoy, tanto en Chile como en el resto del mundo.

3. Resignificaciones de la *Cantata Popular Santa María de Iquique*: versiones.

Resulta inabarcable la cantidad de versiones que se han hecho de esta obra, pues no todas ellas han sido grabadas ni existe algún tipo de registro que las agrupe. Lo que sí podemos establecer son dos cosas: en primer lugar, estas versiones han sido hechas tanto por Quilapayún como por otras agrupaciones, tanto de nivel profesional como aficionadas. Muchas de estas agrupaciones aficionadas han nacido al interior de distintas organizaciones, como estudiantiles y comunales. Cabe destacar que estas agrupaciones han querido reinterpretar la *Cantata* de manera espontánea, considerándola como una de las obras musicales más importantes de la historia de Chile, que mantiene un mensaje vigente.

En segundo lugar, estas versiones han sido fundamentalmente de dos tipos: un primer tipo corresponde a las agrupaciones que han recreado la *Cantata* buscando “imitar” a la versión de 1970,

remitiéndose a ese primer sonido, manteniendo la forma musical, instrumental y sonora, con la intención (efectivamente lograda o no) de sonar como Quilapayún. Este tipo corresponde a la mayoría de las versiones de la *Cantata* conocidas hasta ahora. Quilapayún ha editado cuatro versiones distintas de esta obra,⁵ sin contar la innumerable cantidad de veces en que la han presentado en vivo alrededor del mundo entero, con distintos relatores, con el relato en distintos idiomas, acompañadas con orquestas, con coros, incluso en algunos casos cambiando el texto.

Un segundo tipo de versiones corresponde a aquellas que han querido desprenderse de la versión de 1970, presentando transcripciones creativas basadas en esta misma obra, que se caracterizan por no buscar sonar como Quilapayún, sino que por proponer una nueva sonoridad. Dentro de este tipo, hasta el momento, encontramos dos versiones: una de 1972 interpretada por el Conjunto Instrumental y Coral de la Universidad Austral de Chile, con Pablo Carrillo como relator y dirigida por Franklin Thon. La particularidad de esta versión consiste en que es interpretada por un coro mixto, en el que se incluye las voces femeninas a la par

5 _ En 1970 (Alerce), 1978 (una versión en español y una en francés, Pathe Marconi), y dentro en la segunda parte del disco Reencuentro de 2004 (Macondo).

con las masculinas, lo que rompe el imaginario de que el canto revolucionario (específicamente de la Nueva Canción Chilena), representativo de la ideología del Hombre Nuevo, debía ser interpretado exclusivamente por voces masculinas. Una segunda versión que pertenece a este tipo es la que trataremos en este trabajo: la *Cantata Rock Santa María de Iquique*.

4. *Cantata Rock Santa María de Iquique*.

La versión más actual e innovadora de la *Cantata Popular Santa María de Iquique* es la *Cantata Rock*, que, como profundizaré más adelante, constituye una transcripción instrumental (por cambiar los instrumentos originales de la obra por otros), una transcripción creativa (por los arreglos y variaciones melódicas, armónicas y dramáticas) y además integra una importante variación estilística al hacer esta cantata en versión rock. Por estos motivos, desarrollé un análisis de un extracto de esta obra y sus relaciones intertextuales, tanto con la obra original como con otras.

Las fechas relativas a esta versión son altamente significativas: la *Cantata Rock* fue estrenada en diciembre de 2007 en un concierto realizado en el acto de conmemoración de los cien años del natalicio de Salvador Allende, que se realizó en la Plaza

de la Ciudadanía, fecha cercana además con el centenario de la masacre ocurrida en la Escuela Santa María de Iquique. Esta versión fue grabada con posterioridad a su presentación en vivo, cuyo disco fue lanzado en junio de 2009, complementado con una versión en línea a través del sitio www.cantata-rock.cl, donde podía descargarse por completo y de manera gratuita hasta el 21 de diciembre de 2009 (fecha que conmemora la matanza de la Escuela Santa María de Iquique ocurrida el 21 de diciembre de 1907).

El Colectivo Cantata Rock está compuesto por el grupo Chanco en Piedra,⁶ miembros jóvenes de Quilapayún⁷ (Chile⁸) e Inti-Illimani Histórico⁹ y el actor Patricio Pimienta¹⁰ que participa como relator. Cabe destacar que en este colectivo se juntan tres agrupaciones populares representativas de distintas generaciones y estilos musicales.

6 _ Felipe Ilabaca, Pablo Ilabaca, Lalo Ibeas, Toño Corvalán.

7 _ Ismael Oddó y Ricardo “Caíto” Venegas.

8 _ Aunque según la última resolución judicial no debiese ser necesaria la aclaración, prefiero explicitar que se trata del Quilapayún residente en Chile (liderada por Eduardo Carrasco), no de la liderada por Rodolfo Parada, que según la resolución del tribunal de París ya no pueden utilizar ese nombre. (Gómez, Hernán. 2009).

9 _ Camilo Salinas y Fernando Julio.

10 _ Cabe destacar que Patricio Pimienta participó en la versión que hizo El Colectivo La Patogallina sobre la *Cantata Popular Santa María*, que por primera vez incorporan instrumentos del rock a la obra, pero sin reemplazarlos por completo por los instrumentos originales, como sucede en la *Cantata Rock*.

5. Relaciones intertextuales de la *Cantata Rock*.

Situándonos desde una perspectiva hermenéutica, podemos plantear que esta nueva versión de la *Cantata*, al igual que todas las otras, constituye parte de la obra, puesto que la *Cantata Popular Santa María de Iquique* no termina en su versión de 1970, sino que se mantiene viva y se resignifica con cada una de las versiones que se han hecho de ella. En este sentido, interesa internarse en la *Cantata Rock*, como una nueva versión de la *Cantata Popular Santa María de Iquique* y que, como tal, la resignifica y la mantiene vigente. Podemos preguntarnos: ¿de qué manera esta nueva versión resignifica y revive a la *Cantata Popular Santa María de Iquique*? ¿A través de qué procedimientos? ¿A qué elementos y significaciones nos remite esta nueva versión de la *Cantata*?

Para responder a estas preguntas fue necesario analizar la *Cantata Rock*, lo que hice utilizando elementos de la semiótica musical, específicamente, del análisis intertextual, como una herramienta de acercamiento a los significados y los sentidos que pueden establecerse al relacionar un texto con otro.

López Cano propone varios tipos de relaciones de intertextualidad,¹¹ dentro de los cuales se encuentra el tópico musical, que es el que permite desarrollar estrategias analíticas más eficaces para el estudio de los procesos semióticos complejos producidos por la intertextualidad. Desde la semiótica musical se define el tópico musical como:

Una especie de signo musical que funciona por medio de un proceso de referencia doble. En primer lugar el tópico remite intertextualmente a otras clases de músicas diferentes a la pieza donde aparece y luego, desde ahí, a otros significados. (López Cano 2005: 6.)

Desde esta perspectiva, el tópico musical es más que un tipo de signo, puesto que se trata del espacio semiótico desde el cual el escucha produce los signos que necesita para comprender la música.

Un tópico aparece cuando un escucha inserta el objeto sonoro en un mundo de sentido accesible a su competencia. Cuando esto ocurre, el escucha articula en su mente una compleja red de información (...). Esta información forma parte de su competencia

sobre el género en el que se inserta la música (López Cano 2005: 7).

Tal como dice su nombre, la *Cantata Rock* consiste en una versión rockera de la *Cantata Popular Santa María de Iquique*, en la cual se cambiaron los instrumentos originales por instrumentos del rock, por ejemplo, sustituyendo las quenas por guitarras eléctricas y teclados *Hammond*, y cambiando el bombo legüero por batería. En conceptos de Genette (Genette 1989: 17), esta versión establecería una relación de hipertextualidad con la obra original, puesto que es la relación de un hipertexto (*Cantata Rock*) con un texto anterior o un hipotexto (la versión de 1970) a modo de transformación. La relación entre ambas obras es de transformación indirecta, pues se transforma la versión original a una versión rockera, que respeta la forma pero tiene un estilo diferente. Además, esta transformación corresponde a una transcripción y una transformación instrumental.

Complementando esta idea con planteamientos de Corrado (Corrado 1992: 38), se puede decir que esta nueva versión de la *Cantata* constituye una transcripción creativa, pues mantiene los elementos formales de la obra original, pero varía los elementos estilísticos y los instrumentos con que es ejecutada la obra. También corresponde a una transformación

instrumental, pues sustituye los instrumentos originales por otros. Aunque mantiene el contrabajo, agrega un bajo eléctrico, lo que reafirma esta idea de transformación instrumental.

Respecto a las voces, se mantiene el canto con voces masculinas, pero se cambian las voces de Quilapayún (con su estilo y estética particulares) por las de los miembros del Colectivo Cantata Rock, caracterizadas por las voces de Chanco en Piedra y el estilo rock - funk en su canto, es decir, encontramos una transcripción (en el sentido propuesto por Genette), pero también una cita estilística (en términos de Corrado).

Siguiendo a Corrado, respecto a las voces también es posible encontrar una cita con intención referencial. Por ejemplo, la “Canción III” (“Soy obrero”) es la única en que canta como solista Ismael Oddó, hijo de Willy Oddó, miembro histórico de Quilapayún. En la versión original de la *Cantata*, esta misma canción era interpretada por Willy Oddó como solista, lo que nos da la idea de un traspaso generacional de la *Cantata*. Cabe recordar también que en la versión orquestada que hizo Quilapayún en 2007, cuando Ismael Oddó ya integraba esta agru-

11 _ Dentro de los distintos tipos de intertextualidad que define López Cano se encuentran la cita (referencia a piezas o fragmentos de piezas específicas); la parodia; el tópico y la alusión. (López Cano 2005: 5 - 6.)

pación, fue él quien cantó como solista esta misma canción, en claro reemplazo de su padre.¹²

Cabe mencionar que la *Cantata Rock* es la única versión musical en estilo rock conocida de la *Cantata Popular Santa María de Iquique*. Esta nueva versión se remite bastante a la original, manteniendo todos los elementos formales de la obra, se varían los elementos estilísticos y los instrumentos con que es ejecutada, en términos de Corrado, la *Cantata Rock* es una transcripción creativa en relación a la original.

Sobre esta nueva versión de la *Cantata* se pueden establecer al menos tres niveles de análisis:

5.1. Relaciones intertextuales con obras del rock clásico:

La incorporación de nuevos instrumentos, variaciones melódicas y sonidos, tanto sobre lo musical como sobre lo dramático, le otorgan una nueva sonoridad a la obra completa. Debido a esta sonoridad general de la *Cantata Rock* podemos establecer relaciones intertextuales entre ésta y algunas obras conceptuales clásicas de la historia del rock, ya que a partir de ellas se inspira esta versión (Oddó

2009), pero además da cuenta de sonoridades y elementos característicos de este tipo de obras.

En un primer nivel de análisis se percibe que los instrumentos incorporados a esta nueva versión de la obra de Advis (teclados *Hammond*, piano, *theremin* y *moog*) la hacen sonar como algunas obras conceptuales del rock clásico: “Echoes” (1971), *The Wall* (1979) de Pink Floyd o *Jesuschrist Super Star* (1971) de Andrew Lloyd Webber.

Pero en un nivel más profundo del análisis, es posible establecer otro tipo de relaciones intertextuales, a las que se puede llegar tanto por estas sonoridades similares, como por los textos y las temáticas de las obras a las que alude, como por ejemplo, el dramatismo de las historias narradas, los paisajes y la muerte con que se encuentran los protagonistas de estas obras. Si bien las alusiones a estas obras conceptuales se deben fundamentalmente a la sonoridad general de la *Cantata Rock*, es posible también percibir algunos tópicos intertextuales de esta versión que aluden tanto a estas obras del rock, como a otros elementos que podrían tener relación con la *Cantata* de 1970 y el relato de la obra.

Las obras rock conceptuales mencionadas anteriormente tienen una sonoridad especial, especialmen-

te las de Pink Floyd, con el llamado *ping*.¹³ El análisis ha sido desarrollado particularmente respecto a las relaciones intertextuales entre la *Cantata Rock* y “Echoes” (*Meddle* 1971) de Pink Floyd, pues en esta obra se destaca de sobremanera el *ping* que se utiliza también en la versión rock de la *Cantata*.¹⁴ Con este *ping* se asocian sonidos de viento, de gaviotas, de gotas, producidos por efectos con las guitarras eléctricas, *wah-wah*, artefactos metálicos en las cuerdas del bajo, teclados Hammond, entre otros.

En 1972 Pink Floyd interpretó en vivo “Echoes” en el anfiteatro de las ruinas de Pompeya,¹⁵ donde además se grabó el video de esta obra (Pink Floyd 2003). La tragedia de Pompeya, por su forma de muerte colectiva, puede asimilarse a la matanza obrera de 1907 ocurrida en el norte grande, acontecimientos que narra la *Cantata*.

Respecto al texto de “Echoes” se pueden establecer algunas relaciones intertextuales entre esta

13 _ Puede traducirse como “sonido metálico”, <http://www.pinkfloyd.co.uk/echoes/index.html>. (2009).

14 _ Este sonido característico de Echoes aparece especialmente en la “Canción II” entre los segundos 0:00 al 0:31, que puede escucharse en línea en <http://www.cantarock.cl> (Julio 2010).

15 _ Pompeya era una ciudad del imperio romano que en el año 79, tras una erupción del volcán Vesubio, quedó sepultada bajo las cenizas, produciéndose una muerte colectiva de enormes proporciones.

12 _ Muerto trágicamente en 1991.

obra y la *Cantata Santa María* (en cualquiera de sus versiones). “Echoes” habla desde un espacio vacío, inmenso, representado por el vuelo de un albatros, que es el ave voladora más grande que existe, nómada por excelencia, puesto que pasa gran parte de su vida volando sobre los océanos. El video, por su parte, al haber sido grabado en las ruinas de Pompeya, refuerza la intención de la canción de hablar sobre la huella, o el eco que dejan los seres humanos en su paso por el tiempo, la incertidumbre sobre la vida, a las coincidencias, a los encuentros y desencuentros, a la soledad, y a la ausencia de respuestas a todas estas interrogantes. La idea de inmensidad y de espacio vacío también es aplicable al desierto del norte grande, donde el viento resuena con intensidad, generando la misma sensación de incertidumbre, soledad y lejanía que transmite “Echoes”.

La similitud entre la tragedia pampina y la historia de Pompeya a raíz de la erupción del volcán Vesubio, ya fue plasmada en un poema de Lorenzo Montes publicado en 1904:¹⁶

Los tiros que tronarán

16 _ Este tipo de escritos da cuenta de que la muerte era algo cotidiano en la vida de los pampinos, lo que llevó a que tuvieran una visión trágica del mundo aun antes de la masacre de 1907. “La violencia fue un rasgo característico: el desafío de los guapos, el suicidio con dinamita, el uso corriente de armas blancas y de fuego, la manda flagelante a la virgen y la masacre obrera” (González, 2007: 79).

harán la pampa un Vesubio;
las costras como un diluvio
con muchos acabarán
otros se sepultarán
en su misma calichera,
que convierten en galera,
en trabajo tan activo,
para sepultarse vivos
son tumbas que ellos hicieron. (González 2007: 87)

Para desarrollar el análisis tomé dos extractos de la obra: “Canción II” (“Vamos mujer”) e “Interludio Instrumental II” y “Canción III” (“Soy obrero”) e “Interludio instrumental III”. Escogí estos fragmentos de la obra, por los siguientes motivos: La “Canción II” es una de las más populares de la *Cantata Popular Santa María de Iquique*, en cualquiera de sus versiones, tanto así que a veces ha sido interpretada de manera independiente a la obra completa. Además de ello, ha sido editada independiente de la *Cantata Popular Santa María de Iquique* en tres discos.¹⁷

La “Canción III”, por su parte, la escogí porque es la única canción en que participa como solista Ismael Oddó, hijo de Willy Oddó, y miembro actual de Qui-

17 _ Quilapayún. 1974. El pueblo unido jamás será vencido. Eteenp äin.; _____ 1980. Alentours. Pathe Marconi; _____ 1985. Quilapayún en Argentina volumen 2. EMI.

lapayún, lo que considero un elemento importante a considerar para hacer un análisis intertextual de esta obra. Además, creo que ambos fragmentos representan el sonido y la identidad que el Colectivo Cantata Rock quiso darle a esta versión.

Por motivos de espacio y de pertinencia, no presentaré el desarrollo del análisis realizado, sino que sólo los resultados más importantes encontrados, las conclusiones y nuevas líneas de reflexión.

Algunas de las relaciones intertextuales encontradas entre la “Canción II” y el “Interludio Instrumental II” de la versión rock de la *Cantata* con “Echoes” de Pink Floyd, aluden básicamente a la inmensidad del desierto, a la incertidumbre de la vida, relacionada a la muerte colectiva. A su vez este fragmento de la *Cantata Rock* hace alusión a la versión original de la obra, al establecer relaciones intertextuales con la música andina¹⁸ y el barroco europeo.¹⁹

Por su parte, las relaciones intertextuales encontradas entre la nueva versión de la “Canción III” y

18 _ Por ejemplo, en la “Canción II” una guitarra eléctrica emula un charango entre los minutos 1:28 y 1:44, y desde el minuto 2:27 suena la caja de la batería emulando a la caja andina tocando en ritmo de huayño.

19 _ Por ejemplo, en el “Interludio Instrumental II” entre los minutos 4:08 y 4:10 la melodía principal hace un mordente propio del barroco, aludiendo a las cantatas que inspiraron a Advis para hacer esta obra.

al “Interludio Instrumental III” aluden tanto a la inmensidad del desierto, a la tensión y el miedo que pudieron sentir las víctimas tanto de Iquique como de Pompeya, al sentirse perseguidos y amenazados por la premonición de la muerte.²⁰

Además, al utilizar recursos sonoros y rítmicos del rock, esta nueva versión de la *Cantata* (en ambos extractos musicales) potencia y enfatiza los elementos dramáticos que entrega Advis en la versión original de la obra.

5.2. Relaciones de metatextualidad: la *Cantata Rock* y “El derecho de vivir en paz”.

En un nivel menos textual y más interpretativo, se puede establecer un tipo de relación entre la *Cantata Rock* y la canción “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara, grabada en el disco homónimo en 1971. En esta grabación participaron Los Blops²¹ con guitarras eléctricas, bajo y batería, mezclando el sonido latinoamericano, característico de la Nueva Canción Chilena, con sonoridades rockeras

20 _ Por ejemplo, entre los segundos 0:00 y 0:16 se evidencia la intención de enfatizar la sensación de persecución, lo mismo que entre los minutos 1:50 y 2:06 se enfatiza la tensión.

21 _ Los Blops se forman en Santiago de Chile en 1964, desde una inspiración anglo, con creaciones propias. Sus primeros integrantes fueron Juan Contreras (teclado y flauta travesera), Sergio Bezar (batería), Juan Pablo Orrego (voz y bajo) y Eduardo Gatti, que se integra en 1970. (Ponce 2008: 130-141)

y sicodélicas que aludían al movimiento *hippie* y a la música anglo.

En términos de Genette (Genette 1989: 13), esta es una relación de metatextualidad, puesto que la *Cantata Rock* no cita claramente, ni nombra a “El derecho de vivir en paz” ni tampoco hace alusiones directas a Víctor Jara. Sin embargo, podemos establecer una relación metatextual entre ambas obras, con la que el Colectivo Cantata Rock busca rendirle un homenaje a este artista, por la gran importancia que su obra tuvo dentro del movimiento de la Nueva Canción y que se mantiene vigente hasta la actualidad en la música chilena.

Cabe recordar que “El derecho de vivir en paz” no pasó desapercibido, pues la mixtura de sonidos rockeros dentro del repertorio de la Nueva Canción Chilena no fue algo común ni conocido hasta ese momento. Víctor Jara invita a Los Blops a participar en la grabación de esta canción, incorporándole guitarras eléctricas y un arreglo libre, resultando ser una de las canciones más emblemáticas del movimiento. Cabe destacar que esta mezcla sonora no estuvo exenta de problemáticas y críticas por parte de los sectores más dogmáticos de la izquierda chilena de la época:

Nosotros estábamos sufriendo acusaciones tan infantiles como que el hecho de tocar gui-

tarra eléctrica era un... o sea, que la guitarra eléctrica era un instrumento imperialista. Y Víctor no podía creer ese tipo de... o sea, en-contraba que eran acusaciones súper bajas (Gatti 2010).

La Nueva Canción se caracterizó por difundir las músicas tradicionales y folclóricas de América Latina, utilizando instrumentos musicales acústicos provenientes de todo el continente e incorporando a las composiciones originales ritmos populares latinoamericanos. Debido a las circunstancias sociopolíticas que se vivían en el mundo después de la Revolución Cubana de 1959, y en Chile especialmente entre los años 60 y 70, la Nueva Canción se identificó con la izquierda política, vinculándose con la candidatura de Salvador Allende. Además, a causa de las políticas estadounidenses sobre América Latina había una postura antiimperialista en los partidos políticos de izquierda chilenos y dentro de la Nueva Canción. Por ello, muchos de sus representantes se opusieron a las músicas “sin contenido” y especialmente a la música anglo y de sonoridades rock, por vincularlas con el imperialismo norteamericano. Esa era la situación general frente a la que muchos algunos exponentes de la Nueva Canción se opusieron a los sonidos rock, aunque es una situación generalizable no es totalizante, pues algunos cultores no creían en estas

tendencias normativas. Uno ellos fue Víctor Jara, quien gracias a este pensamiento crítico y abierto, fue capaz de experimentar e incorporar elementos del rock dentro de su repertorio, representativo de la Nueva Canción Chilena.

Podemos interpretar que con esta incorporación del rock a su repertorio, Víctor Jara quiso romper con el imaginario que asimila que todo lo norteamericano es imperialista, y poner en discusión la dicotomía entre música norteamericana (como el rock) y música latinoamericana, como si se tratara de oposiciones del tipo imperialismo / revolución, o bien, opresores / oprimidos.

Con estos antecedentes podemos preguntarnos qué buscó el Colectivo Cantata Rock al incorporar elementos sonoros del rock a un repertorio clásico de la Nueva Canción Chilena. Tal vez con esto se quiso revalorar el trabajo de Víctor Jara, hacer un reconocimiento a su obra. Junto a ello, se quiso volver a poner en cuestión la dicotomía clásica planteada por la izquierda tradicional chilena, que relaciona directa y acriticamente los sonidos norteamericanos (incluido el rock) al imperialismo *yankee*.

Siguiendo esta misma línea, Felipe Ilabaca (bajista y cantante del Colectivo Cantata Rock) declara:

Sólo quiero decir que el hecho de hacerla rockera ya es una declaración política, una postura política desde nuestro punto de vista. El rock fue inventado por los gringos, *yankee* total. Los capitales que hicieron que se hicieran los abusos en las salitre-ras no eran exactamente norteamericanos, pero eran ingleses, que son los padres de los norteamericanos. La versión de Luis Advis con el Quilapayún, ellos, por una parada política, no tenían los instrumentos de la Nueva Ola, ellos ocupaban queñas, charangos, zampoñas y guitarras de palo y bombos para hacer una protesta desde acá. Nosotros también nos podemos parar con eso, pero la Guerra Fría ganó. Y nosotros somos hijos del rock, y nos encanta y, sin ningún miedo, nos encanta Elvis, nos encanta Chuck Berry, nos encanta Daft Punk, nos encanta todo lo que pasa porque el mundo ya se vistió de ese color. Pero al transportar la obra a ese formato, le estamos diciendo a los gringos ¡ey! con sus propias metralletas tatatatá (Ilabaca 2010).

5.3. “El traspaso de la antorcha”

En un tercer nivel de análisis, que corresponde al disco como objeto, encontramos nuevos elementos a observar para comprender las significaciones de la *Cantata Rock* y su relación con la *Cantata Popular Santa María de Iquique*. En la información que acompaña al registro sonoro de la obra se da lugar a una dedicatoria que Eduardo Carrasco hace al Colectivo Cantata Rock:

Se puede hablar aquí, entonces, de un verdadero ‘traspaso de la antorcha’, en el que, con los mejores recursos disponibles, una generación de músicos le entrega a la siguiente su mejor obra, para que ésta vuelva a renacer con nuevos bríos (Cantata Rock 2006).

Frente a esto surgen las siguientes interrogantes: ¿De qué nos da cuenta esta antorcha? ¿Qué representa? ¿Qué significa ser portador de esta antorcha? ¿De qué da cuenta la *Cantata Rock*? ¿Qué significaciones conlleva esta nueva versión de la *Cantata*?

Para responder a estas preguntas, fue necesario retomar el análisis intertextual desarrollado anteriormente sobre los extractos musicales escogidos y también a la relación de metatextualidad de esta versión con el trabajo de Víctor Jara,

pero especialmente, se consideró la información obtenida en las entrevistas realizadas y los datos publicados en el arte del disco.

Al internarnos en los significados de las relaciones intertextuales de la *Cantata Rock*, establecimos, en primer lugar que esta nueva versión significa, por una parte, el traspaso de la antorcha que Quilapayún portó durante la Nueva Canción Chilena. Esta antorcha servía como una luz para iluminar el camino a seguir, y dado al éxito y la amplia recepción que tuvo la *Cantata*, fue capaz de movilizar conciencias, de hacer reflexionar a quienes escucharon esta obra sobre hechos que habían estado ocultos en la historia de Chile. Sin embargo, esta antorcha, no sólo la entendemos como una luz, sino que también podemos concebirla como la representación de un patrimonio que logró construir Quilapayún, en gran medida, gracias a la *Cantata* de Advis.

Quilapayún, como portador de un patrimonio, entrega esta antorcha a una nueva generación, representada por el grupo Chancho en Piedra, pero acompañada también por dos grupos representativos de la Nueva Canción Chilena, Inti-Illimani (Histórico) y Quilapayún (Chile), representados por dos de sus miembros jóvenes (e hijos de).

Por otra parte, la *Cantata Rock* mediante las relaciones intertextuales que establece con otras obras

(como las obras conceptuales del rock clásico, y “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara), tiene una significación que va un poco más lejos. En el análisis que se realizó sobre las relaciones intertextuales entre la *Cantata Rock* y “Echoes” se observaron tópicos, alusiones, citas y otras relaciones intertextuales que, mediante una sonoridad especial, aluden al desierto del norte grande, la desolación, sentimientos como la incertidumbre en contraposición a la esperanza, transmitiendo una mayor tensión a esta obra cuyo desenlace es la muerte colectiva, al igual que en “Echoes” de Pink Floyd.

En relación a “El derecho de vivir en paz”, se habla de una relación de metatextualidad, donde la *Cantata Rock* remite a esta canción sin explicitarlo ni directa ni indirectamente. Esta relación se establece de manera crítica con las posturas estético-políticas que separaban a la Nueva Canción Chilena de las sonoridades del rock, por considerarlas representantes de la ideología imperialista norteamericana de la época. Es decir, la relación que la *Cantata Rock* establece con “El derecho de vivir en paz” va más allá que con la canción misma, tiene que ver con la postura de mezclar los sonidos latinoamericanos, característicos de la Nueva Canción Chilena, con las sonoridades características del rock.

En suma, es posible interpretar la versión *Cantata Rock* como un traspaso de la antorcha que detenta Quilapayún (a partir del estreno de la *Cantata* en 1970), por tener la hegemonía y el patrimonio de esta obra central de la Nueva Canción Chilena y de la memoria musical colectiva chilena a esta nueva generación de músicos que, como rockeros, representan a la juventud actual. Pero esta entrega de antorcha, se hace de la mano y con el consentimiento de quienes la entregan (Quilapayún, quienes detentan la hegemonía y el patrimonio de la obra) a través de la presencia de dos miembros jóvenes (o de la segunda generación) de Quilapayún. Cabe agregar que Ricardo Venegas (padre) y Eduardo Carrasco además estuvieron presentes en el lanzamiento del disco *Cantata Rock*, lo que reafirma la idea de un traspaso concertado. Además Carrasco concede el permiso a través de comentarios y dedicatorias al Colectivo Cantata Rock en el *art book* del CD *Cantata Rock*, y en la página web www.cantarock.cl.

Finalmente, es importante considerar que este traspaso de antorcha también significa el traspaso de una responsabilidad sobre una memoria histórica, y de la actualización constante del llamado a la unidad, a la conciencia y la acción que hace la *Cantata* en todas sus versiones. En este sentido, la *Cantata Rock* apunta a nueva generación, transmitiéndoles

un mensaje que, si bien se inspiró en una masacre ocurrida a principios del siglo XX, hoy, en la primera década del siglo XXI, mantiene la misma vigencia y la misma preocupación que expresa en los primeros versos de la “Canción Final” de la *Cantata*:

Ustedes que ya escucharon
la historia que se contó,
no sigan allí sentados
pensando que ya pasó.
No basta sólo el recuerdo,
el canto no bastará;
no basta solo el lamento;
miremos la realidad. (Advis 1970)

Referencias bibliográficas:

Advis, Luis. 1999. *Santa María de Iquique, Cantata Popular*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor-SCD.

Colectivo Cantata Rock. <http://www.cantarock.cl>. [Consulta: 10/ 01/ 2010]

Carrasco, Eduardo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 26 de junio 2009.

Corrado, Omar. 1992. *Migraciones de Sentidos: Tres enfoques sobre lo intertextual*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones.

Gatti, Eduardo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 8 de julio 2010.

Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Gómez, Hernán. 2009. “Francia ratifica fallo sobre Quilapayún”. [http://www. Quilapayún.com](http://www.Quilapayún.com) [Consulta: 22 / 06 / 2010]

González, Sergio. 2007. *Ofrenda a una masacre. Claves e indicios de la emancipación pampina de 1907*. Santiago: LOM.

González, Jorge, Rodolfo Norambuena y Arturo Opasso. 2008. “La Cantata popular chilena. Un producto artístico inclasificable.” *Patrimonio Cultural* 49 (13): 28 – 29.

Herreros, Francisco. 2007. “Una historia dentro de la historia. Entrevista a Rodolfo Parada, director artístico de Quilapayún.” *El Siglo*. Santiago, 21 de septiembre de 2007: 28 – 29.

Ilabaca, Felipe. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 13 de enero 2010.

López Cano, Rubén. 2005. “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global” Nassarre: *Revista aragonesa de musicología* 21/1 (Ejemplar dedicado a: ¿A quién pertenece la música?: la música como patrimonio y como cultura: Actas del VIII

Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología) www.lopezcano.net [Consulta: 26 / 07 / 2008.]

Oddó, Ismael. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 18 de diciembre 2009.

Ponce, David. 2008. *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956 – 1984)*. Santiago: Ediciones B.

Venegas, Ricardo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 26 de abril 2010.

Discografía

Colectivo Cantata Rock. 2009. Cantata Rock Santa María de Iquique. SONY MUSIC.

Pink Floyd. 1971. Meddle. EMI.

Quilapayún y Héctor Duvauchelle. 1970. Santa María de Iquique. Cantata Popular. DICAP.

Quilapayún. 1974. El pueblo unido jamás será vencido. Eteenpäin.

_____y Jean Luis Barrault. 1978. Cantata Santa María de Iquique. Pathe Marconi.

_____y Héctor Duvauchelle. 1978. Cantata Santa María de Iquique. EMI.

Quilapayún. 1980. Alentours. Pathe Marconi.

_____. 1985. Quilapayún en Argentina volumen 2. EMI.

_____. 2004. Reencuentro. Macondo.

Víctor Jara. 1971. El derecho de vivir en paz. Alerce.

Audiovisual:

Pink Floyd: Live at Pompeii. 2003. Adrian Maben. DVD. Universal Studios.

O show Opinião em cena: engajamento e intervenção sonora no Brasil no pós-1964

Kátia Rodrigues Paranhos¹

1 _ Professora da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e do Programa Pesquisador Mineiro, da Fapemig. Autora do livro *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos (1971/1982)*. Campinas: Ed. Unicamp/ Centro de Memória, 1999. Editora de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*.

Resumo

Este trabalho aborda a importância histórica do *show* Opinião, encenado em dezembro de 1964, por meio das temáticas inseridas em seu roteiro, bem como seu repertório, como uma representação política de resistência à ditadura militar no Brasil. Ênfase como características fundamentais desse musical a mistura de tradições culturais, a predominância do que Eric Hobsbawm designa “canções funcionais” (canções de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor) e a produção/criação artística dos atores/cantores Nara Leão (musa da Bossa Nova), João do Vale (compositor nordestino) e Zé Kéti (sambista carioca).

Palavras-chave: *Show* Opinião; Brasil pós-1964; teatro engajado; musical.

1. Engajamento versus engajamento

Teatro popular e teatro engajado são duas denominações, entre outras, que ganharam corpo por intermédio de um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda. Para o crítico inglês Eric Bentley (1969), o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Por vezes condenada como escapista, noutras vezes incensada como ferramenta de libertação revolucionária, a arte, de modo geral, continua sendo um tema candente tanto na academia como fora dela. Este trabalho aborda a importância histórica do *show* Opinião, encenado em dezembro de 1964, por meio das temáticas inseridas em seu roteiro, bem como seu repertório, como uma representação política de resistência à ditadura militar no Brasil. Ênfase como características fundamentais desse musical a mistura de tradições culturais, a predominância do que Eric Hobsbawm designa “canções funcionais”¹

1 _ Ver Hobsbawm (1991) e Paranhos (2007).

(canções de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor) e a produção/criação artística dos atores/cantores Nara Leão (musa da Bossa Nova), João do Vale (compositor nordestino) e Zé Kéti (sambista carioca). Mas não só a junção de música e teatro tornou o Opinião um marco. Sua relevância histórica evidenciou-se, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado; a estreia do *show* ocorreu quando o golpe militar ainda não completara um ano de vida, e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. Também chama atenção a configuração geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado onde três “atores” encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas, tudo isso, acrescente-se, regado a música que visava alfinetar a consciência do público. O repertório, embora fosse assinado por compositores diversificados, percorria uma linha homogênea de contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros musicais como o

baião e o samba. As canções cantadas – por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de frequentarem inclusive a parada de sucesso – exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical. Em “Borandá”, de Edu Lobo, Nara Leão fazia ressoar, com sua voz melancólica, a tristeza dos retirantes que, impelidos pela seca, eram obrigados a abandonar a zona rural nordestina. Já em “Carcará”, a composição mais emblemática do negro maranhense João do Vale, a mesma intérprete desfiava a história dessa ave sertaneja apelando para metáforas sobre sua valentia e coragem; nessa canção era possível perceber a relação que se estabelecia entre o carcará e a ditadura militar, que investia com toda fúria contra os que se opunham em seu caminho. Como decorrência de toda a sua concepção, o *show Opinião* se calcava no pressuposto de que a representação da realidade se alinha com a perspectiva de “teatro verdade” e implica a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade. Daí o interesse em analisar a junção da música e do teatro como expressões de engajamento e de intervenção sonora que fluíam no espetáculo e para fora dele nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira,

que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.

2. Os sentidos plurais do *show Opinião*

No Brasil pós-golpe militar de 1964, o ambiente de tensão instaurado é inegavelmente um tempo rico em historicidade, por comportar questões que abarcam os acontecimentos sociais, políticos e culturais de todo um período. O teatro se destaca nesse contexto por se organizar em posição de luta contra o regime. Na época, o grupo de artistas que esteve ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), reuniu-se com o intuito de criar um foco de resistência e protesto contra aquela situação. Foi então produzido o espetáculo musical *Opinião* com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, cabendo a direção a Augusto Boal. O espetáculo apresentado no Rio de Janeiro, em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo e do espaço teatral que veio a se chamar *Opinião*. Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianninha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá.

O *show* foi organizado no famoso Zicartola – restaurante do sambista e compositor Cartola e de sua companheira Zica – onde ocorriam reuniões de músicos, artistas, estudantes e intelectuais.

Foi esse o ambiente catalisador da união de interesses de experientes dramaturgos e músicos, com diferentes estilos e atuações no campo cultural, que resultou num roteiro inédito: um espetáculo musical que continha testemunhos reais, música popular, participação do público e a apresentação de dados e referências históricas². O grupo incorporou a forma do teatro de revista, numa mescla de apropriações e ressignificações do “popular” e do “nacional”. Tanto o enredo quanto o elenco eram notadamente heterogêneos e talvez seja esse o motivo pelo qual o *Opinião* tenha começado sua trajetória com sucesso. Para João das Neves, que dirigiu a companhia por dezesseis anos:

O (...) trabalho era fundamentalmente político e, assim, pesquisar formas nos interessava – e interessa – muito. (...) A busca em arte não apenas estética – ela é estética e ética ao mesmo tempo. Eu coloco no que faço tudo o que eu sou, tudo o que penso do mundo, tudo o que imagino da possibilidade de transformar o mundo, de transformar as pessoas. Acredito na possibilidade da arte para transformar (Neves *apud* Kuhner; Rocha 2001: 58).

² Elementos peculiares do *show Opinião* são as estatísticas citadas no decorrer do espetáculo. Entre canções e falas, fazia-se um corte para transmitir informações sobre a sociedade brasileira, como, por exemplo, a porcentagem de êxodo rural no início da década de 1960. Essa colagem é uma característica do teatro de teor político, que cruza cenas fictícias e realidade. Ver Bentley (1969).

Podemos afirmar que o espetáculo não só focalizava como “mistificava” os “chamados novos lugares” de memória: o “morro” (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o “sertão” (Contier 1998: 20). Por intermédio da música, as interpretações e discussões a respeito dessas realidades fluíam no espetáculo, alternadas por depoimentos dos “atores” que compartilhavam, fora do palco, as mesmas dificuldades cantadas por eles, como nos casos de João do Vale (nordestino retirante) e Zé Kéti (morador de uma favela carioca). Já Nara Leão – conhecida como a musa da bossa nova que personalizava a classe média –, assumia uma postura de engajamento e se posicionava de forma ativa e questionadora da realidade brasileira. Recorto aqui alguns trechos do *show*³:

Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver (João do Vale *apud* Costa 1965: 19).

Vida de sambista vou te contar. Passei oito anos em estúdio de rádio, atrás de cantor, até conseguir gravar minha primeira música. O samba – ‘A voz do morro’- eu sou o samba (...). Aí ele teve mais de 30 gravações. (...) O dinheiro que ganhei deu para comprar uns móveis de quarto estilo francês e comi

três meses carne (Zé Kéti *apud* Costa 1965: 19).

Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira, mas vou fazendo. Mas é mais ou menos isso – eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado (Nara Leão *apud* Costa 1965: 20).

Esse movimento de aproximação das diferenças num palco de teatro foi conduzido por uma tendência ainda de caráter cepecista, uma vez que nos CPCs o principal lema era portar-se como transmissor de uma mentalidade revolucionária para o povo⁴ e assim atingir a tão utópica revolução social. Não poderia ser diferente, pois os dramaturgos do *Opinião*, como Vianninha e o poeta Ferreira Gullar, eram membros ativos dos Centros Populares de Cultura e utilizavam suas peças, inclusive o musical *Opinião*, como meio de “fazer emergir” na plateia “valores novos” e uma “capacidade mais rica” de sentir a “realidade” (Kuhner; Rocha 2001: 54-55) no intuito de estabelecer uma identificação entre os atores e o público. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, “encenava-se um

pouco da ilusão que restara do projeto político-cultural pré-64 e que a realidade não parecia disposta a permitir: a aliança do povo com o intelectual, o sonho da revolução nacional e popular” (Hollanda; Gonçalves 1995: 23-24).

Mas não foi somente a junção de música e teatro que tornou o *show Opinião* um marco. Sua relevância histórica é ressaltada, dentre vários motivos, pelo meio no qual foi gerado: a estréia ocorreu antes de o regime militar completar um ano de vigência. O espetáculo é apontado como a primeira expressão artística de protesto contra a ditadura militar de 1964, mesmo sem fazer qualquer referência direta a este fato. A respeito disso, anos depois, comenta Augusto Boal:

Eu queria que escutassem não apenas a música, mas a idéia que se vestia de música! *Opinião* não seria um show a mais. Seria o primeiro show de uma nova fase. Show contra a ditadura, show-teatro. Grito, explosão. Protesto. Música só não bastava. Música idéia, combate, eu buscava: música corpo, cabeça, coração! Falando do momento, instante! (Boal 2000: 226)

Como já mencionado anteriormente a estrutura geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários; tinha somente um tablado no qual os três “atores”, em seus trajés cotidianos

3 _ Ver também o CD *Grupo Opinião* (1994).

4 _ Sobre a noção de “povo” para os integrantes do CPC, ver Mos-taço (1982).

(camiseta e jeans), falavam de si, de sua vida, de suas lembranças e cantavam e encenavam situações daquele período. Vejamos alguns exemplos:

1. sobre a seca

Já fiz mais de mil promessas
Rezei tanta oração
Deve ser que eu rezo baixo
Pois meu Deus não me ouve, não.
("Boranda", Edu Lobo *apud* Costa 1965: 28)

2. a condição do nordestino retirante, no olhar de Zé Kéti

O morro sorri mas chora por dentro
Quem vê o morro sorrir
Pensa que ele é feliz
Coitado
O morro tem sede
O morro tem fome
O morro sou eu
Um favelado.
("Favelado", Zé Kéti *apud* Costa 1965: 29)

3. a questão da terra

Eu sou um pobre caboclo
Ganho a vida na enxada
O que colho é dividido
Com quem não plantou nada
Se assim continuar
Vou deixar o meu sertão
Mesmo com os olhos cheios d'água
E com dor no coração.
("Missa agrária", Carlos Lyra e G. Guarnieri *apud* Costa 1965: 44)

4. a esperança no futuro

E no entanto é preciso cantar
Mais do que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade
A tristeza que a gente tem
Qualquer dia vai se acabar.
("Quarta-feira de cinzas", Vinicius de Moraes e Carlos Lyra *apud* Costa 1965: 61)

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor

Eu sou o rei dos terreiros...
("A voz do morro", Zé Kéti *apud* Costa 1965: 78)

O objetivo de dar ao marginalizado seu devido lugar social não era mérito exclusivo do *Opinião*. Basta lembrar de *Eles não usam black tie*⁵, de Gianfrancesco Guarnieri. Contudo, o formato musical e o roteiro não cronológico diferenciavam o *show* pela afinidade que esses elementos propiciavam entre palco e plateia. O pressuposto de partir da representação da realidade se alinhava à perspectiva de "teatro verdade" e implicava num ambiente de comunhão e igualdade de todos os envolvidos no espetáculo, sobretudo o público, como se ambos fossem pertencentes à mesma realidade.⁶ Podemos ainda registrar sobre o *show* a variedade de temas, de ritmo, de músicas, a "imprevisibilidade" da ação cênica, a troca entre as diferentes dimensões – a poética, a política, a ética, a história – dos testemunhos que vão se desdobrando

5 _ "A novidade era que *Black tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo" (Costa 1996: 21).

6 _ Vale conferir uma visão crítica sobre o *show Opinião*, entendido como uma das "criações de um grupo de classe média para consumo das próprias ilusões" (Tinhorão 1997: 86).

em “atos performáticos”, em discursos de caráter multitemático, caleidoscópicos por assim dizer. Vale lembrar que os versos das músicas “Carcará” (João do Vale e Zé Cândido) e “Opinião” (Zé Kéti) são utilizados de forma dramática durante o espetáculo: “Carcará/Pega, matá e come/Carcará/Não vai morrer de fome” / “Podem me prender/Podem me bater/Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião”.

O sentimento de transformação política está presente em todo o corpo da peça, suas origens musicais, o passado dos integrantes no cenário de oposição e intervenção política, bem como as particularidades dos atores estreantes, tornam-se intrigantes peças de um complexo quebra-cabeças que faz desse espetáculo uma importante referência na trajetória engajada do teatro brasileiro.

Num artigo de 1968, Dias Gomes enfatizou:

Toda arte é, portanto, política. A diferença é que, no teatro, esse ato político é praticado diante do público. (...) o teatro é a única arte (...) que usa a criação humana como meio de expressão. (...) Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele momento e com a participação do público, não pode ser esquecido (Gomes 1968: 10).

Por isso, no entendimento do autor, coube ao teatro um papel de destaque na luta contra a ditadura implantada no Brasil em 1964: “a platéia que ia assistir ao *show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter ‘participado’ de um ato contra o governo” (Gomes 1968: 11). Afinal de contas, desde Anchieta – “o nosso primeiro dramaturgo” (Gomes 1968: 10) –, teatro e política estão umbilicalmente ligados à questão da função social da arte. A defesa do engajamento, portanto, parte do princípio de que os autores que falam sobre a realidade brasileira (sob diferentes óticas) são engajados. Isso significa dizer que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade. Assim, mesmo aqueles que se autoproclamavam não-engajados ou apolíticos, na verdade, acabavam assumindo uma posição também política. Como registra Merleau Ponty,

O mal não é criado por nós nem pelos outros, nasce do tecido que fiamos entre nós e que nos sufoca. Que nova gente, suficientemente dura, será suficientemente paciente para refazê-lo verdadeiramente? A conclusão não é a revolta, é a virtude sem a qualquer resignação (Merleau-Ponty 1991: 37. Os grifos são do autor).

Sem dúvida alguma, trabalhar com temáticas que envolvam a ditadura militar ocorrida no Brasil é vasculhar uma memória que contém expressões

de resistência surgidas nesse período. Mergulhada nesse contexto, uma parcela significativa de artistas se posicionou imediatamente contra o golpe e iniciou um “levante cultural” no combate às medidas do governo, no qual o teatro e a música tiveram um papel determinante. Esse padrão de resistência mediado pela cultura contém uma historicidade digna de atenção, sobretudo no que diz respeito às artes cênicas.

Desse modo, vale ainda mencionar as reflexões de Maria Helena Kuhner e Helena Rocha, que trabalham a formação do Grupo de Teatro Opinião (e o *show* inaugural) como referência de postura política no início do governo militar. Na leitura da análise por elas desenvolvida é possível vislumbrar, na constituição do Opinião, uma expressão de urgência de mudança almejada por um grupo que muitos qualificavam de “idealistas, utópicos, românticos, ingênuos, loucos (...) (e) que viveram a geração da utopia” (Kuhner; Rocha 2001: 34-35) e que nela criavam e se apoiavam, a fim de fazer do musical a primeira expressão de engajamento do teatro brasileiro após a ditadura.

Um exemplo disso era a utilização das músicas, tão presentes, na constituição do *show* Opinião. O conteúdo das suas representações transita entre o público e o privado, mostrando as mazelas da vida individual do trabalhador e do ambiente ao seu redor. Uma vez identificada essa fagulha de incon-

formismo, o público do teatro, ali, diante do palco, tem a oportunidade de “retomar a posse de si mesmo, de reencontrar o próprio nome (‘Eu sou’), de situar-se no plano social” (Kuhner; Rocha 2001: 69).

Por meio desse acontecimento cênico, visualiza-se um leque de possibilidades revolucionárias dado pelas representações culturais. O teatro, portanto, passa a se caracterizar não somente como meio de encenação da realidade na qual se encontra, mas também como divulgador de lugares e sentidos político-culturais.

O *show* Opinião pode ser visto como um exemplo de poder do teatro engajado. Representa objeto de interessantes investigações históricas por formular uma voz de protesto inicial, ainda em 1964, configurando-se “como um protesto suprimindo uma falta de algo: a possibilidade de dizer. Um protesto, sim, ainda que sob a forma espontânea, simples e improvisada de uma opinião” (Kuhner; Rocha 2001: 46).

Nessa perspectiva, o texto teatral integra um conjunto de documentos da ordem social, assim como constitui como um fragmento de um período e uma forma interpretativa de acesso às representações do real.

Enfim, podemos ainda destacar a riqueza de ideias, a fórmula da colagem, a participação do público, a reafirmação da resistência, a valorização das práticas culturais populares, a cumplicidade palcosplateia, a temática ligada à realidade brasileira, a concepção multifacetada de gêneros musicais. Se, como aponta Edelcio Mostaço, de um lado a encenação exercitava “uma comunicação de circuito fechado: palco e plateia irmanados na mesma fé” (Mostaço 1982: 61), por outro, na mesma medida para Marcos Napolitano, representava “a ampliação e a massificação do público, bases fundamentais para entender a entrada dos produtores culturais de esquerda na indústria cultural” (Napolitano 2001: 75).

Para terminar retomo, uma vez mais, alguns trechos de duas das músicas, que em especial, empolgavam a plateia que superlotava o teatro naquelas noites sombrias. Na primeira, “Opinião”, Zé Kéti cantava: “Podem me prender/Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião”. Na segunda, pela voz de Nara Leão, João do Vale narrava as aventuras de um pássaro voraz do sertão, que não morre porque, com seu bico volteado que nem gavião, “pega, mata e come”. Para Maria Helena Kuhner e Helena Rocha:

Opinião foi a primeira aula dada ao público sobre como reaprender a ler certas obras de arte – ensinamento extremamente útil nos anos (de censura) que se seguiram. O clima, (...) era de catarse e sublimação. Vivia-se a sensação de uma vitória que tinha sido impossível lá fora. (Kuhner; Rocha 2001: 78)

Referências bibliográficas

Bentley, Eric. 1969. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar.

Boal, Augusto. 2000. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record.

Contier, Arnaldo Daraya. 1998. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)”. *Revista Brasileira de História*. 18 (35): 74-84.

Costa, Armando et al. 1965. *Opinião: texto completo do show*. Rio de Janeiro: Edições do Val.

Costa, Iná Camargo. 1996. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.

Gomes, Dias. 1968. “O engajamento é uma prática de liberdade”. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial (2): 07-18.

Hobsbawm, Eric J. 1991. *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Hollanda, Heloísa Buarque de; Gonçalves, Marcos. 1995. A. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense.

Kühner Maria Helena; Rocha, Helena. 2001. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará/Prefeitura.

Merleau-Ponty. 1991. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes.

Mostaço, Edelcio. 1982. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta.

Napolitano, Marcos. 2001. “Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp.

Paranhos, Kátia Rodrigues. 2007. “Os festivais de música dos trabalhadores do ABC paulista: tradições culturais, canções e vozes do Brasil”. *Actas del VII Congreso de la IASPM-AL*. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html>>.

Tinhorão, José Ramos. 1997. Um equívoco de “Opinião”. Em *Música popular: um tema em debate*, 34-47. São Paulo: Ed. 34.

Referências discográficas

Grupo Opinião. 1994. *Show Opinião*. Rio de Janeiro. PolyGram.

Cantando al MIR y al Frente: Cita y versión en dos canciones militantes de

Patricio Manns.

Laura Jordán¹

¹ _ Estudiante de la Maestría en Musicología de la Universidad de Montreal, Canadá. Musicóloga, licenciada por la Pontificia Universidad Católica de Chile en 2007. Se dedica al estudio de las músicas populares, desarrollando recientemente investigaciones sobre la relación entre música y política, dentro y fuera de Chile.

Resumen

Este artículo aborda la relación intertextual entre dos canciones del compositor e intérprete chileno Patricio Manns, “La canción de Luciano” e “Himno del FPMR”, cada una de ellas estrechamente vinculada con una organización política de resistencia a la dictadura militar, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), respectivamente. Se examinan aquí tres casos de intertextualidad: la *auto-cita*, en la relación entre ambas piezas; el *borrowing*, como el uso de material previamente grabado en una interpretación del “Himno del FPMR”, y la producción de diferentes *versiones*. La observación de las interrelaciones sonoras se lleva a cabo en consideración de la cualidad clandestina de dichas canciones, discutiendo su función como himnos políticos en el contexto histórico de su creación.

Palabras clave: Patricio Manns, canción clandestina, intertextualidad, versión, *borrowing*

1. La canción clandestina y Patricio Manns

La canción clandestina producida en la época de la última dictadura chilena, escasamente estudiada hasta el presente, ha sufrido mínima atención en cuanto a las cualidades de su dimensión sonora. Así, los investigadores han dado cuenta de preciosos detalles de la situación histórica en que se produce, indagado en la naturaleza de la censura cultural, así como documentado la creación y difusión de este tipo de canción. Cómo suena la canción clandestina, sin embargo, es una pregunta que aún plantea vastos desafíos investigativos.

Si bien yo he sostenido anteriormente que la clandestinidad musical abarca un universo amplio de músicas creadas o difundidas de manera clandestina durante la dictadura militar (Jordán 2009), cuando hablo aquí de la canción clandestina, hago referencia fundamentalmente a ciertas piezas musicales que se insertan llanamente en el territorio de

la clandestinidad política, preferentemente como himnos partidistas o panfletos políticos. En esta ocasión, me concentraré en discutir ciertos rasgos sonoros, tanto compositivos como interpretativos, de dos composiciones del músico chileno Patricio Manns.

Una buena parte de la producción creativa de Manns se considera pertenece a la Nueva Canción Chilena, así como sus creaciones más antiguas corresponderían al llamado Neofolklore. Numerosas canciones de Manns se han dado a conocer a través del grupo Inti-Illimani, con el cual desarrolló una intensa colaboración en el exilio. Muchas de las músicas de la NCCh, en efecto, se incorporan, en la época post golpe, al torrente de músicas de resistencia, transformando su rol otrora oficialista por un rol de denuncia. De manera general, se ha escrito bastante de la NCCh como un movimiento comprometido con los procesos de cambio que se vivían en Chile antes del golpe de Estado, no obstante son escasos los estudios que se han detenido a observar el sonido de la NCCh y la relación de éste con su utilización política. Por lo demás,

el extenso periodo de tiempo que abarca la vida del movimiento insta a preguntarse por las transformaciones del lenguaje musical en su articulación con la variación de las adhesiones políticas. Así, resultaría adecuado, por ejemplo, indagar en las implicancias musicales del alejamiento de Quilapayún del Partido Comunista en 1981. En esta misma línea es que yo me he planteado observar la relación entre dos canciones de Patricio Manns que corresponden a dos momentos políticos diferentes, no sólo de la historia chilena, sino que también en un sentido biográfico, dos momentos diferentes del compositor como militante.

La militancia política de Manns, durante el periodo estudiado, se resume en su participación dentro del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) desde fines de los sesenta hasta el momento de su ingreso al Partido Comunista (PC), en 1979. En breve, el MIR había encarnado hasta el momento del golpe una posición radical dentro de la izquierda, no siendo parte de la coalición de gobierno y ubicándose en un ala crítica. Por otra parte, el PC había sido parte integral de la Unidad Popular y desde 1973 se mantuvo en resistencia tanto dentro como fuera del país. Es en 1983 cuando es creado, como brazo armado del PC, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), organización que se propuso

aplicar la resistencia armada para acelerar el término de la dictadura.

Es importante señalar aquí que la participación política de los músicos de la Nueva Canción Chilena ha sido habitualmente tratada por los estudiosos de una manera generalizadora considerándolos “izquierdistas” pero sin entrar en los matices que diferencian su actividad política. Si bien los grupos Quilapayún e Inti-illimani estuvieron estrechamente involucrados con el gobierno de la Unidad Popular desde antes del golpe de Estado, actuando como embajadores culturales, Patricio Manns, como militante del MIR, se mantuvo cercano a posiciones más críticas dentro del gobierno. Estas diferentes adhesiones políticas, se expresarían en la actividad musical de todos ellos en el exilio, al menos en términos discursivos, tal como ha señalado Jan Fairley respecto al compromiso de los miristas con la resistencia en Chile. El compromiso del MIR, dice la autora, se habría distinguido allí del de la mayor parte de los organismos internacionales, pues mientras éstos últimos se concentraban en el tema de la solidaridad, los miristas comenzaban el retorno a la clandestinidad (Fairley 1989: 4).

Cada una de las canciones discutidas en el presente artículo corresponde a uno de los dos periodos de militancia del compositor, aunque ambas hayan seguido difundiéndose durante toda la época de la

dictadura. “La canción de Luciano” (en adelante “La canción”) fue compuesta en 1972 por Manns, como homenaje al mártir del MIR Luciano Cruz, muerto por ese entonces en extrañas circunstancias. A pesar de que la fecha de su creación antecede el golpe de Estado, la versión más difundida de la “La canción” fue grabada en 1975 en Francia por el grupo Karaxu, liderado por Manns, en su álbum *Miguel Enríquez*. Este disco llegó a ser distribuido de manera clandestina dentro de Chile (Jordán 2007: 60) así como sirvió de fuente de financiamiento del MIR no solamente en Europa sino que también, por ejemplo, en Canadá (Rodríguez 2009: 17).

La “Marcha del FPMR” o “Himno del FPMR” (en adelante “Himno”), por su parte, fue creado por Manns en 1984 como encargo del Partido Comunista. Dos versiones del “Himno” son discutidas aquí, las aparecidas en una *grabación anónima* (circa 1984) y en el disco *Miranda al Frente* (1987).

La observación de la dimensión sonora de ambas piezas musicales me permite poner en discusión tres casos de intertextualidad, considerando tanto el ámbito de la composición como el de la interpretación. Dicha discusión pretende contribuir al conocimiento de un cierto sonido de la canción clandestina, así como la reflexión sobre las funcionalidades políticas de las piezas.

2. La auto-cita

El elemento que llamó mi atención para dar inicio al presente escrito fue el descubrimiento de una cita de la “La canción de Luciano” en la estructura musical del “Himno del FPMR”. El procedimiento intertextual se trata básicamente de la introducción casi inalterada de un fragmento melódico-armónico de la primera (ver Figura 1) en determinado punto de la última composición.

Al igual que en el caso de “La canción”, el “Himno” goza de una forma musical de carácter aditiva, multi-seccional, donde sin embargo es expuesta una línea narrativa desarrollada dramáticamente.

En ambas canciones el fragmento en cuestión es presentado como marcha, lo que reafirma determinada articulación política-militante, y en configuraciones instrumentales similares: dos voces masculinas y una femenina, un bombo, y un instrumento armónico (guitarra en “La canción” y bajo en el “Himno”). La transformación mayor del material citado es la variación armónica introducida en la mitad del fragmento, donde, luego de ser expuesto por segunda vez, el tema es modulado y presentado en una nueva tonalidad dos veces más, enlazando luego con la sección final del “Himno”, tal como se ve en la Figura 2.

La operación corresponde a la de la auto-cita, operación en la que el compositor, en palabras de Omar Corrado reutiliza estructuras musicales propias para cargarlas de nuevos sentidos en un nuevo contexto (Corrado 1992: 37). No me resulta extraño encontrar la utilización de un procedimiento compositivo complejo como éste en la obra de Patricio Manns, quien desde muy temprano ha sido reconocido como uno de los creadores más innovadores de la NCCh, cuestión que se expresa en la ampliación de la forma, la expansión de las posibilidades armónicas (Torres 1980: 32), así como en una sofisticada relación entre texto poético y música (Manns: 1985). Sin embargo, la evidente



Figura 1



Figura 2

conciencia de la operación por parte del compositor me lleva a preguntarme por los supuestos relativos a la *recepción* del “Himno” que pueden haber alimentado tal experimentación.

Por un lado, se establece una primera relación analógica entre los héroes patrios homenajeados en cada canción, Luciano Cruz, mártir del MIR muerto en 1972, y Manuel Rodríguez, líder de la independencia nacional, respectivamente. Mientras en el primer caso se canta, específicamente en el fragmento posteriormente citado, al retorno triunfal del personaje, retorno dotado de altas responsabilidades históricas ligadas a la revolución; en el segundo, el tema describe la acción actual y vigente del héroe, quien se encuentra en pleno proceso de liberación de la patria, encarnándose allí en los militantes del Frente.

Vuelve en hueso en frío en un caballo

En un beso en una quemadura

Es de acero, de aire, de ceniza

Y todo despierto viene a seguir

(La canción de Luciano)

Doblegando la noche sin gloria,
Elevando al hombre hasta su historia,
Ayudando al pueblo en la victoria
Con la urgencia de su dignidad
(Himno del FPMR)

Habría que considerar que el traspaso de una cultura mirista hacia otros campos de la militancia se facilita por la ya ocurrida desarticulación del MIR a comienzos de los ochentas. Por otro lado, la clandestinidad de ambas organizaciones políticas hace factible suponer la existencia de una red común de circulación de grabaciones clandestinas. Así, no sería raro que Manns hubiera considerado que los auditores hipotéticos del Himno habrían tenido ya la ocasión de escuchar un casete copiado de su álbum *Miguel Enríquez*, cuya primera pista era “La canción de Luciano”. El compositor interpelaría entonces al auditor en un conocimiento previo no sólo de su música, sino que también de la canción clandestina.

Sin embargo, ya en el área de los propósitos de creador, Patricio Manns refuta mi hipótesis: el procedimiento intertextual sí fue premeditado. ““La canción de Luciano” -dice él- pasó totalmente inad-

vertida en su época y siendo su autor decidí rescatar una pequeña parte de ese material en la *Marcha del Frente*¹. Así, la auto-cita se formula como procedimiento alegórico y reivindicativo, de la figura heroica del mártir y de la obra musical en sí misma, buscando un nuevo espacio de acogida a través del Himno.

3. El borrowing

El segundo fenómeno de intertextualidad que quisiera comentar en esta ocasión consiste en la relación con la utilización de un material “previamente existente”, para seguir las palabras de Burkholder, en la construcción de una versión del “Himno”. Según este autor, si bien toda música hace referencia a música anterior, el estudio del “musical borrowing” o del uso de la música existente se concentraría en la observación de elementos específicos, de algo individual e identificable en una obra en particular. El énfasis de su perspectiva está dado en la puesta en relevancia del factor cronológico, a diferencia de los estudios intertextuales en general, pues se trata de identificar la utilización consciente, por parte del compositor, de música del pasado. Así, Burkholder habla de la «necesidad de descubrir el alcance y la manera en que un compositor ha usado material prestado antes de esbozar conclusiones acerca

1 _ Comunicación personal de Patricio Manns, 25 de mayo de 2010.

de su rol en la forma musical o de especular sobre sus posibles significados en términos extramusicales» (Burkholder 1994: 857). En rigor, la auto-cita también ingresa en el terreno del borrowing, pero quisiera esta vez concentrarme en su aplicación a otro fenómeno de la historia del “Himno del FPMR”, esta vez en el campo de la interpretación.

La grabación que hiciera en 1987 Ana María Miranda incluye un extracto sonoro capturado al interior de la cárcel, donde algunos presos políticos entonan el Himno. El extracto en sí mismo está dotado de un valor documental inestimable y se suma a las escasas fuentes sonoras que han logrado recuperarse de la clandestinidad. Según relata la propia Miranda, en una entrevista realizada en ocasión del vigésimo tercer aniversario del FPMR, el extracto en cuestión provendría de una ceremonia matrimonial realizada por dos presos al interior de la cárcel a mediados de los ochenta. El interés de la intérprete por incorporar estas voces a su versión se explica tal vez por su insistencia en atravesar los límites de la autocensura, como ya lo había hecho desde la Radio Moscú, donde bajo el seudónimo de América Chacón dicen que “se atrevía a cantar” las canciones de Sergio Ortega que ya nadie entonaba. Siguiendo esta lógica, se adivina una voluntad de incorporar al militante mismo en la performance, estableciendo un vínculo concreto con la organización clandestina,

no ya desde su evocación poética, sino que mediante su incorporación en la obra musical misma. Este gesto buscaba, a través del disco, sacar simbólicamente de la prisión a los militantes². En cuanto al tratamiento que sufre el material “prestado”, éste es presentado en su forma bruta, como material documental en las tres cuartas partes de la captura, de alrededor de casi dos minutos, exposición que se interrumpe por la introducción posterior de una guitarra y la voz de Miranda en primer plano declamando la última estrofa del “Himno”. El procedimiento recuerda al del *sampling*, éste comprendido como el proceso de grabar, almacenar y manipular sonidos. Según Metzer, este término ha sido particularmente asociado con la utilización de ciertas tecnologías disponibles desde los ochenta, las que permitieron guardar el sonido como datos con una alta fidelidad. Al referirse a la utilización de *samples* extensos, explica que éstos funcionan como verdaderas citas que articulan una intercalación entre las significaciones asociadas a la fuente original y las asociadas al nuevo contexto (Metzer 2003: 163).

2 _ <http://www.taringa.net/posts/musica/3871844/Ana-Maria-Miranda---1987---Miranda-Al-Frente.html> [consultado el 20 de mayo de 2010]

Al volver al inicio y comenzar la segunda parte de la pieza, el extracto “prestado” ya no tiene ecos, pues se convierte la versión esta vez en una versión depurada, un piano y tres voces “de músicos” ejecutan prolijamente la melodía. Quizá el rasgo más prominente sea la modulación armónica, pues la cantante alcanza por fin un ámbito cómodo para su tesitura, a diferencia de la primera parte en que es evidente el esfuerzo por homologar su voz a las otras masculinas captadas en prisión.

Algunas frases de Ana María Miranda contextualizan la historia de esta versión y establecen, una vez más, un parentesco entre el MIR y el FPMR mediante la alusión al muerto Miguel Enríquez:

En los 86 y 87, años de lucha, de dolor, de bronca, pero también de unidad y de organización de todos los sectores que queríamos sacar a los milicos...ya no se aguantaba más, todas las formas eran necesarias y la armada era la que algunos tomaron con responsabilidad y audacia, teníamos el ejemplo de Miguel, al que aún admiro y respeto por su entrega, por su consecuencia...estuvimos dispuestos a entregar la vida, y algunos artistas nos prendimos de esta

idea...los años 70 fueron los artistas impulsados por el construir el programa de la Unidad Popular, linda tarea...a nosotros nos tocó la pelea por recuperar la libertad y una democracia, que no es la que nos vendieron³.

4. La versión

Luego de haber descrito la particularidad mayor de la versión de Ana María Miranda, el último punto que quisiera tratar es una sucinta comparación de las dos versiones que conozco del “Himno” (no está de más recordar que al tratarse de música clandestina la recuperación del material constituye un enorme desafío hasta el día de hoy). La grabación más antigua la obtuve de un foro en internet en un álbum titulado provisoriamente (intuyo) *FPMR Canto popular*. Ni nombres de músicos ni títulos de canciones están disponibles, muy posiblemente por la propia inexistencia de cualquier tipo de nombres en los casetes que se difundieron en la época de la dictadura. No obstante, una pista otorgada por Ana María Miranda me ayuda a situar y reconstruir al menos tentativamente su historia. Ella se refiere a “la versión original más difundida y grabada en el extranjero (en el que, entre otros, aparecen algu-

nos miembros del Inti-Illimani)” como la fuente que originó su propia interpretación del “Himno”. Creo no equivocarme al identificar la grabación anónima de la que dispongo con aquélla mencionada por Miranda. No solamente la sonoridad típica de la Nueva Canción facilita tal identificación, sino que también el conocimiento de que desde el exilio numerosas grabaciones fueron introducidas a Chile en plena dictadura. Así, es totalmente factible que la versión original de la que habla Miranda sea la realizada por Manns e Inti-Illimani en un estudio de Roma. El compositor relata al respecto: “En febrero de 1984 estuvo lista y pocos meses después comenzamos a entrar los singles a Chile por diversos medios, hasta por correo. Creo que entraron más de 1000 singles, del otro lado iban una canción mía muy movilizadora también llamada “El can can del piojo”⁴.

La primera versión es antecedida por un discurso político de un minuto que invita al oyente a unirse a la organización y resistencia activa contra el régimen. La música se inicia con una breve introducción instrumental: bajo, bombo y flauta-quena⁵. Luego, dos o tres voces masculinas que se oyen a lo lejos,

como despersonalizadas. En la segunda estrofa se incorpora una voz femenina, en la octava superior, que transforma tímbricamente la muchedumbre imaginaria. La pieza en general sigue el formato de melodía acompañada, usual en los himnos, salvo en la sección donde se cita “La canción de Luciano”, momento en que la flauta-quena reingresa con un rol contrapuntístico. Al repetirse *da capo al fine*, los elementos interpretativos se mantienen inalterados, a excepción de la voz femenina que la segunda vez aparece desde el inicio. Una característica textural es marcada por la lejanía de las voces en el Himno, donde es difícil distinguir qué elementos de la precariedad sonora son parte del ideal *poético* de los intérpretes y productores y cuáles están dados por defectos de la condición clandestina de su distribución. Además, la grabación se oye en la tonalidad de re bemol, lo que sumado a la extrema brillantez acústica sugiere que por cuestiones técnicas el resultado sonoro ha sido alterado, escuchándose medio tono más alto que lo registrado originalmente.

La segunda versión es similar en cuanto a su estructura, pues sigue la exposición completa de las diferentes secciones y luego pasa a su repetición cabal. La gran diferencia se halla en que la primera parte de la canción corresponde casi exclusivamente al fragmento sonoro capturado en la cárcel, el

3 http://www.culturaenmovimiento.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=%20849&Itemid=40 [consultado el 20 de mayo de 2010]

4 _ Comunicación personal de Patricio Manns, 25 de mayo de 2010.

5 _ La precaria calidad acústica de la grabación de la que dispongo me ha impedido definir con certeza si se trata de una flauta o una quena.

cual, luego de una breve introducción de aplausos y un llamado a comenzar la entonación, cubre las tres primeras estrofas (A- A'- B). Al término de la tercera, lugar de la auto-cita, se introduce una guitarra que parece “tantear” la tonalidad. La voz femenina, fuera de su registro natural, acompaña a la masa de hombres en la estrofa final que da paso a la recapitulación. Al empezar la segunda parte, la introducción otrora realizada por flauta, bombo y bajo, es retomada aquí en una síntesis melódico-armónica por un piano, el mismo que acompañará la entonación del resto del Himno. La primera estrofa se oye en la voz de dos hombres junto a Miranda, los que -según ella- la habrían ayudado a adaptar la versión en el mismo estudio de grabación. Tanto en la parte cantada por los presos como en la elaborada en estudio, los intérpretes optan por omitir algunos compases de interludio presentes entre estrofa y estrofa en la versión más antigua. Por último, una distinción de *tempo*, tal vez debida a la elección libre del *tempo* por parte de los presos, resulta en una ejecución más lenta y de carácter más solemne, si se quiere. La deficiente calidad acústica de la grabación, reconocida por la autora, se compensa por su enorme valor testimonial en la incorporación del fragmento documental.

Se desprende entonces de la comparación sonora de ambas versiones que, mientras la primera fue

creada ostensiblemente con el fin de propagar la canción y fomentar su canto por parte de los militantes y adherentes al FPMR; la segunda versión se adscribe, desde mi punto de vista, en el terreno de la obra fonográfica, por cuanto una parte fundamental de la propuesta se articula *en* la grabación misma, sugiriendo que la función más propia que le corresponde al auditor ante esta música es la de la escucha y ya no la del aprendizaje del canto. Lo primordial de la versión de Ana María Miranda radica esta vez en el rescate de un registro documental que logra sacar la voz de los presos de la cárcel.

5. Comentarios finales

La indagación sobre los procedimientos intertextuales descritos hasta aquí tenía para mí tres objetivos. En primer lugar, ingresar por fin en el terreno sonoro de la música clandestina, un tipo de música que, además de ser escasamente estudiada, corre la suerte de perderse en la preponderancia de sus funciones políticas en estudios que pasen por alto las específicas cualidades musicales del objeto sonoro. En este sentido, es interesante reconocer la existencia de procedimientos compositivos complejos que incluyen la auto-cita y asimismo poner en relieve una interpretación que lleva cabo un rescate documental en la realización de una versión que se sirve de técnicas cercanas al *sampling* o a operaciones de la música concreta, en la recupe-

ración y reelaboración de material sonoro pre-existente.

En segundo lugar, el reconocimiento del proceso creativo que sufre dicho fragmento documental me lleva a preguntarme por la cualidad artística de la operación de construir una versión. En este sentido, ¿es posible considerar que el solo fragmento de los presos constituye en sí mismo una *versión* del “Himno” antes de ser capturada por Ana María Miranda? De ser así, ¿cada ejecución de un himno por sus usuarios-intérpretes pasaría a entrar en el terreno de la versión? ¿Qué importancia tiene, entonces, la *voluntad* potencial de devenir intérpretes? Una tal consideración corre el peligro, desde mi punto de vista, de una fetichización del sonido, que no tome en cuenta las significaciones asociadas a una práctica musical. Si por el contrario, no se considera este canto como una versión, en vista de la inexistencia de una pretensión artística o creativa, ¿implicaría aquello que todo procedimiento no consciente o involuntario de un músico debiera examinarse fuera de la categoría de versión? ¿Qué importancia tiene en este caso la lealtad del estudioso con la naturaleza del objeto sonoro? Evidentemente no quería yo responder aquí a estas inquietudes, sino más bien proponer estas problemáticas para ser discutidas y desarrolladas a futuro.

En tercer lugar, y para terminar, me había preguntado yo qué implicaciones podía tener el parentesco que se establece, a través de las canciones, entre organizaciones políticas distintas, como lo son el MIR y el FPMR. Se ha dicho innumerables veces que una de las funciones primordiales de los himnos es la de aglutinar a las personas que lo cantan o lo escuchan en torno a una identidad común, sea la nación, sea una ideología o una creencia. Siguiendo a Corrado, que recuerda que el alto valor emblemático de la estructura musical de los himnos, pues aún desprovistos del texto literario tienden a mantener su capacidad alusiva (Corrado 1992: 39), me respondo entonces que la comunión sonora entre militantes diferentes puede sustentarse en la existencia de una vocación perentoria y contingente, la de derrocar la dictadura. Bajo esta tarea se alinean indistintamente numerosos focos de lucha, los que, presuntamente, pueden haber llegado a compartir un universo sonoro de música de la resistencia. A fin de cuentas, es el “objetivo movilizador común”, en palabras de Manns, el que perfila las mayores similitudes entre “La canción de Luciano” y el “Himno del FPMR”.

Referencias bibliográficas

Burkholder, Peter J. 1994. "The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field". *Notes*, Second Series, 50(3): 851-870.

Corrado, Omar. 1992. *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones.

Fairley, Jan. 1989. "Analysing performance: narrative and ideology in concerts by ¡Karaxú!". *Popular Music*, 8(1): 1-30.

Jordán, Laura. 2009. "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino", *Revista Musical Chilena*, LXIII (212): 77-102.

Jordán, Laura. 2007. "Clandestinidades en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar (Santiago, 1973-1986)". Tesina para el grado de Licenciatura en

Musicología. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Manns, Patricio. 1985. "Los problemas del texto en la nueva canción". *Literatura chilena, creación y crítica*, 33-34: 22-24.

Metzer, David. 2003. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rodríguez M., Guillermo. 2009 *Destacamento miliciano José Bordaz*. Santiago: Centro de Estudios Sociales "Dagoberto Pérez Vargas".

Torres, Rodrigo. 1980. *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: Ceneca.

Discografía

Anónimo. [198?]. FPMR Canto popular.

Ana María Miranda. 1987. *Mirando al Frente*.

Karaxú. 1974. Miguel Enríquez. *Étendard des luttes des opprimés*. Expression Spontanée.

Sitios web

http://www.culturaenmovimiento.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=%20849&Itemid=40 [consultado el 20 de mayo de 2010]

<http://www.taringa.net/posts/musica/3871844/Ana-Maria-Miranda---1987---Miranda-Al-Frente.html> [consultado el 20 de mayo de 2010]

Otras fuentes

Comunicación personal de Patricio Manns con Laura Jordán, 25 de mayo de 2010.

Cantando al lugar de pertenencia: músicos tucumanos en la década del sesenta

Yolanda Fabiola Orquera¹

1 _ Obtuvo un doctorado en Duke University, EEUU, y actualmente es Investigadora Adjunta del CONICET, con sede en el Instituto Superior de Estudios Sociales (Tucumán, Argentina). Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales y acaba de editar *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un campo cultural: Tucumán, 1880-1975* (Córdoba: Alción).

Resumen:

Este trabajo explora la atmósfera de eferescencia y dinamismo que caracterizó la vida cultural de la provincia de Tucumán, en Argentina, en la larga década del sesenta. Se analizan las relaciones entre compositores y cantantes que llevarían la voz de Tucumán mucho más allá de sus fronteras, tales como Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, “Pepe” y Gerardo Núñez, Juan Falú, Rolando “Chivo” Valladares y Luis “Pato” Gentilini. Tal atmósfera sería prácticamente desactivada por el exterminio físico y la persecución de los materiales culturales operados a partir de 1975, cuando se instala el llamado “Operativo Independencia”, prólogo del oscurantismo que sobrevendría en 1976 sobre Argentina.

Palabras clave: folklore; política; Tucumán

En la década del sesenta la provincia de Tucumán, centro económico y universitario del noroeste argentino, experimentó un proceso de creciente radicalización política. La crisis desatada por el cierre de once de sus veintisiete ingenios azucareros, decretado por la dictadura de Juan Carlos Onganía en 1966, junto a una serie de eventos de orden internacional -el impacto de la Revolución Cubana, el Concilio Vaticano II, las luchas de liberación en los territorios colonizados en África y Asia, la presencia del Che Guevara en Bolivia, el Mayo francés- y nacional -el surgimiento del “Movimiento Nuevo Cancionero” en 1963 y revueltas populares conocidas como “El cordobazo” y “El tucumanazo”- actuaron como catalizadores de expresiones musicales ocupadas de la problemática social.

A pesar de lo reducido de su territorio, Tucumán concentraba en la época considerada una intensa actividad cultural, que la distinguía no sólo en su región, sino en el conjunto de las provincias argentinas. Entre los músicos que nacieron o residieron en Tucumán y que se ocuparon de su gente y de

su ámbito y que eran o llegarían a ser ampliamente reconocidos, se puede mencionar a Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, los hermanos Leda y Rolando “Chivo” Valladares, Luis “Pato” Gentilini, José “Pepe” y Gerardo Núñez. Siendo notorio el relieve de la mayoría de los artistas mencionados, cabe agregar que el “Chivo”, a pesar de la escasa difusión de su obra, ha sido equiparado a menudo al mismo Yupanqui y a otro patriarca del folklore argentino, el salteño Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Y si bien los mencionados no son los únicos -en el circuito comercial surgido a instancias del “boom” del folklore se destacaban los “Tucu-Tucu”, mientras que el cancionero local se alimentaba también de la obra de autores como Virgilio Carmona o “Chichi” Costello, entre muchos otros-, la relevancia de los arriba nombrados amerita el análisis del fenómeno, que si bien carece de las características de un movimiento, atestigua la formación de un sistema musical íntimamente conectado a las condiciones sociales, políticas y culturales que lo hicieron posible. Por lo tanto, el propósito de este trabajo es arriesgar una lectura sobre cuáles podrían haber sido esas condiciones. Un segundo objetivo,

muy ligado al anterior, es mostrar la vitalidad de un espacio cultural no metropolitano, interior, y sus formas de conexión con los circuitos externos. Me permitiré entonces un breve recorrido para dar una idea de la conformación de este campo y proponer algunas conclusiones.

1. Matrices productivas y actores de un sistema musical

El hecho de enmarcar este estudio en los sesenta se debe a dos motivos. Por un lado, esta época corresponde a la conjunción de la producción de artistas que se encuentran en un estado de madurez, como Yupanqui, los Valladares o Gentilini, y de valores noveles, como Mercedes Sosa o los hermanos Núñez. Por otro lado, la convergencia de la creatividad musical con la intensificación de los conflictos políticos y sociales hace que las composiciones asuman un cariz de crítica social, acompasando el sistema provinciano al giro que toma la cultura global.

Ahora bien, es importante tener en cuenta que el sistema está integrado por artistas que no son necesariamente tucumanos de nacimiento, sino que muchos de ellos eligieron residir en esta provincia

por algún tiempo, asimilándose a su “paisaje”. Este concepto es habitualmente utilizado para hacer referencia a una estructura de sentimiento simbolizada por el cañaveral y por “los cerros tucumanos”, animada por sentimientos como la pertenencia a ese espacio, a su cielo y a sus habitantes -“Este es mi cielo / estos son mis lares”, dirá el poeta jujeño Raúl Galán en *Carne de Tierra*- y esa estructura es expresada, preferiblemente, en ritmo de zamba o de vidala. Es así como Yupanqui se piensa a sí mismo como una especie de hijo adoptivo de Tucumán, al narrar, en *El canto del viento*, que cuando su padre fue trasladado desde Junín, en Buenos Aires, a la pequeña provincia, él fue ganado por un ensimismamiento que lo acompañaría toda su vida. En su adolescencia tuvo regresar a Junín, pero a comienzos de la década del 30 retornaría a Tucumán, para fijar su residencia en la localidad de Raco hasta 1946, cuando partiría dejando testimonio de su dolor, en la zamba “Adiós Tucumán”. Antes había escrito temas señeros del cancionero tucumano, como “La viajera”, “Zambita de los pobres”, “Zamba del grillo”, “Piedra y camino” y “El arriero”; poco después, movido por la nostalgia, registraría “Luna tucumana”.

Por su parte, el “Pato” Gentilini se trasladó desde la vecina provincia de Catamarca, en los cuarenta,

para estudiar ciencias económicas en la Universidad Nacional de Tucumán. Como era músico de formación académica, pero le gustaba el folklore, pronto conoció al Chivo Valladares, de quien se haría muy amigo, y se vinculó a íntimamente al circuito musical de la provincia.

Una década después llegarían los hermanos Núñez, quienes se habían trasladado de otra provincia vecina, Salta, para estudiar en la universidad. Al tiempo “Pepe” prefirió dejar los estudios y trabajar en la administración pública, mientras que su hermano Gerardo completó sus estudios de arquitectura. Este ámbito los puso en contacto con estudiantes provenientes de distintas provincias, e incluso de otros países de Latinoamérica. Ya en los sesenta establecieron una relación muy fecunda con el joven guitarrista Juan Falú, quien colaboró con Pepe en las primeras experiencias artísticas.

Falú, a su vez, compartía su casa con estudiantes santiagueños, de modo que ello generaba un constante ambiente de “guitarreadas” en donde se mezclaban salteños, tucumanos, santiagueños, jujeños, riojanos, mendocinos, en fin, una serie de músicos y aficionados que convergían atraídos por

la Universidad de Tucumán y su actividad artística e intelectual. Cabe destacar que esta confluencia no fue meramente anecdótica, sino que significó la confluencia de ritmos, de formas de entender y sentir la música, y de hacerla circular. Por ejemplo, Gustavo Guaraz, amigo de Pepe, cuenta que estando en una guitarreada junto a un grupo de santiagueños, éste le insistía que comenzara a tocar, y como tardaba en hacerlo le ganaron aquellos, imprimiendo su ritmo vertiginoso a la velada y dejando al salteño y al tucumano atrás, por lo que Pepe lo recriminó, diciendo “¿Ves? Yo te decía...” Conjunctiones e intercambios, entonces, de músicas rítmicamente diferenciadas por estar animadas por el tipo de “paisaje” que las caracteriza.

En esas conjunciones se produce el encuentro de Mercedes Sosa con Oscar Matus, que venía desde Mendoza a pasar una temporada actuando en bares y peñas; enamorada de Matus a través de sus composiciones, la tucumana se decide a dejar su provincia para transformarse en cantante y trascender los límites de su provincia. Su partida, sin embargo, significaría un constante andar entre sus nuevos amigos y su familia, lo que permitirá la conexión de las composiciones del Nuevo Cancionero con la música politizada de los Núñez y de Ariel Petrocelli. Este, a pesar de residir en Salta,

pasaba temporadas en la residencia de alguno de los Núñez, de quienes era amigo desde la adolescencia, para componer con ellos. Del mismo modo, Mercedes se reunía a cantar con los hermanos cuando iba a Tucumán y, ya avanzados los sesenta, elegía sus temas para sus grabaciones.

Otra integrante de este sistema es Leda Valladares. Habiendo partido en los cincuenta para residir en Centro América y después en París, adonde pasó una temporada junto a María Elena Walsh haciendo música del norte de Argentina, los sesenta la encuentran abocada a la tarea de recopilación musical, grabando las expresiones de los habitantes de las regiones más recónditas y esforzándose por integrar esos materiales al imaginario musical argentino. Si bien residía parcialmente en Buenos Aires, Leda viajaba constantemente al norte a ver a su familia, sus amigos, y a conectarse con las bagualeras, ya que se había dejado seducir por el carácter ancestral de ese cantar, al que le iba a consagrar su vida.

Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y Leda Valladares, entonces, tienen en común el hecho de pertenecer al sistema musical tucumano aún estando fuera del espacio geográfico de la provincia. Por su parte, los Núñez y el Pato Gentilini se asimilan a

ese sistema en su adolescencia. Yupanqui gravita desde la lejanía, con visitas esporádicas que a veces implican actuaciones y otras no, pero su presencia es constante a través de grabaciones que hacen conjuntos de gran popularidad, como Los Chalchaleros o los Tucu-Tucu. Además, él es uno de los primeros en convertirse en artista profesional, integrado a los medios de comunicación y al mercado discográfico, lo que incrementó su fama y le permitió que sus composiciones en sus propias versiones permanecieran, aún cuando él estuviera lejos. Como dice Juan Falú, su ausencia en cierta forma lo agiganta. Es un fenómeno con muchos puntos en común al de Perón en el imaginario popular, a pesar de las diferencias existentes en la posición política de ambos líderes.

Por otro lado, Yupanqui había compuesto todo un cancionero a Tucumán antes de su partida, que en su momento se difundía en las radios y hasta se cantaba en las escuelas primarias, como por ejemplo, “Caminito del indio”. Y realizó, además, la primera gran revolución en cuanto al contenido de las canciones “folklóricas”, al poner el acento en la problemática social del paisano, sin por ello dejar de alabar el paisaje. Por eso Yupanqui es retomado como el gran referente del Nuevo Cancionero, aunque éstos componen en relación directa al marco

ideológico latinoamericanista derivado de la Revolución Cubana.

La gravitación yupanquiense se verá complementada por la creciente presencia de la voz de Mercedes Sosa, quien comienza a aparecer con frecuencia en las noticias del diario local, *La Gaceta*, de gran influencia en la provincia y en la región, a partir del éxito obtenido en Cosquín en 1963 y en la gira europea realizada junto a Ariel Ramírez, para presentar la *Misa Criolla*, en 1967. En contraste, su grabación anterior, *La voz de la zafra* (ca. 1962), no había logrado mayor repercusión.

Finalmente, Chivo Valladares, activo musicalmente desde los '30, es contemporáneo de Atahualpa, aunque su trayectoria es en cierto modo inversa. Alejado y renuente a los circuitos comerciales, prefiere una práctica íntima, el canto con los amigos, la recreación ritual del vínculo con la naturaleza a través del canto. Sin embargo, su gusto por la musicalización de letras escritas por otros compositores contribuye a tejer relaciones con poetas de distintas generaciones y regiones: compone con Manuel J. Castilla, de Salta, con Raúl Galán, de Jujuy y con los tucumanos Lucho Díaz (maestro del

pueblo del ingenio Bella Vista, en Tucumán), José Augusto Moreno, y ya en los setenta, con Néstor Soria, entre otros. El Chivo funciona como un nexo imprescindible que permite luchar por salir de la propia subjetividad para poder compartir con sujetos que provienen de otros lugares sociales los sentimientos, emociones y percepciones que produce la realidad tucumana y los cambios históricos que la atraviesan. En tal sentido, es posible notar en su trayectoria compositiva un acercamiento progresivo al tratamiento de la problemática social que se vuelve acuciante, y que aparece primero en Galán y Castilla, y se va acentuando en autores emergentes, como Díaz y Moreno.

2. Articulación del sistema

Atahualpa desde fuera y el “Chivo” desde dentro, entonces, van tensando desde la década del treinta un cancionero que tanto alaba el “paisaje” como reflexiona sobre las dificultades del hombre en un mundo cambiante, que no escapa a la violencia y a las injusticias, pero tampoco a la esperanza por combatirlas. Esta actitud caracterizará la concepción poético-musical que anima las composiciones de los Núñez y de Juan Falú, además la performance de Mercedes Sosa; por su parte, Leda se ocupa de la indagación de los ritmos ancestrales, en los que

abrean también el Chivo y Yupanqui. El sistema al que aludo comienza a conformarse, entonces, por la práctica de estos dos músicos, a los que se suma Gentilini, cuyo rol como compositor es igualmente destacado, así como su función de transcriptor de la música del Chivo, que era autodidacta y absolutamente resistente a las cualquier sometimiento pedagógico, al lenguaje de las partituras. Valladares y Yupanqui, uno desde dentro y el otro desde fuera, son los dos grandes armadores del campo musical tucumano. Y si el primero no manifiesta un alineamiento político explícito, su actitud de elegir el oficio de músico, contra el mandato de su clase -pertenece a una burguesía acomodada-, lo irá acercando cada vez más a los problemas sociales que caracterizaron los sesenta, al musicalizar, por ejemplo, “La luna de los pobres”, de Lucho Díaz.

Además, el hábito de cantar entre amigos, en agrupaciones dinámicas en las que unos integrantes aprendían temas y los reproducían en otras circunstancias, generaba desplazamientos transversales, formando un archivo musical que se sostenía mediante relaciones interpersonales. Incluso las composiciones de Yupanqui, aunque se difundieran comercialmente, eran parte de la experiencia más intimista y fraterna de las “guitarreadas”.

Esta fue la forma de transmisión preponderante hasta bien entrados los sesenta, cuando aparecen los equipos de amplificación de sonido, que terminan por imponer la voz de un artista consagrado o en lucha por acceder al mercado, por sobre una audiencia. Antes los roles implicaban un mayor intercambio, y una actitud de silencio ritual al surgir la canción, ya que al no existir la amplificación era necesaria la concentración, y se buscaba compartir la experiencia estética. No en vano en esa época el vocablo “hermano” era muy usado, al punto de darle nombre a un LP de Mercedes Sosa, que contenía temas de los Núñez. Esta era la atmósfera de las peñas -la más notable, que existe todavía, era “El Cardón”-, donde tenían lugar diversas actividades culturales.

Ahora bien, el cierre de los ingenios produce una emigración masiva y un alarmante incremento del desempleo, cuestiones que se vieron inmediatamente absorbidas por los actores culturales, muchos de los cuales militaban políticamente: Juan Falú en la resistencia peronista, Mercedes Sosa en el Partido Comunista y los hermanos Núñez en corrientes izquierdistas y, aunque no estaban afiliados, compartían lecturas y debates con grupos de estudiantes y con Ariel Petrocelli, que residía en Salta. Estaban en contacto, además, con los poetas

del Movimiento Nuevo Cancionero, ya que, aunque los salteños no habían formalizado un movimiento, eran integrados al grupo afín al anterior.

Ese sustrato dará lugar a una de las grandes composiciones de este período, *Zafra. Poema musical y anunciación*, concebida en 1966 como una obra integral, poético-musical, con la que sus autores –Petrocelli y los Hermanos Núñez- trataban de hacer que el habitante del norte reflexionara sobre la explotación de los zafreros que suponía el trabajo en el surco (Orquera et al. 2009). Y no sólo reflexionar, sino lograr, al menos en el relato de la obra, que ese zafrero se convirtiera –a la luz de la Revolución Cubana- en un “hombre nuevo”. El vanguardismo con el que fue concebida la obra se plasmó en su puesta en escena, realizada en setiembre de 1972 en la sala del grupo independiente Nuestro Teatro (Orquera 2010). Sin embargo, no quedó registro grabado de esa puesta –sí de la reposición realizada en 1985-, y sólo se grabaron dos temas: “Luna de mayo”, en *La piel del pueblo*, de Pepe Núñez, y Los machetes, en *Hermano*, de Mercedes Sosa.

Como señaláramos, el creciente éxito de esta cantora hace que sea cada vez más tenida en cuenta

por el diario local, que no deja de entrevistarla cada vez que visita Tucumán, ni de mencionar la recepción que tiene en el exterior. En efecto, la tendencia conservadora de *La Gaceta* cede ante el interés por resaltar la proyección de los artistas locales, coincidiendo con la meta del Consejo Provincial de Difusión Cultural, órgano de un gobierno que tenía en contra a la opinión pública debido al cierre de los ingenios. El notable éxito europeo de La Negra, como sucediera antes con Yupanqui, le abre las puertas a la difusión de ideas que de otro modo no hubiesen sido censuradas. Justamente, en ocasión de una visita a Tucumán para ofrecer una serie de recitales –uno en la ciudad de Concepción y tres en un estadio de básquetbol de la capital-, junto al conjunto vocal Huayna Sumaj, liderado por Gentilini, y al dúo Valenzuela-Aráoz, en mayo de 1967, después de la gira por Europa, Mercedes expresa lo siguiente, que vale la pena citar en toda su extensión:

Mirá, hermano, yo lo quiero a mi país hasta el fondo, por eso me gusta cantar todo lo que existe en él (...) Por eso, también, nadie puede encasillar mi alma en una ideología. Lo que hago es lo que me impone la conciencia para justificar mi vida. Vibro con las hermosuras y las miserias. Si hay hombres

que tienen hambre, ¿debo callarlo? Decime, ¿vos creés que esa sería la actitud de un artista, que no es otra cosa que un ser libre y sensible? (...) Nosotros tenemos la obligación de no ser moda (...) La cuestión es remarcar los valores universales de nuestra música (...) ahí lo tenés a [Eduardo] Falú en Japón o a Yupanqui en París. Son figuras definitivas (...) Se terminó el tiempo de las borracheras inútiles. En los últimos años se armó un grupo firme que trabaja en otro plano, menos bohemio y más preocupado. Esa gente vale mucho. Tiene nuevos ojos, profundos, investigadores. Creo que también “va en coche al muere” aquel folklore del entretenimiento por arriba. Claro, ahora hay otra búsqueda, bien ligada a la estética y a la cultura (*La Gaceta* 1967c: 7).

El texto deja traslucir que el verdadero interlocutor de la entrevistada, más que el periodista, era el sector de la sociedad que cuestionaba su adscripción política, ya que Argentina se encontraba bajo un régimen dictatorial que temía el apoyo que suscitaba la Revolución Cubana y la presencia del Che en Bolivia. Es inteligente, entonces, la estrategia de Mercedes de presentar sus ideas por fuera

de un marco ideológico determinado, para poder llegar a quienes no lo comparten, o incluso le temen. Explica así su compromiso –la denuncia y la “conciencia”- como un deber de todo artista, para lo cual apela a la figura de Yupanqui, pero también a la de Falú, que no se inscribía en una línea de pensamiento progresista necesariamente. Construye así una tradición más amplia, orientada por una noción de compromiso humanista; un aspecto a destacar de esa noción es la necesidad de profesionalización, que ella, tanto como Falú y Yupanqui, encarnarían. Los modelos que hay que superar, dice, son el de la bohemia, la “borrachera” y el del mero entretenimiento.

Justamente, su discurso resulta tan efectivo que la crónica de *La Gaceta* referida al concierto consagratorio brindado en Alemania le da el mismo tratamiento que a las estrellas extranjeras: notando que en ese país se compara su canto a la “Canción de protesta”, el periodista aclara que “consigue sintetizar lo antiguo y lo nuevo, encontrando las raíces del folklore argentino”, y que se compara “la dolorosa calidez de su voz” con la fuerza expresiva de Edith Piaf (*La Gaceta* 1967a: 7). Cabe notar que la información sobre la cantante sigue el cuidadoso modelo del Nuevo Cancionero, ya que solían ser los

mismos artistas los que preparaban el memo a reproducir por el matutino:

El recital incluirá páginas selectas del arte nativo argentino. Mercedes Sosa, tucumana, alcanzó resonancia nacional y luego en Europa por su voz de especial fuerza expresiva y autenticidad, virtudes a las que añadió un incansable estudio de todos los aspectos que abarca el folklore como manifestación popular. (*La Gaceta* 1967b: 7).

Una artista popular, sí, pero ilustrada por el progresismo de los intelectuales mendocinos. Más adelante, el diario mencionaría las “largas ovaciones” recibidas por la tucumana en el recital brindado en Roma ante cuerpos diplomáticos. Estos rasgos -el estudio, la dedicación exclusiva, la profesionalización-, si bien pueden remontarse a Yupanqui, la distinguen de los compositores que permanecen en Tucumán, ya que a menudo practican su arte en el tiempo libre que les dejan sus respectivas ocupaciones, o bien se entregan a la vida bohemia, logrando obras destacadas por su singularidad y su calidad, pero sin poder organizarse para alcanzar

la trascendencia que otorgan las grabaciones; por el contrario, realizan escasos registros y presentaciones esporádicas. Integran un sistema de orientación endogámica, que no se cierra totalmente porque cuenta con los potentes difusores que se han señalado. Como se indicara, los medios de circulación internos se caracterizan, sobre todo en la primera mitad de la década, por el intercambio interpersonal, que si bien no contribuye a la difusión amplia de las creaciones, permite un mayor grado de intensidad en la experiencia musical. En tal sentido, “la atmósfera de las viejas peñas” permanece en la memoria como un espacio de creatividad idealizado.

Un buen ejemplo de este punto es la relación entre el tipo de producción de los hermanos Núñez y Mercedes, ya que los primeros eligen la permanencia en Tucumán, sin dejar por ello de componer, aunque les resulta difícil grabar discos. Pepe realiza su primer larga duración, *La Piel del Pueblo*, gracias al apoyo económico de un amigo, pero después no vuelve a grabar sino hasta pasada la dictadura. Lo mismo ocurre con el Chivo Valladares, quien sólo puede grabar *Argentino de Tucumán*, y un disco con su hermana, Leda, que no lo convence. Pero tanto el registro como la difusión se presentan como problemas casi insolubles para el que no emigra. Mercedes Sosa, en ese sentido y en ese momento,

funciona como el nexo de internacionalización del folklore tucumano y norteño -puesto que los dúos compositivos incluían a poetas como Galán y Castilla-.

Pero para que ello ocurriera, hacía falta que lo que se producía estuviese a tono con el clima de la época. Y en ese sentido, Tucumán no era una isla. Aparte de los teatros, orquestas, coros y ballets estables, contaba, desde fines de los cuarenta y los cincuenta, con cine clubs, jazz clubs y grupos de teatro, dedicados tanto a la tarea pedagógica -dirigida al público en general, con entradas siempre gratuitas- como a debates. Tales actividades se prolongaban en peñas y bares culturales, en los que los músicos interactuaban con pintores, escenógrafos, actores, dramaturgos, fotógrafos y cineastas. Por eso no sorprende la elevada concurrencia que suscitaban las actividades culturales, tal como demuestra el número de 23.500 personas, que según *La Gaceta* habrían visitado la feria cultural montada por el organismo oficial, el Consejo Provincial de Difusión Cultural, en el mes de julio de 1967, para festejar el Sesquicentenario.

El organismo, dirigido en ese momento por Gaspar Risco Fernández, un filósofo y teólogo inspirado en la pedagogía de Paulo Freire, trataba de fomentar la participación de los artistas locales tanto en

Buenos Aires como en otras provincias del noroeste -con las que existía un convenio- y en las diversas de la provincia, en las que se fomentaba la práctica teatral y musical. Sin embargo, la participación popular en las expresiones culturales tenía su raíz en el ambiente estudiantil universitario, así como a una serie de agrupaciones y organismos independientes o autogestionados, que alimentaban el deseo de intercambio estético, pero también político y social de los tucumanos. Durante los sesenta ese impulso fue tan poderoso que sobrevivió al clima de represión que se vivía, lo que se ve claramente en las páginas del diario, que lo mismo anuncia películas como “Divorcio a la italiana” que la “Calificación moral de los filmes” elaborada por la Asociación católica.

Esa atmósfera de efervescencia y dinamismo cultural dio lugar a compositores y cantantes que llevarían la voz de Tucumán mucho más allá de sus fronteras. Sin embargo, ese potencial, que no pudo ser acallado por la censura, fue desactivado por el exterminio físico y la persecución de los materiales culturales operados a partir de 1975, cuando se instala el llamado “Operativo Independencia”, prólogo del oscurantismo que sobrevendría en 1976 sobre Argentina.

Referencias bibliográficas:

Bourdieu, Pierre. 1994 [1966]. “Champ intellectuel et projet créateur”. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l’action*. París: Éditions du Seuil.

Braceli, Rodolfo. 2003. *Mercedes Sosa. La Negra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Carrillo-Rodríguez, Illa. 2010. “Latinoamericana de Tucumán: Mercedes Sosa y los itinerarios de la música popular argentina en la larga década del sesenta”. En *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un campo cultural: Tucumán, 1880-1975*, ed. Fabiola Orquera, 239-266. Córdoba, Argentina: Alción.

Falú, Juan. 2010. “Ese remanso de la noche” [Entrevista de Fabiola Orquera]. En *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un campo cultural (Tucumán, 1880-1975)*. Córdoba, Argentina: Alción.

Kaliman, Ricardo J. 2004. *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba, Argentina: Comunic-arte Editorial.

LA GACETA. 1967a. “Éxito del folklore argentino en Europa. Elogiosa crítica a la Misa Criolla. Mercedes Sosa y su talento”, viernes 21 de abril: 9.

----- 1967b. “Mercedes actúa hoy en la caja Popular”, viernes 5 de mayo: 7.

----- 1967c. “Grito todo porque no quiero morirme de impiedad y desamor”, sábado 6 de mayo: 7.

----- 1967d. “Diplomacia”, viernes 7 de julio: 7.

López de Núñez, Alba. Entrevistada por Yolanda F. Orquera. Residencia particular, San Miguel de Tucumán, septiembre de 2009.

Marchini, M. Darío. 2008. *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad / De la utopía a la persecución y las listas negras en la Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Catálogos.

Núñez, Gerardo. Entrevistado por Yolanda F. Orquera. Bar “Carlos V”, San Miguel de Tucumán, 29 de septiembre de 2009.

Núñez, José “Pepe”. 2000. *Cancionero*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Colección “Letra y voz”.

Orquera, Yolanda Fabiola. 2008. “Marxismo, peronismo, indocriollismo. Atahualpa Yupanqui y el norte argentino”, *Latin American Popular Culture* 27: 185-206.

----- 2010. “En la senda de una cultura argentina heterodoxa: *Zafra* (1966), de los Hermanos Núñez y Ariel Petrocelli”. *Nostromo. Revista Crítica Latinoamericana* 3: 208-212.

----- 2010b. “Música, espacio andino y “habitus de clase”: el caso del singular compositor argentino Rolando ‘Chivo’ Valladares”, a ser publicado en *Latin American Music Review* 31 (2), Fall/Winter.

Audiovisuales:

Korstanje, Fernando. 2002. *Hermano Núñez* (Documental)

Paolini, Juan, Fernando Korstanje y Fabiola Orquera. 2009. *Reconstrucción Documental de “Zafra”*, de Ariel Petrocelli y Pepe y Gerardo Núñez (sobre diapositivas de la presentación de 1972 y la música de la presentación de 1985).

Apropiaciones y diásporas en la música popular latinoamericana

Actas del IX Congreso

de la Rama Latinoamericana de la IASPM
Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010

¿Qué más popular que la nostalgia de los salseros por la salsa brava?

Autorreflexiones desde la diáspora latinoamericana en Barcelona – España

Alba Marina González Smeja¹

1 _ Socióloga egresada de la Universidad Central de Venezuela. Doctoranda en antropología social y cultural, Universitat de Barcelona.

Resumen:

La *salsa brava* es una música que tiene un lugar reservado en la nostalgia y la diáspora latinoamericana en Barcelona. Esta nostalgia se manifiesta en la necesidad de abrir espacios para la difusión y el consumo informal de esta música. No obstante, Barcelona no es una ciudad generosa frente a esa nostalgia. De esta forma, la escena salsera brava se ha caracterizado por su condición nómada. El objetivo de este artículo¹ es describir algunas de las iniciativas de los salseros bravos en Barcelona a fin de satisfacer su demanda musical yailable. Descripción realizada desde la etnografía experimental y vivencial, o bien desde vivencias inscritas en el cuerpo investigador.

Palabras claves: Escena, Salsa, Música, Nostalgia, Barcelona.

1. Introducción

Este artículo es parte de los hallazgos de mi tesis doctoral sobre la *salsa* en Barcelona.² En el caso concreto de este artículo identificaré lo referente a los encuentros y las confrontaciones de los amantes de la *salsa brava* en Barcelona desde la etnografía experimental y vivencial (Ellys y Bochner 2004), o bien desde mi experiencia salsera en Barcelona. Concretamente, lo que quiero decir con esto es que la etnografía convencional describe y analiza observaciones extra corporales al investigador y la etnografía experimental, por la que he optado como método de investigación, describe vivencias que se inscriben en el cuerpo investigador. Ahora bien, y en términos de Mari Luz Esteban, antropóloga vasca influenciada de esta metodología en España, no se trata de la mera reivindicación de la experiencia, sino de utilizar la propia experiencia como una forma de llegar a la dimensión cultural, pero también a la política y a la económica, de los fenómenos estudiados, yendo y viniendo de lo local a lo global, de lo individual a lo colectivo, de lo ideológico a

lo vivencial (Esteban 2004: 52). De modo que se trata de la vivencia de un cuerpo que forma parte de la diáspora latinoamericana en Barcelona. La diáspora es entendida por Iñigo Sánchez como una categoría abierta que permite poner en relación distintas experiencias de desplazamiento en base a un denominador común (Sánchez 2008:34);³ resulta pertinente presentar algunas cifras sobre la comunidad latinoamericana en Barcelona y concretamente de los colectivos que más he logrado identificar en la macro escena salsera (ver Tabla 1):

DIÁSPORA LATINOAMERICANA EN BARCELONA

De estos datos genéricos cabe resaltar que existen prácticas musicales yailables en Barcelona que logran aglutinar a éstas y otras comunidades que comparten diferencialmente su afición por la *salsa* y por otras músicas latinas (*son, chachachá, cumbia, vallenato, bachata, merengue*, etc.). En los últimos años, ha habido un creciente interés en Barcelona por el estudio de estas prácticas, concretamente

2 _ Una tesis cuyo título temporal, en tanto se encuentra en plena elaboración, es: Adentro de la escena salsera. Sintiendo, experimentando y significando la salsa en Barcelona desde la diáspora.

3 _ La presencia del lugar de origen dentro del imaginario diaspórico y los vínculos, tanto materiales como simbólicos, que conectan a los sujetos diaspóricos con su lugar de origen (Sánchez 2008:34 pp.).

1 _ Agradezco a Claudia Rolando y, especialmente, a C. Fernando Elías la revisión.

DIÁSPORA LATINOAMERICANA EN BARCELONA

PAÍSES	TOTAL DE POBLACIÓN EN BCN
Ecuador	21.510
Bolivia	16.347
Colombia	13.004
Perú	15.303
Argentina	9.350
República Dominicana	7.091
Uruguay	2.783
Venezuela	3.912
Cuba	2.369

Tabla 1.
Fuente: Instituto de Estadística de Catalunya (IDESCAT 2009)

estos estudios han abarcado lo referente a locales de músicas latinas⁴ en Barcelona donde, por un lado, se reproducen prácticas de consumo musical mediante procesos de “reafirmación de identidades” y por el otro, donde estas prácticas se transforman, es decir, los latinos se “españolizan” y los españoles se “latinizan” mediante procesos de negociación de identidades (Llano 2008: 35). Paralelamente a este estudio de Isabel Llano, existen investigaciones, ya concluidas, sobre un espacio aparte a la música latina ocupado e identificado como rutas del *cubaneo* (Sánchez 2008), es decir, por la localización de cubanos

(de nación y adopción) en locales de consumo musical y bailable eminentemente de origen cubano.

Ahora bien, los principales hallazgos de mi investigación reconocen la existencia de los espacios antes mencionados como relevantes socialmente (Martí 2000: 79), es decir, como los más usados por la población no latina (españoles, europeos y de otros continentes) y latina (latinoamericanos), ambas con distintas modalidades de residencia en la ciudad de Barcelona. No obstante, mi propia experiencia, me ha permitido reconocer que no son tres, sino cuatro y si se quiere hasta cinco las escenas⁵ salseras existentes en Barcelona; a la cuarta

5 _ Uso el término escena musical, concebido y compuesto por Richard Peterson y Andy Benet (2004), a través identidades fluidas e intercambiables, no excluyentes y complementarias, es decir, algunas personas que frecuentan una escena pueden frecuentar distintas al mismo tiempo.

escena, la escena de la salsa brava⁶ será dedicado este artículo.

2. Escena salsera brava: Historia

Los orígenes de esta escena en Barcelona se remontan al *Tabú*, local que existió en el barrio chino en la década de 1980. En este local, marines norteamericanos, mayormente de origen puertorriqueño, fueron los responsables de introducir la *salsa brava* en Barcelona mediante discos que pedían que les colocaran en este bar. Una tarea que, en décadas anteriores, estuvo a cargo de gitanos catalanes que, gracias a las adquisiciones de sus abuelos comerciantes en Latinoamérica, ya habían incorporado la salsa en el repertorio musical de sus fiestas. En la década de los 70, comenzaron las adaptaciones de temas salseros por orquestas catalanas, en los

6 _ La salsa brava nacida a finales de los años 60 en Nueva York, a mano de la comunidad latinoamericana, y sobre todo, de niuyorikans: hijos de puertorriqueños, así como también de cubanos, dominicanos, entre otros, que mezclaron su herencia musical caribeña con las tendencias que existían en ese momento en EUA y le cantaron a lo que les afectaba en ese momento dada su procedencia, así como su condición social y étnica. En palabras de C. Fernando Elías, una música que ha tenido figuras emblemáticas (Héctor Lavoe, Rubén Blades, las estrellas del sello Fania, etc.), que ha contado con una temática propia (vida en la ciudad, añoranza del campo), “con una estética musical propia (contrapunto en los metales de la orquesta al estilo big band, variaciones armónicas de estilo jazzístico, polirritmia y contratiempos abundantes, espacios para el solista) y con un posicionamiento político propio (de izquierda, identificada con los gremios sindicales, pequeños comerciantes, empleados públicos, clase obrera, con antipatía a la burguesía) (Elías 2010: Conversación virtual).

4 _ La latinidad entendida como una expresión usual para afirmar la identidad cultural de las personas nacidas en el Caribe hispano y cercanías: “Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, parte de México, Panamá, Colombia, Venezuela, Ecuador (especialmente Guayaquil) y Perú (el Callao principalmente), y definitivamente, también la diáspora latino-caribeña en los Estados Unidos (particularmente Nueva York)” (Llano 2007: 35).

años 80 los conciertos de artistas internacionales, y en los 90 los primeros programas radiales generales y especializados en *salsa brava*.⁷ Ahora bien, la historia reciente y vivida de esta escena, en lo que a sesiones y locales se refiere, ha sido la siguiente.

2.1 Locales

El primer “local” de *salsa brava* que visité en Barcelona fue uno *sin papeles* llamado *Para Mi gente* (2002-2003), a cargo del periodista y locutor colombiano José Arteaga. Este local estuvo ubicado en la “calle Bolívar, 10, puerta metálica”, dirección con la cual se le hacía promoción a través de volantes. Funcionaba sólo los viernes de 20:00 a 4:00, lapso en el cual se programaba música en directo y de disco que atraía a seguidores de la *salsa brava*, en su mayoría, de origen latino, y en menor medida de no latinos, (incluidos turistas mayormente de origen europeo). Bajo características similares a *Para mi gente* existieron otros locales de *salsa* en Barcelona y los siguientes: *El Rincón del Gañán* que luego pasó a llamarse *Manteca* (2004-2005), a cargo del colombiano Carlos Sánchez “Carlitos Way”. Este fue un local de *salsa* y *latin jazz* que funcionaba de miércoles a domingo de 18:00 a 3:00 en el barrio de Poble Sec; los sábados llegó a contar con cuartetos de *salsa* y *latin jazz* y los domingos

con cuartetos de música brasilera. Como este funcionaba bajo una sociedad, su otro dueño lo quiso convertir en un local colombiano y a partir de este momento Carlos renunció a la sociedad (Sánchez 2010: Conversación)⁸ y *Manteca* pasó a la historia como referencia de la escena salsera brava.

La Dionisiaka (2005 – 2006), ubicado en el sótano del restaurant *Dionisios* del barrio el Born. Esta iniciativa estuvo a cargo de una colombiana llamada Elena quien junto a su marido griego, y camarero del restaurant *Dionisios*, adaptaron el sótano de este local a fin de convertirlo en un espacio para la programación de *salsa* en vivo y de disco los viernes de 22:00 a 3:00. Más o menos para esta misma época estuvo *El Drop* (2005 - 2007) también en el Born. Al principio esta iniciativa estuvo a cargo de unos colombianos que programaban fiestas de *salsa* y *pop* en este local cuyo dueño era un catalán llamado Sergi (García 2010: conversación). Estas fiestas se llamaban *Divino Niño* y contaban con un cliente habitual: Jacobo García “Jacoviche”, que pasó de cliente a DJ residente del *Drop* lugar

⁸ _ No obstante, desde mediados de 2009 se ha hecho socio de un local dirigido especialmente a un público colombiano llamado Mandarina y desde mediados de 2010 está a cargo de El Barrio, dirigido a este mismo público “porque es lo que da dinero” (Sánchez 2010: Conversación). En este sentido, hay un sector de la comunidad colombiana, que junto con otras como la peruana y la ecuatoriana, al ser mayorías y consumidoras activas de alcohol (costoso), hacen que los locales nocturnos que visitan sean rentables.

donde, viernes y sábados desde las 23:00 a 3:00 aproximadamente, llegaron a pinchar otros colombianos como Enrique Romero “El Molestoso”, hasta que por razones económicas traspasaron el local y se convirtió en una panadería.

Después, y con una sugestiva promoción virtual, se inauguró *Lo Nuestro* (Feb.2008) en la zona del L’Eixample sur. Esta programación a cargo de Adriana Faccini (Argentina), Enrique Romero (Colombia) y Jacobo García (Catalán), funcionó en las instalaciones de un *after hours*, entre las 23:00 y las 3:00 horas, bajo la figura de un club dedicado a la *salsa* de colección con los DJs Jacoviche & El Molestoso. A continuación el contenido de una de las promociones de este proyecto:

Lo Nuestro Advierte:

^{1º} Lo Nuestro no es una discoteca ni salsoteca, es un club para melómanos amantes de la *salsa brava*, la pachanga, el boogaloo y el guaguancó. El lugar no tiene letrero en la calle, pero está ahí, en Entença 37.

^{2º} La música no siempre suena al gusto de todos. No aceptamos peticiones musicales, si no te gusta lo que suena puedes marcharte y no estás obligado a consumir. Antes de venir a Lo Nuestro, baila tu último merengue,

⁷ _ Véase lo referente a la segunda etapa de la producción latina en Barcelona en Llano 2008: 38-40.

tu última bachata y tu última monguería⁹
porque en Lo Nuestro no vas a encontrar
nada de eso.

3º El Aforo de Lo Nuestro es LIMITADO ¡de verdad!

No permitiremos que los melómanos
estén arrinconados

La salsa es la música de la libertad
en su pleno sentido.

No te extrañe si no puedes entrar.

Prueba el próximo sábado, pero ven pronto.

4º En Lo Nuestro no se dan clases de baile.

Baila como quieras, pero ¡gózalo!

5º El baile puede empezar sin ti. Esto ¡seguro!

6º ¡Agúzate!

Si estás de acuerdo con estas ADVERTENCIAS,

tu eres de los nuestros ¡Bienvenido!

Sábado 2 de febrero a las 11 de la noche en

Entença 37 Barcelona

Ritmo Caliente, caliente lo traigo yo

Y el que no sepa apretar

Que se salga del ambiente

El golpe completo está en:

<http://www.lonuestro.es>¹⁰

9 _ Monguería es un sinónimo de salsa romántica, que ha sido un estilo relevante en la historia de la salsa.

10 _ Página actualmente inactiva. Ésta información ha sido extraída del correo electrónico que me llegó (28 /01/ 2008) en vísperas de la inauguración de Lo Nuestro.

Lo que no llegó a advertir *Lo Nuestro* es que sería una de las sesiones salseras más cortas programadas en Barcelona. Después de la expectación que causó, esta programación existió durante un mes y medio. La razón: el volumen permitido no se correspondía a las exigencias de una sesión bailable, que además no contaba con superficie deslizante.¹¹ Deslizante en todo caso fue el paso, prácticamente paralelo, de *Le kasbah* (2008-2009) y el *Sea Club* por la escena salsera. El primero, una coctelería a cargo de un colombiano; el segundo, un restaurante de dueño catalán y a cargo de un ecuatoriano. Ambos ubicados en el barrio de la Barceloneta, visitados mayormente por turistas y con programación musical en vivo, de diferentes géneros, según el día de la semana, programación suspendida a falta de sus respectivas licencias.

Con mejor suerte han contado *La Resistencia*, *Underground* y *El Café da Madeira*. El primero, bar ubicado en L'Hospitalet de Llobregat; el segundo, club ubicado en la zona de Sant Gervasi; y el tercero, restaurante, ubicado en el barrio El Born. Todos locales llevados por catalanes y en los que se le ha dado cabida a la *salsa* en el programa de música en vivo y de disco, siendo el *Café Madeira* más activo en esta oferta (2009 – actual) al haber habilitado,

11 _ Contaba más bien con letreros que decían que no se podía bailar ya que este after hours, como otros locales, no tenía licencia de baile, lo cual le fungía para salvarse las espaldas ante las inspecciones del ayuntamiento (Romero 2010: Conversación).

mas no acondicionado, la sala del sótano exclusivamente para programar música en vivo, de distintos géneros, todos los días de la semana. Ahora bien, con suerte “indefinida” ha contado *Shangó* en el Barrio: Gòtic, este bar de *salsa* y en menor medida de otras músicas latinas, al no contar con música en vivo, ajustar el volumen a las exigencias cívicas y la música al gusto de los que escuchan siempre lo mismo,¹² ha sabido mantenerse dentro de una escena fluctuante.

3. Actualidad de la escena salsera brava: sesiones fallidas y no tan fallidas

La escena salsera brava, se ha conformado, entre otras cosas, por sesiones salseras de perdurabilidad veloz o que nunca sucedieron. En el marco de estas últimas cabe mencionar la iniciativa del colectivo *La Salsera*,¹³ para octubre de 2009 y la siguiente:

Atención Salseros!!! Este mensaje va dirigido a los rumberos de hierro, los

12 _ Bien porque son alumnos de clases que necesitan de la misma música porque si no se pierden, o porque son turistas y lo mismo para ellos siempre es diferente.

13 _ Colectivo conformado por el cantante (Marcelo “El Chelo” Rosendo de Colombia) y la manager del grupo de salsa La Sucursal. SA (Irene Bosh), así como por el DJ Jacoviche (estos últimos catalanes), dedicado a producir eventos salseros.

desposeídos de la Salsa Brava, a los que gozan con Arsenio y se acarician con un agreste mambo de trombones, para el amante de la poesía y el soneo, para el que sabe que el “Maelo” de la Salsa se apellida Rivera y no Ruiz, para aquellos que con el mono de buena melodía están escondidos en el rincón oscuro de su cotidianidad. Para el que escucha con atención, para el que baila con afínque y como quiere, para el que ama la cultura de la salsa porque es la expresión musical urbana más sublime que ha parido este mundo. Para el que disfruta de la buena música, para el que quiere aprender y compartir conocimiento.

Si, si, si, rumbero esto es para ti, tenemos el gusto de informarles que Barcelona ya tiene “Antro” para ir a escuchar y bailar salsa clásica y golpe bravo los sábados, ¿qué? parece un sueño, cierto, pero no es la purita realidad. La Salsera regresa para dar salsa brava en dosis cuatríples, sin amedre (La Salsera 2009: S/P).

Al poco tiempo de la inauguración de este local la promoción desapareció del espacio virtual de *La Salsera*, de donde extraje la información. Cuando les pregunté a algunos miembros de este colectivo

qué había pasado, me dijeron que habían tenido problemas con el local donde se había previsto la apertura, pero que estaban trabajando para solucionarlo. No obstante, esto no ocurrió. El proyecto, más que del local de la sesión semanal de *salsa*, fue sustituido por una programación puntual de evidentes negociaciones entre la música en vivo y el baile de academia o bien entre la nostalgia musical y la relevancia social de la *salsa* en Barcelona y la siguiente:

Atención Salseros!!! Este mensaje va dirigido a los rumberos de hierro, los amantes de la Salsa Brava, para el que escucha con atención y el que baila de corazón. La Salsera regresa el próximo domingo 22 de noviembre en la Sala Apolo 2 para ofrecer una sesión cargada de “Salsa Brava”, melomanía, baile y Latin Beats. Una velada que contará con la selección musical de DJ Jacoviche, conocido en la escena salsera de Barcelona como uno de los mayores entendidos en el género, y la actuación musical de La Sucursal s.a., la orquesta que se ha consolidado en los últimos años como referente de la salsa brava en Barcelona, y que tiene el gusto de presentar el video clip “La

Sangre y La Lluvia”¹⁴ (...) Y además..... especial bailadores!!! Adrián y Anita, los campeones del mundo de Salsa se unen a La Salsera para impartir un Taller de apreciación musical con música en directo y acercar a los amantes del baile a la música (La Salsera 2009: S/P).

Ahora bien, en el marco de las programaciones de perdurabilidad veloz se han encontrado las fiestas *Entren que caben 100*.¹⁵ Estas reuniones a cargo del venezolano Ernesto Rangel “Merrey” (DJ, organizador y promotor), tuvieron una duración de seis sesiones (entre diciembre 2009 y mayo 2010) realizadas en el barrio de Poble Sec. El lugar donde se llevaban a cabo era un restaurante de comida latinoamericana a cargo de dominicanos y surgieron porque Merrey solía comer allí, un día invitó a una amiga por su cumpleaños, pidieron colocar música y comenzó la fiesta (Rangel 2009: Conversación).

14 _ A la final el video no fue presentado. No obstante se presentó y distribuyó el primer volumen de Un periódico de ayer (publicación salsera a cargo de este colectivo que lleva el nombre de un tema de Héctor Lavoe) y se anunció el programa de radio que realizarían y que puede ser escuchado, en su única edición, en: <http://latrifulca.org/la-salsera/>.

15_ En alusión a una canción de Héctor Lavoe y Willie Colón llamada “El Timbalero” y en la que alguno de sus pregones dice “entren que caben cien cincuenta paraos y cincuenta de pie”.

De este modo *entren que caben 100* ofrecía: buffet libre a ocho euros, precios solidarios en bebidas y entrada gratuita para la sesión musical-bailable, todo a partir de las 20:00 hasta las 3:00. Lo curioso de estas fiestas es que se sabía que eran mensuales pero no que día, en vísperas de éste empezaba a correr la información de boca a boca, a través de emails y para confirmar la información los más atrevidos nos metíamos en el perfil de Merrey en *Facebook* (sin ser sus amigos), ya que éste cuando organizaba la fiestas solía colocar las promociones como imagen de perfil.¹⁶ Ver la Figura 1:



Figura 1: Perfil de Merrey de la fiesta programada para el 23 de julio de 2010.

Una sesión de *entren que caben 100* que prometía fue la programada el 23 de julio en el marco de las fiestas de Poble Sec. Lo novedoso de esta sesión es que en su promoción anunciaba que sería en la calle y desde la 18:00 hasta la 5:00, es decir, se anunciaba como un maratón salsero. En una página web en la que se difundía el programa de las fiestas se publicó lo siguiente:

Después de seis fiestas en un pequeño local en el corazón de Poble Sec Entren que caben 100 se ha convertido en una referencia para poner sabor y ritmo al Barrio mediante una buena sesión de salsa y ritmos latinos que dj como Merrey, Mr Lopinski, El paisa, Ele_cé entre otros invitan a todas y todos a mover las caderas. En esta sesión vespertina estrenan su nueva temporada (En medio 2010: S/P).

No obstante, la hora que acompañaba la nota anterior era la 18:00, luego a las 21:00 aparecía programada una presentación de hip hop cubano. Ante la confusión informativa Merrey me explicó lo siguiente:

Teníamos planeado irnos a otra sala en Poble Sec pero los dueños lo han anulado, la

cosa queda de 18 a 21 en la calle y luego hacemos el buffet (comida) en Poeta Cabanyes, 51 donde siempre se han hecho las fiestas; a las 22: 50 hay un concierto en la Calle Bali, 8 de un grupo llamado Electrico Gozarella, que hacen boogalo. De todas formas tendremos salsita en Poeta hasta las 3, pero más relajadito (Rangel 2010: Conversación virtual).

Más relajadito, con respecto a las otras sesiones, porque la última acabó antes de tiempo debido a que llegó la policía. Aparentemente ese día (14 de mayo), a la sesión entraron más de cien, hubo incluso aquellos que salieron y se pusieron a beber en la calle, los vio la policía y esta se percató que había una fiesta ilegal en el recinto,¹⁷ de modo que la sesión se suspendió antes de que unos de los

¹⁷ _Ilegal en tanto los restaurantes no suelen tener licencia para bailar ni para colocar música como lo hacen los bares musicales. Eso sin mencionar que a finales de 2003 se aprobó una ley de ordenanza cívica que ha provocado el cierre de locales y ha dificultado la programación regular de música de DJ y en vivo en locales de Barcelona. Una ley que ha tenido como principal objetivo: [...] la regulación de la contaminación acústica para evitar, y en su caso reducir, los daños que pueda provocar en la salud humana, los bienes o el medio ambiente. Se entiende por contaminación acústica la presencia en el ambiente de ruidos o vibraciones que impliquen molestia o daño para las personas, para los bienes de cualquier naturaleza o que causen efectos negativos en el medio ambiente. (Generalitat de Catalunya 2005: Ley de ordenanza cívica).

¹⁶ _ Escribiendo este artículo he sabido que entren que caben 100 tiene su propia dirección en Facebook.

DJ invitados, para esa noche, pinchara un poco de *merengue ripeado*.

Esta sesión, tal y como la anterior (23 de abril) terminó, para un grupo reducido de asistentes, en casa de Merey. Este grupo eran amigos o cercanos de este DJ que se quedaban hasta el final queriendo más rumba salsera, sólo que en esta fase mucho “más relajaditos”, es decir, con volumen y ruidos limitados. Probablemente estas reuniones case-ras se sigan haciendo, aunque ya no exista *entren que caben 100*, como muchas otras encuentros de salseros que cuando se reúnen a escuchar y bailar esta música les cuesta poner fin.¹⁸

4. Escena *salsera brava*: nostalgia e itinerancia

La escena de la *salsa brava* en Barcelona está compuesta por una relevante y combinada presencia de intelectuales, estudiantes, melómanos, bailadores, músicos y DJs de Colombia, Venezuela y otros países latinoamericanos que, junto a miembros de la comunidad no latina (especialmente catalana), así como de los turistas que existen en Barcelona,

18 _ A través de una última conversación virtual con Merey, he sabido que entren que caben 100 se retoman el día 18 de septiembre de 2010 en Inusualproyect, un local ubicado en la calle Paloma del barrio El Raval, justo detrás de La Paloma una sala de conciertos mítica en Barcelona que tuvo que cerrar sus puertas después de que se implantará la ley de ordenanza cívica.

ejercen el rol de intérpretes, promotores y seguidores de la *salsa brava*. La relevancia social o bien los “significados, usos y determinadas funciones” (Martí 2000: 79) de la escena salsera brava están concatenados por la confrontación nostálgica, es decir por la defensa en pro de la permanencia de una “manera de hacer música” en tanto la salsa se ha caracterizado más por unas prácticas musicales que por sus contenidos específicos (Quintero 1998:21),¹⁹ además, una manera de hacer música que, desde mi punto de vista, alude también a una manera de bailarla y de consumirla.

En lo referente al baile, la espontaneidad de bailar *salsa brava* se confronta en Barcelona con los estilos impuestos por las academias de baile²⁰ (*casino*

19 _ En ese sentido constituye una expresión abierta –dinámica, variada, libre, indeterminada. Su carácter abierto de dinámica tensión dialógica se manifiesta en la expresión popularizada como grito identitario a comienzos de este movimiento musical: ¡Salsa y Control! Esta llamada a la intensidad de la expresión sonora evoca muchos de sus numerosos diálogos internos: desenfreno expresivo y afín que comedido, descarga rítmica y ostinado mesurado, improvisación y tradición (Quintero 1998: 21).

20 _ Y considero se ejemplifica muy bien mediante las evocaciones y metáforas de América Sánchez (bailador y pedagogo), quien resalta la importancia de involucrar todo el cuerpo y los sentidos al bailar salsa, a la vez de resaltar la importancia de respetar el espacio, el tiempo y a otros bailadores, considerándolo “un baile comprometido y con muchas consecuencias vitales” (Sánchez en Romero 1993: 34). Asimismo, es un baile que se contrapone al método de algunos profesores de academia donde le enseñan a los alumnos a marcar pasos, “pero les arrancan el ritmo del cuerpo, y esto para la salsa es gravísimo, es como querer aprender a comer y que sólo

y *línea*²¹). Mientras, en lo referente al consumo salsero en locales salseros la confrontación nostálgica se produce entre una manera informal y bohemia de consumir *salsa* y la rentabilidad que esta produce cuando se circunscribe en otras escenas (académica, latina y cubana). Y hago hincapié en esta concepción bohemia de los locales de *salsa*, porque parte de una generación de la diáspora latinoamericana en Barcelona desarrolló su afición en la época en que la *salsa* logró acaparar la atención de estudiantes, intelectuales y artistas que empezaron a demandar *salsa* en sus espacios de reunión.²²

Ahora bien, en Barcelona ésta es una escena “imprecisa, imperceptible y fluctuante” (Maalouf 2004: 50) manifestada en la exponencial temporalidad de

te enseñan a masticar sin saber las cualidades de los alimentos y su metabolismo” (Ibíd.).

21 _ Ambos bailes coreográficos caracterizados por giros, figuras, y en el caso de la línea, por poses y acrobacias. Ahora bien, el casino tiene la particularidad que se puede bailar en pareja o con varias parejas a través de una rueda en la que existe un líder que va anunciando los pasos a realizar; mientras, la línea es un baile en pareja con varias modalidades en el interior de su estilo: Los Ángeles, Nueva York y Puerto Rico. Para mayor información de estos estilos véase, para el casino, a Balbuena 2003 y, para la línea, a Hutchinson 2007.

22 _ De hecho, los principales locales de salsa que existen en ciudades como Caracas están ubicados en los alrededores de la universidad donde se ha realizado este congreso (UCV) y tienen la particularidad que no nacieron como locales de salsa sino que fueron restaurantes y tascas que se convirtieron en locales de salsa como parte de la apropiación del espacio urbano.

su acción: sesiones que comienzan y acaban velozmente al funcionar de manera clandestina. Asimismo, esta temporalidad itinerante se ha servido tímidamente de reuniones caseras (con volumen limitado) donde los salseros se reúnen a evocar la *braveza* al son de escuchas, cantos y bailes e incluso a través de la contemplación de producciones audiovisuales. Ver la Figura 2:



Figura 2: Melómano colombiano pinchando salsa en una reunión casera. (Barcelona 2010 - Foto: Alba M. González Smeja).

En la actualidad, la escena *salsera brava* más que servirse de locales, se sirve de eventos focales e itinerantes donde la afición se ve alimentada y compartida por un sector específico de la comunidad latina y en menor medida no latina, cautivado por una *salsa* a la que poco se refieren los profesores de baile, los bailarines de exhibición, y en fin, quienes viven el aquí y el ahora (dominante, elegante y

blanqueado²³) de éste y otros géneros de la música latina. Ver la Figura 3:



Figura 3: Promoción virtual de clases de baile con los campeones de la *salsa* de España.

Los miembros de la escena de la *salsa brava* en Barcelona son una minoría de salseros que llegó a esta música por la vía rumbera (fiesteras), melómana, musical e intelectual. Constituyen una escena

23 _ No obstante, el problema no reside en los valores estéticos africanos versus los europeos por naturaleza en sí, sino en el poder desparejo que se les asigna, por ejemplo a la coreografía sobre la improvisación, al espectáculo sobre la pista de baile social, a los patrones de vueltas sobre el baile suelto o a la “elegancia” sobre el policentrismo/ritmo (Renta 2010: S/P).

intergeneracional de personas cautivadas por la contundencia musical, social, política e histórica de una música que unificó a buena parte de un continente con historias comunes (colonialismo, alienación, desigualdad social, discriminación étnica, desamor, etc.²⁴) y que para esto utilizó el recurso de la palabra, de la instrumentación y de un canto reivindicativo lejano a la trova y a la canción de autor y cercano al sentimiento del bailarín.

Los amantes del sonido bravo, de los locales clandestinos y de la comunión entre salseros diversos (gente del barrio, de la academia, de la música o bien de la vida en todas sus formas), hacen parte de una escena que, en Barcelona se ilegítima al no poseer los recursos económicos suficientes para sufragar los gastos de una licencia para expender licores, otra para bailar y otra para difundir música en vivo y de disco. De esta forma, los *salseros bravos* se han convertido en sujetos nómadas de la música con la que viajaron.

24 _ Al respecto véase, y en algunos casos escúchese, las canciones del compositor por excelencia de la *salsa brava* Tite Curet Alonso (<http://salsaclasica.com/titecuretalonso/indice.asp>), de las que cabe resaltar: “Plantación adentro”, “Anacaona”, “Caonabo”, “Galera tres”, “Juan Albañil”, “Juanito Alimaña”, “Los entierros”, “Periódico de ayer”, “De todas maneras rosas”, entre otros.

5. A modo de conclusiones

- La experiencia vivida como fuente de conocimiento ha sido portadora de información privilegiada para esta investigación.
- La *salsa brava* nació de la diáspora latina en Nueva York y ha sido llevada a Barcelona por la diáspora latina y específicamente por marines puertorriqueños, emigrantes latinoamericanos, así como también por catalanes con influencias latinas.
- Desde la historia vivida y reciente de los “locales” de la *salsa brava* en Barcelona *Para mi gente* marcó una pauta, es decir, no fue propiamente un local sino una sesión salsera semanal que funcionó de manera clandestina, prácticamente de la misma manera como han funcionado el resto de las sesiones salseras en Barcelona y por lo cual han tenido corta vida.
- La diáspora colombiana en Barcelona ha jugado un rol importante en las programaciones de la escena *salsera brava*; cabe destacar al “Molestoso” y “Jacoviche”, este último un catalán que ha tenido mucho contacto con la comunidad colombiana salsera de Barcelona. Asimismo, estas programaciones han tenido un tiempo de duración promedio de dos años y últimamente las que se mantienen son iniciativas llevadas a cabo por catalanes.
- Frente a la relevancia social de la *salsa* bailada de academia y de la rentabilidad de los locales de

música latina, la necesidad de preservación de la *salsa brava* se acrecienta.

- Actualmente, Barcelona es una ciudad que condena la demanda nostálgica de los salseros bravos. Quienes nos sentimos atraídos por esta manera de hacer música, de bailarla y de consumirla estamos sujetos a la búsqueda incesante e itinerante de aquello que pueda recrear y subvertir dicha demanda. Dicho de otro modo, la diáspora salsera de tiempo y espacio reconstruye su afición a través de un precario equilibrio entre lo que dejaron atrás, lo que trajeron consigo y aquello que la nueva sociedad ofrece o niega (Sánchez: 2008:178).

Referencias bibliográficas:

Balbuena, Bárbara. 2003. *El Casino y la salsa en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.

Ellys, Carolyn y Bochner, Arthur. 2004. *The Ethnographically I. Methodological novel about Autoethnography*. Walnut Creek: Altamira Press.

Esteban, Mari L. 2004. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.

Generalitat de Catalunya. 2005. *Ley de ordenanza cívica*. Documento on line: http://mediambient.gencat.cat/cat/el_medi/soroll/pdf/legislacio/1513_05.pdf [Consulta abril 2010].

Hutchinson, Sydney. 2007. "Bailando en su lugar. Cómo los salseros crean variantes locales de un baile global". Documento on line: http://www.herencialatina.com/El_Son_y_La_Salsa_Santodomingo/Bailando_en_su_lugar.htm - 36k [Consulta: abril 2008].

Instituto de estadísticas de Cataluña (IDESCAT). 2009. *Población extranjera por municipio y países*. Documento on line: <http://www.idescat.cat/poblacioestrangera/?b=10&res=e19&lang=es> [Consulta mayo 2010].

Llano, Isabel. 2008. "La inmigración y música latina en Barcelona el papel de la música y el baile en el proceso de reafirmación e hibridación cultural" *Revista: Sociedad y Economía*, 15: 11 -36. Cali: Universidad del Valle. Versión on-line, <http://socioeconomia.univalle.edu.co/nuevo/public/index.php?seccion=REVISTA&revista=33> [Consulta en Octubre 2009].

Maalouf, Amin 1999. *Identidades Asesinas*. Madrid: Alianza.

Martí, Josep. 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.

Peterson, Richard, y Bennett, Andy. 2004. «Introducing Music Scenes». En *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, ed. Richard a Peterson y Andy Bennett. Nashville: Vanderbilt University Press.

Quintero, Ángel. 1998. *Salsa sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo Veintiuno.

Renta, Priscilla. 2010. *Migración de retorno y decisiones estéticas: bailando salsa entre Nueva York y Puerto Rico*. Documento mimeografiado.

Romero, Enrique. 1993. "El Zen Antillano. Apuntes para una liturgia del baile". *Revista El Manisero* 0: 34.

Sánchez, Iñigo. 2008 "Cubanos en diáspora. Nuevos escenarios para la investigación (etno) musicológica". En, *Fiesta y ciudad: Pluriculturalidad e integración*, ed. Josep Martí, pp.169-188. Madrid: CSIC.

_____ 2008 "¡Esto parece Cuba!: Prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana de Barcelona". Tesis doctoral en Antropología social y cultural. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Barcelona.

Recursos web:

En medio: <http://www.enmedio.info>

La Salsera Barcelona Crew: <http://latrifulca.org/la-salsera/>

Salsa Clásica. De ayer, hoy, mañana y siempre: <http://www.salsaclasica.com/>

Conversaciones:

Elías, C. Fernando (brasileño). Músico y estudiante de la maestría de etnomusicología del instituto de artes de la Universidad Estadual Paulista (UNESP). Barcelona: correo electrónico. 04 de septiembre de 2010.

García, Jacobo "Jacoviche" (catalán), DJ y promotor salsero. Barcelona: Terraza de la Cervecería Milano. 26 de agosto 2010.

Rangel, Ernesto "Merey" (venezolano), Dj, músico y promotor musical. Barcelona: Casa de Ernesto y correo electrónico. 17 de abril de 2010 y 23 de julio 2010, respectivamente.

Romero, Enrique "El molesto" (colombiano), DJ, locutor, periodista y programador musical. Barcelona: Vía telefónica. 26 de agosto de 2010.

Sánchez, Carlos (colombiano), coleccionista y empresario musical. Barcelona: El barrio (su actual negocio). 26 de agosto 2010.

Tiosos pero cumbiancheros: Perspectivas y paradojas de la cumbia chilena

Eileen Karmy, Lorena Ardito, Alejandra Vargas¹

1 _ Equipo interdisciplinario de la investigación: “Tiosos pero cumbiancheros: una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena”, apoyada por el Fondo para el Fomento a la Investigación de la Música Nacional (CNCA, 2010). Eileen Karmy Bolton es Socióloga, vientista de música popular latinoamericana y Magíster en Musicología de la Universidad de Chile. Ha desarrollado estudios sociales y culturales. Actualmente desarrolla un estudio sobre la Nueva Canción. Lorena Ardito Aldana es Socióloga, percusionista y monitorea de baile. Ha realizado estudios sobre derechos colectivos y cultura popular, especialmente sobre afrodescendencia y música afrolatinoamericana. Trabaja en la Corporación Regional PROCASUR. Alejandra Vargas Sepúlveda es Licenciada en Historia y Profesora de Educación Media con mención en Historia y Ciencias Sociales. Ha desarrollado estudios en cultura y sectores populares, historia social e indigenismo, medios de comunicación alternativos y educación.

Resumen

En Chile la cumbia es una sonoridad representativa de lo festivo a nivel nacional, que ha acompañado, reflejado e incidido en gran parte de los procesos socio-históricos, políticos y culturales de su historia reciente. El presente artículo indaga en particularidades estilísticas, hitos de desarrollo y vínculos con contextos históricos y cotidianos que este género presenta a nivel local, así como en sus tensiones y fronteras con otras sonoridades festivas de proyección nacional. Se evidencian así las paradojas del proceso de asimilación y transversalización de la *cumbia chilena*, que ponen en encrucijada la construcción de nuestra *chilenidad*,

justo cuando ésta es ensalzada para conmemorar el “bicentenario”¹ de su fundación republicana.

Palabras Clave

Cumbia chilena, identidad, fiesta, arraigo, cotidianeidad.

1. El repertorio cumbianchero: ni tan propio, ni tan cumbia

Una primera aproximación a la comprensión local del desarrollo de la cumbia, es la caracterización de sus cultores y repertorio. A través de la indagación testimonial, bibliográfica y audiovisual, se constata un hecho que causó controversia durante la década del noventa, cuando comenzó a reconocerse y de-

1 _ Las comillas responden a la necesidad de poner en cuestión la fecha en que Chile conmemora su Independencia Nacional, el 18 de septiembre de 1810, donde se constituye la Primera Junta Nacional de Gobierno que jura lealtad a la corona española. Históricamente, el hito fundacional republicano corresponde al 12 de febrero de 1818, día en que se celebra la aprobación del Acta de Independencia de Chile, tras un año de la Batalla de Chacabuco (decisiva en el triunfo del *ejército patriota*).

batirse la existencia de una cumbia *chilena*. Se trata de un género de origen colombiano, desarrollado en Chile fundamentalmente a partir de un repertorio extranjero, en versiones locales que incluyen diversos formatos, puestas en escena y estilos, cuyo ritmo muchas veces se aleja de la cumbia originaria (caracterizado por una cadenciosa y continua galopa, que marca el tiempo débil por sobre el fuerte), para reemplazarse por otras sonoridades bailables como por ejemplo, el merengue (que acelera la galopa y alterna los tiempos fuertes y débiles en el discurso rítmico de sus percusiones).

¿Cómo comprender entonces la relación entre lo propio y lo ajeno en la *cumbia chilena*? Un breve recorrido por algunas de las canciones hoy emblemáticas del repertorio *cumbianchero* nacional, pueden aportarnos algunas pistas sobre su proceso de apropiación local:

a) “La Piragua”

Compuesta en 1962 por el colombiano José Barros, fue rechazada en un comienzo, por los sellos discográficos de Colombia, por considerarse demasiado poética. Ante ello su autor relata: “Recogí la canción. Unos amigos vallenatos la grabaron y cuando Hernán Restrepo oyó la canción dijo este es el hit mundial. Salió ‘La piragua’ y causó un impacto nacional e internacional” (Bassi 2009), dando comienzo a una leyenda musical que inmortalizó a Guillermo Cubillos y Pedro Albundia (personaje ficticio cuyo apellido rima con cumbia).

“La piragua” llega a Chile en la voz del venezolano Luisín Landáez que se convirtió en un actor clave para la música chilena. En Venezuela fue *crooner* de la Billo’s Caracas Boys, con la cual estuvo en Colombia desde fines de los cincuenta, donde conoció gran parte del repertorio costeño.

Iniciada su carrera solista, Luisín Landáez llega a Chile en 1962, donde se encuentra con un país que “no quería saber nada con la música tropical” (Landáez en González, 2009: 594, hasta que comienzan a llegar discos de Tulio Enrique León, Mike Laure y otros, que inspiran a Luisín Landáez para grabar su disco *Las cumbias de Luisín* (Landáez, 1964) en el que incluyó “La piragua”. Este hecho marca la

inclusión definitiva de la cumbia a Chile gracias a la popularidad de sus canciones.

Siguiendo los pasos de Luisín Landáez, Giolito (ex integrante de la orquesta Ritmo y Juventud) forma en 1968 Giolito y su Combo, con quienes graba “La piragua” en el formato de combo, destacándose por la importancia que se le asigna a la percusión.

“La piragua” recorre el mundo, y suena en Chile hace más de cuarenta años en distintas versiones, formatos y estilos. Ha sido interpretada por sonoras, orquestas, combos, y últimamente en el estilo de la *nueva cumbia chilena*, que surge a inicios de los años 2000 en la voz de jóvenes músicos, ex universitarios, provenientes del rock.

Chico Trujillo, formado por una escisión del grupo de rock La Floripondio, grabó “La piragua” en su disco *Chico Trujillo y la señora imaginación* de 2001, otorgándole su estilo particular, caracterizado por el sonido que entrega la instrumentación propia de una banda de rock que suma bronce en su interpretación.

¿A qué se debe la amplia difusión de “La piragua”? ¿Cómo se podría explicar su recorrido latinoamericano e instalación en Chile con tanta aceptación? Una de las posibles respuestas la propone el sociólogo Orlando Fals, planteando que esta canción

combina la herencia intercultural que conforma la identidad latinoamericana: “Están los tambores de los negros, la guacharaca de los indígenas y la música, las melodías, de algunos estilos blancos” (Bassi 2009).

Junto con ello, observamos que “La piragua”, al igual que otras canciones centrales del repertorio cumbianchero, es protagonizada por un personaje popular, que es capaz de representar y dar sentido de pertenencia quienes la escuchan y la bailan. La conjugación de estos elementos ha llevado a su rápida aceptación e incorporación en el repertorio cumbianchero, al igual que como ocurre con “El Negro José”.

b) “Candombe para José”

Originaria del argentino “Chato” Ternavasio (Roberto Ternán), “Candombe para José” fue grabada por primera vez por el grupo de folclor argentino Los Tucu Tucu (*De cara al sol*, 1973), en una versión que fusionaba el ritmo de candombe, con la sonoridad de las cuerdas, el bombo y los arreglos corales característicos de la agrupación.

La amplia presencia de “Candombe para José” en el norte de Argentina, permitió su primer contacto con Chile a través del grupo de folclor y fusión latinoamericana Illapu, que la conoció en una de

las peñas folclóricas de Jujuy a inicios de los años setenta. Tres años más tarde, sería el mismo Illapu el que popularizaría esta canción en Chile con una versión propia.

Pese a que en Chile, con el golpe de Estado de 1973, la música vinculada a la izquierda fue ampliamente silenciada a través de la proscripción y la violencia, Illapu siguió actuando, pues su perfil no manifestaba aún adhesión política reconocible, logrando grabar “Candombe para José” en el álbum *Despedida del pueblo* (1976).

Su proyección y aceptación popular la transformaron en un verdadero himno al interior de los centros de detención y tortura de la dictadura chilena: los presos políticos entonaban “Candombe para José” cada vez que llegaba un nuevo preso, cuando algún compañero salía en libertad, o para brindar apoyo a algún otro detenido, cambiando la letra del texto original “Arriba Negro José” por “Ánimo Negro José” (Chornik 2005).

En 1978, luego de una gira por varios países latinoamericanos, la dictadura prohibió a los integrantes de Illapu regresar a Chile por la politicidad que había alcanzado su música, relegándolos al exilio por cerca de una década (Varas 2005). Sin embargo, el Negro José se negaba a abandonar nuestras tierras. Ese mismo año, la Sonora Palacios edita su

disco *Lo Mejor de Sonora Palacios* (1978)² en el que se incluye una nueva versión de “Candombe para José” pero ahora en ritmo de cumbia y con la instrumentación propia de las sonoras³, alcanzando una masiva proyección nacional con un nuevo uso y sentido: el baile y la fiesta. Esta versión cumbianchera del “Candombe para José” se popularizó en gran medida, especialmente por su ritmo festivo, la hizo recorrer toda América latina, siendo incluso incluida en el repertorio de la Sonora Dinamita de Colombia.

Años después, en 1985, “Candombe para José” es rebautizada en el mundo de la *cumbia chilena* simplemente como “El Negro José”, tras ser incluida con ese nombre en el disco *20 Grandes Éxitos* de la agrupación de *cumbia coquimbana* Los Vikings 5 (donde se reemplazan los bronces por el sonido electrónico del teclado y la guitarra con *delay*).

Como tantos “negros”, “cholos” y “guachos” de nuestra historia, el “Negro José” fue transformándose en expresión de un personaje “típicamen-

te chileno”, esforzado, alegre, camarada, amigo, capaz de dar consuelo en las horas amargas y de acompañar sin vacilaciones el festejo y la parranda.

c) “Que levante la mano”

Esta canción fue compuesta por el argentino Alejandro Vezzani y grabada por el grupo mexicano Los Ángeles de Charly en el disco *Te voy a enamorar* (Fonovisa, 2001) y reeditada en 2004 en su disco compilatorio *Lo mejor de Los Ángeles de Charly*. Sin embargo, fue en Perú donde esta canción alcanzó mayor popularidad a través del Grupo 5, constituyéndola en un fenómeno de mercado que el año 2006, traspasó barreras geográficas, mediáticas y sociales.

Tres años más tarde, con la producción del peruano Estanis Mogollón y la interpretación del chileno Américo, esta canción es incluida en el disco *A morir* (Feria Music, 2008), logrando un gran impacto en el territorio nacional, mediante su intensa difusión radial y televisiva.

Ampliamente mediatizada en Chile, “Que levante la mano” ha sido ovacionada en el Festival Internacional de Viña del Mar (2010), utilizada como *jingle* publicitario, e incluida en campañas de propaganda política a nivel local, regional y nacional.

2 _ Que permitió a La Sonora Palacios obtener “Disco de Oro”, tras superar las 50 mil copias vendidas (www.sonorapalacios.cl)

3 _ “Sólo usaban dos trompetas de sonoridad punzante – por terceras, sextas o al unísono- , mientras mantenían el piano, prescindían de la batería, incrementaban el uso de las timbaletas y reemplazaban el contrabajo por el bajo eléctrico”. (González 2009: 581)

Pero ¿qué hay detrás del mediático éxito de esta cumbia?

Se trata del desarrollo de un estilo de *cumbia chilena* largamente relegada a circuitos locales de difusión y recepción mediática, pero que desde hace poco más de tres años ha logrado posicionarse como referente musical obligado en fiestas populares, masivas y de élite, eventos públicos de diversa índole, y espacios de divulgación sonora y audiovisual: la denominada *cumbia balada*, caracterizada fundamentalmente por la fusión de la *cumbia sound*, eliminando sus percusiones electrónicas y matizando su puesta en escena (Peñaloza 2005) con los recursos arreglísticos de la balada⁴.

Hoy, el cantante Américo es uno de los exponentes más relevantes de la Cumbia Balada en Chile. Luego de incursionar en la cumbia como cantante de sound y de fundar el grupo La Nueva Alegría (2005), ha despegado su carrera solista, acompañado de un completo equipo de sonidistas, productores, asesores, arreglistas y músicos de sesión, con quienes monta un repertorio profesionalizado y estilizado⁵, proyectando la internacionalización de su carrera.

4 _ Como la utilización del Círculo de Do. (López Cano 2005: 2-3).

5 _ Inspirado en artistas de reconocimiento internacional como Marc Anthony.

A nivel nacional, Américo ha logrado que su origen ariqueño⁶ y la historia de pseudo-explotación infantil por parte de su padre⁷ sean utilizadas para ensalzar un carácter al mismo tiempo exótico, blanqueado y atractivo, al consolidarse como cultor de música tropical que ha superado su humilde origen mestizo-nortino, mediante afán de emprendimiento.

De este modo, la capacidad transversal de identificación generada por este cultor *cumbianero* local (humilde, pero empeñoso, exitoso, pero esforzado), así como las situaciones descritas en sus éxitos musicales de amor y desamor, tales como “Que levante la mano”, han permitido su amplia aceptación en prácticamente todos los sectores sociales chilenos, así como si ésta y otras canciones de su repertorio fueran originalmente chilenas.

2. Un marco para hablar de *cumbia chilena*.

El repertorio festivo que reconocemos como *cumbia chilena* es un tipo particular de música popu-

6 _ Arica es una ciudad al norte de Chile, que limita con Perú. Su población tiene un alto componente étnico de origen aymara y quechua, y en menor medida afrodescendiente. Américo tiene rasgos mestizados, afro-indígenas.

7 _ De pequeño cantaba con su padre en ferias, plazas y diversos eventos tanto en su ciudad natal como en la vecina Iquique. Esta historia se exhibe en los medios de comunicación asimilándola a las historias de infancia de cantantes internacionales como Luis Miguel.

lar que comienza a formarse en género específico durante la década del sesenta, como resultado de un proceso múltiple y complejo de adaptación de la cumbiaailable de orquesta, venida desde Colombia en los años cincuenta, en el marco de su internacionalización. Progresivamente, la cumbia se va arraigando en el territorio nacional como una sonoridad propia, mediante un complejo proceso de apropiación que trasciende la sola consideración de los aspectos sonoros.

Los ejemplos citados muestran cómo composiciones foráneas van siendo re-versionadas, re-utilizadas, estilizadas y proyectadas, tanto por cultores como por públicos y sectores sociales diversos, incluso a veces por cultores de otras latitudes y en ritmos distintos a la cumbia.

¿Cómo abordar entonces el desarrollo histórico de la *cumbia “chilena”* y su vinculación con nuestra identidad? Planteamos que es sólo mediante un análisis interdisciplinario que considere la *cumbia chilena* como musicalidad a la vez que como práctica social, que resulta posible evidenciar la *chilenización* de este género popular, trascendiendo la mera consideración de su repertorio y de sus cultores característicos, para volcar la mirada también a sus usos sociales y contextos históricos.

De este modo, no son las particularidades que su sonoridad adopta en el territorio nacional, sino la relevancia social que su práctica y uso representan, los ejes claves para identificar la articulación histórica entre la cumbia y la *chilenidad*, entendiendo la noción de relevancia social (Martí 1995) en dos sentidos: por una parte, como presencia cotidiana en la vida musical de un determinado territorio, y por otra, como necesidad de su uso e importancia de su práctica en los diversos contextos en los que una musicalidad se desarrolla.

3. La *cumbia chilena* en su perspectiva histórica.

La internacionalización de la cumbia colombiana en el formato de orquesta de salón, que aprovechaba el terreno previamente abonado por la proyección internacional de la música afrocubana, resultó en un proceso de *latinoamericanización* de la cumbia (Ardito 2007). Este proceso se constituyó sobre la base de la apropiación de la cumbia en países como México, Perú y Argentina, donde el género se fue vistiendo de nuevos formatos instrumentales, timbres y propuestas escénicas que la llevaron de

la *orquesta*, a la *sonora*, y de los salones a las villas miserias y poblaciones marginales⁸, entre otros.

A mediados de la década del cincuenta proliferaban en Chile las orquestas bailables de música tropical, con un repertorio principalmente afrocubano y en menor medida afrobrasileño. Su presencia era habitual en *bôites*, quintas de recreo, salones de baile y restaurantes bailables, sin embargo, este baile era mayoritariamente desarrollado en escenarios por *vedettes* y bailarinas exóticas, pues resultaba poco habitual para el público criollo la erótica utilización de los movimientos de pelvis y caderas.

Hacia finales de los cincuenta, tras el triunfo de la revolución cubana, el bloqueo económico y cultural impuesto por Estados Unidos entre Cuba y el resto del mundo, debilita la presencia de su repertorio musical en los escenarios internacionales y chilenos. Este hecho, sumado al desarrollo tecnológico de medios de producción, reproducción y difusión fonográfica, constituyen el marco propicio para que la músicaailable colombiana de orquesta, y en especial la cumbia, llegara a Chile de la mano de cultores notables como Amparito Jiménez, Luisín Landáez y Luciano Galleguillos, así como también a

8 _ Nombre dado en Argentina y Chile, respectivamente, a los conglomerados sub-urbanos populares, que emergen a mediados del siglo XX en las capitales y grandes centros urbanos latinoamericanos, como resultado de masivos procesos migratorios campo-ciudad. En Chile, específicamente, se les conoce como *poblaciones callampa*.

través de la escucha mediatizada de cultores foráneos o la asistencia a espectáculos en vivo de agrupaciones extranjeras como La Sonora Matancera y Los Wawancó.

Las orquestas chilenas de música tropical, como La Cubanacán y la Sonora Palacios, comenzaron progresivamente a incluir el ritmo de cumbia como parte de su repertorio estable, iniciándose así un raudo proceso de apropiación que en los años sesenta terminó por colonizar la sonoridad de las agrupaciones bailables: los cultores locales de música tropical la incorporan como fuente de trabajo, ya que prontamente el público la adoptó como espacio de diversión (Aguilera 2006). Pero, ¿cómo puede comprenderse esta rápida aceptación?

Desde su conformación republicana, la sociedad chilena carga con una larga data de prohibiciones y persecuciones hacia las manifestaciones culturales y festivas de los sectores populares, ya sea mediante la restricción de sus espacios cotidianos de desarrollo⁹, como a través de la supresión temporal de los días de fiesta nacional¹⁰.

9 _ Como sucedió con las chinganas, legalmente prohibidas en 1906 con la aprobación (o más bien, desaprobación) de las elites políticas, eclesiásticas y los medios escritos de opinión hegemónica.

10 _ Cabe citar la restricción de días festivos para las conmemoraciones patrias, las que pasaron de 5 a 1 día feriado de celebración (el 18 de Septiembre) (Salazar 1990).

No obstante, este proceso no ha sido lineal ni ha estado desprovisto de conflictos y resistencias. La fiesta popular y el carnaval han encontrado una y otra vez modalidades de expresión y espacios cotidianos para su práctica, tales como calles, quintas de recreo o fumaderos (Salinas 2007), necesarias instancias de reconstrucción y resignificación social, donde emergen dimensiones negadas, como la música o la corporalidad.

Por otra parte, el progresivo ocultamiento de rasgos indígenas, afrodescendientes y mestizos, en pos del ensalzamiento de un orden social “civilizado” al estilo europeo, ha marcado la configuración de un imaginario nacional construido desde las élites con un carácter ambiguo y aspiracional, que niega lo propio y adopta con facilidad lo foráneo como lo auténticamente nuestro. De este modo, no fue sino hasta la aceptación de musicalidades afrolatinoamericanas en los salones de baile internacionales del mundo “civilizado”, que nuestras élites *chilensis* comienzan a asistir a *boîtes* y teatros, descubriendo su propia necesidad de ruptura con las prácticas y códigos de su moralidad conservadora.

La negación histórica de lo festivo y de libre expresión corpórea a través del baile y la sexualidad, se constituían así como una necesidad transversal

de los distintos sectores de la sociedad chilena. Ante esto, las orquestas proponían el espectáculo de *vedettes* y bailarinas exóticas como expresión corporal de movimiento y erotismo. Sin embargo, el público criollo asistente participaba escasamente, pues de la histórica negación de lo festivo y lo corpóreo habían generado una suerte de atrofia y pudor social en la zona pélvica.

La respuesta vino entonces en ritmo de cumbia. Pese a que en su baile tradicional establece todo un lenguaje erótico de brazos, caderas y vestuarios entre hombre y mujer, la larga trayectoria que recorre para llegar a Chile va despojándola de estructuras y coqueterías para transformarse en una sonoridad de cadencioso ritmo y sencillo baile, que ya no requiere de una artista experta y sensual sobre el escenario.

En este sentido, planteamos que es la cadenciosa simpleza del ritmo de cumbia, sumada a la necesidad histórica del desarrollo festivo de la corporalidad chilena, las que gravitan su apropiación por parte de cultores y públicos, y más tarde de locatarios, difusores, productores, todo lo cual va generando una progresiva y profunda identificación entre la cumbia y la fiesta en Chile, que se hace extensiva a la cotidianidad social.

4. La *chilenización* de la cumbia: de lo festivo a lo cotidiano.

Existe consenso respecto a considerar que es La Sonora Palacios (que surge en 1962), la agrupación que marca el inicio del proceso de *chilenización* de la cumbia, por parte de los cultores locales, por ser la primera en cultivar repertorio únicamente en ritmo de cumbia.

Dicho proceso, es explicado en la siguiente cita testimonial, por Leo Soto, actual director-productor musical y percusionista de la Sonora de Tommy Rey (formada en 1982), uno de los principales referentes de la *cumbia chilena*:

La mayoría de las orquestas hacían covers, pero La Sonora Palacios empezó a grabar covers y a simplificar los arreglos, un poco haciendo lo que hacía la Sonora Matancera, un poco **copiando** los arreglos de la Sonora Matancera de Cuba, pero con las **falencias** que tenemos en Chile, tanto armónicas como rítmicas, entonces esa falencia **simplificó** un poco el ritmo, simplificó un poco la armonía, lo que fue, lo que se tradujo en algo lo que dice **musicalmente oreja**

para el público muy fácil de bailar (Soto 2010).¹¹

Al decir “copiando” da cuenta de la dimensión foránea que habita en la *cumbia chilena*. Con la idea de “falencias” se plantea la falta de conocimientos rítmicos propia de nuestra cultura musical y corporal. La “simplificación” puede comprenderse como respuesta de los músicos ante las complejidades rítmicas y arreglísticas de las orquestas bailables y las sonoridades afrolatinoamericanas. Finalmente, con la mención “musicalmente oreja” se refiere a su intuitivo y sencillo vínculo con el público, que permitió la creación de un particular modo de bailar la cumbia en Chile:

Con el trasero hacia atrás, los brazos flectados, las manos empuñadas y las piernas separadas unos diez centímetros, el chileno manifiesta su alegría, que, cuando es grande, lo puede llevar a sacudir las manos, agitar los hombros y sacar el pecho (Escobar en González, 2009: 596)

Este modo chileno de bailar la cumbia, gracias a su desarrollo “musicalmente oreja”, en el formato de sonora, expresa la dimensión de apropiación y *chilenización* fundamental para comprender la trans-

versalización tanto festiva como cotidiana de esta musicalidad: más allá de sus diversos formatos, sonoridades, textos y puestas en escena, el repertorio *cumbianchero* popularizado por las sonoras ha logrado instalarse en el imaginario nacional, trascendiendo sectores sociales, gustos musicales, fronteras geográficas, barreras mediáticas, e incluso prejuicios sobre su simplicidad, justamente gracias a su simpleza rítmica, como una sonoridad que evoca festejo y movimiento, en contextos tanto festivos como cotidianos de nuestra vida social.

Desde mediados de los sesenta hasta nuestros días, en conmemoraciones patrias y celebraciones de año nuevo, matrimonios y cumpleaños, así como también en situaciones cotidianas y contingentes como el transporte público y la feria libre, la prisión política en la dictadura, o la fiesta privada en tiempos de toque de queda, la *cumbia chilena* suena como expresión de baile, distensión y alegría.

Sus letras siempre atingentes a su uso festivo y cotidiano, han permitido a su público la expresión de comunidad y sentido de pertenencia, siendo reconocidas y cantadas al unísono en sus diversos contextos, incluso a veces cambiando su letra.¹²

12 _ Algunos ejemplos destacados son: la musicalización en formato de sonora de canciones tradicionalmente festivas como “Cumpleaños Feliz” o “Feliz Navidad”, la versión cumbia *sonora* o *coquimbana* de “Candombe para José”, la canción “Callejero” de los *nuevos cumbiancheros* de Juana Fé (2004), y la versión sonora de

Prejuiciada en los años sesenta por su simplicidad, relegada a contextos privados durante los setenta por el toque de queda, oculta tras otros ritmos bailables de orquesta (como el merengue de Pachuco y la Cubanacán, ampliamente televisado durante los años ochenta, sobre lo cual hablaremos más adelante) y menospreciada por el origen popular de muchos de sus cultores y públicos. No fue sino hasta la década del noventa que comienza a reconocerse esta apropiación y *chilenización* de la cumbia, como señala en el siguiente testimonio de uno de los cultores locales que propicia el reconocimiento a los *cumbiancheros* chilenos:

Nosotros empezamos, yo creo que este término de *cumbia chilena* empezó al final de los ‘90, porque nadie tenía muy claro... Yo como trabajé como músico en el casino de Viña, en tiempos de Pinocho¹³, en donde todo lo que sonara a salsa, a caribeño era pasado de cumbia, con un cierto aire despreciativo. Ese fue mi encuentro con la “cumbia chilena”. Me acuerdo que terminaba cualquier fiesta, viniera la fiesta que viniera, tenía que bajar al

“Un Año Más” del coquimbano Hernán Gallardo.

13 _ Se refiere a los tiempos de Augusto Pinochet, con la dictadura que comenzó en 1973.

11 _ Los destacados son nuestros.

camarín, cambiarme de ropa, y méta-le cumbia, y todas las personas con la corbata en la cabeza, y méta-le cumbia, y vamos cumbia, pero nadie reconocía, siempre había un desprecio, como que la cumbia era “oye la humorada que hicimos ayer ¿ah? Bailamos cumbia”. Era como una cosa así, eso me parecía tan poco honesto, pero eran tiempos poco honestos también. (Vasconcellos 2010)

Se produce así una cumbia “nostálgica, contenida, alegre, pero vergonzosa” (Escobar, en González, 2009: 596). En otras palabras, “tiesa, pero *cumbianchera*”. Cabe entonces preguntarnos, ¿cuáles son las paradojas que oculta este proceso de transversalización?

a) Chilena pero extranjera

Como ya se ha visto, la construcción de “lo chileno” deriva del proyecto republicano de construcción nacional, a partir de la negación de lo popular y la aceptación del mundo foráneo “civilizado”, como auténticamente nuestro. Este proceso, vuelve a expresarse un siglo y medio más tarde, en la apropiación y transversalización de la *cumbia chilena*, tan nuestra como ajena.

Colonizando espacios tradicionalmente ocupados por la ranchera y la cueca, no es extraño ver en fondas y ramadas¹⁴ a chilenos de todos los sectores sociales, colores políticos y gustos musicales, que bailan al estilo “tieso pero *cumbianchero*”, *cumbias* tradicionales colombianas como “El Galeón Español”, entonado su letra como expresión de festejo patrio y sentimientos ampliados de pertenencia a la comunidad.

Y es que el repertorio que constituye la *cumbia chilena* no es exclusivamente compuesto por cultores locales, sino que remite a otras localidades del continente, permitiendo la apropiación, desarrollo y uso criollo de este ritmo popular. Ejemplo de ello es la canción popularizada por los Vikings 5 “De Coquimbo soy”, quienes cambiaron la letra y título original de la canción “De Colombia soy”, que alude a sonoridades afrocubanas como el *guaguancó*. La versión coquimbana sigue aludiendo a Cuba, pero su relevancia social radica en que reivindica *cumbiancheramente* la identidad localista de la ciudad de Coquimbo, capital del norte chico chileno. Basta recurrir a su estribillo para ver sus múltiples referencias:

De Coquimbo soy

Y vengo cantando

Este guaguancó

Con sabor cubano.

La popularización de esta músicaailable en Chile, que comenzó como un fenómeno musical de carácter predominantemente mercantil, de masiva aceptación del público y como fuente de trabajo para los músicos, fue convirtiéndose, de este modo, en un fenómeno fundamentalmente sociocultural, de construcción identitaria.

Este paradójico carácter de la *cumbia chilena*, se expresa además en el contradictorio reconocimiento social otorgado a nuestros cultores. Sin existir una rivalidad entre el ya mencionado cantante Américo y el compositor coquimbano Hernán Gallardo, es posible comparar su nivel de reconocimiento, para evidenciar como en la *cumbia chilena* se ensalza lo ajeno, silenciando el valor de lo local.

La proyección internacional de Américo con un repertorio mayoritariamente peruano, ha despertado toda clase de admiraciones y orgullos, lo que puede constatarse en el tratamiento mediático de su carrera, donde es ensalzado como referente local e internacional de la música chilena.

¹⁴ _ Espacios criollos tradicionales para conmemorar festividades populares tales como las conmemoraciones patrias de septiembre.

En el otro extremo, Hernán Gallardo, compositor de una de las canciones más transversales del repertorio *cumbianchero* nacional, “Un año más”, infaltable en celebraciones privadas de cumpleaños y conmemoraciones de fin de año, fue largamente invisibilizado como autor, tras la popularidad de las agrupaciones que le dieran la sonoridad *cumbianchera* con la que comenzó su proceso de transversalización hacia finales de la década del setenta, La Sonora Palacios y los Viking 5, a quienes más tarde se sumaría la Sonora de Tommy Rey.

Desde hace algunos años, el reconocimiento legal de su autoría, le ha permitido acceder a las regalías económicas derivadas de los derechos de uso y divulgación de su composición. Sin embargo, durante largo tiempo su divulgación y comercialización fonográfica se realizó a espaldas del autor.

“Un Año más” (1977), escrita en un melancólico y solitario “año nuevo” del autor como una balada triste, tras el reciente fallecimiento de su madre, fue re-versionada como cumbia al año siguiente, logrando gran popularidad, vinculación festiva y evocación de alegría (Clavero 2010). Décadas más tarde, su autor de cerca de 90 años, sigue esperando un reconocimiento contundente de su aporte al patrimonio musical y festivo en Chile, gracias a su algo profética canción: “Un año más, qué más da, ¿cuántos se han ido ya?”.

b) “Arribismo” / “abajismo”

La negación de lo propio no es un rasgo exclusivo de las élites locales. En distintos sectores de la sociedad chilena, la aspiración a ser “otro”, sin serlo realmente, es otra de las paradojas que la *cumbia chilena* evidencia sobre el carácter de nuestra construcción identitaria.

Por una parte, en el formato de sonoras, los músicos de origen popular intentan mantener la estética de orquesta elegante, invirtiendo grandes sumas de dinero en confeccionar trajes y dotarse de instrumentos musicales profesionales. Asimismo, el público que asiste a parrilladas, restaurantes y discotecas en las que tienen lugar masivamente estas cumbias “populares” con agrupaciones en vivo, son trabajadores temporeros, asalariados o informales por cuenta propia, de bajos ingresos, que invierten gran parte de su salario en asistir y consumir esta cumbia, cuyo contexto y práctica resulta particularmente “arribista”.

Por otra parte, en la denominada Nueva Cumbia Chilena, sus cultores mayoritariamente ex universitarios¹⁵ jóvenes de sectores medios, han resuelto dedicarse a la música evocando el mundo

15 _ En Chile el acceso a la universidad es pagado, por tanto, los estudiantes universitarios provienen mayoritariamente de familias de sectores medios y acomodados, y en menor medida de sectores populares.

popular (caracterizado, entre otros factores, por su bajo nivel educacional). Así, pese a internarse en poblaciones marginales, actividades comunitarias y actos de solidaridad político-sociales, para proyectar su repertorio (re-versionado o propio), su público mayoritario incluye también joven de sectores medios y de mayor nivel educacional que la media nacional. Estos elementos, sumados a la estética tanto de sus cultores como de sus públicos, de intencionada inspiración popular, otorgan a su práctica un carácter “abajista”.

“Arribismo” y “abajismo”, resultan así características relevantes para evidenciar aspectos característicos del proceso de transversalización de la *cumbia chilena*: es sinónimo de baile y fiesta, mas no del mismo tipo de fiesta, ni son los mismos sectores sociales los que la bailan en sus diversos contextos de desarrollo.

c) Política / apolítica

La larga trayectoria de casi medio siglo de *cumbia chilena*, no incluye texto político¹⁶, lo que le ha permitido permanecer en el tiempo sin censuras ni proscripciones, a pesar de los vaivenes de la contingencia nacional. Sin embargo, su arraigo cotidiano y festivo ha permitido a sus cultores y

16 _ Salvo las excepciones del repertorio de algunas Nuevas Cumbias Chilenas.

públicos apropiárselo como espacio de resistencia que expresa diversos sentidos políticos y prácticas de politicidad.

Es el caso del merengue “El Africano”, del colombiano Calixto Ochoa, cuyo contagioso ritmo ha sido incluido en el repertorioailable de variados cultores del globo. En Chile, fue la orquesta de Pachuco y la Cubanacán, la encargada de popularizar esta canción a nivel nacional, participando en programas televisivos de entretenimiento como el Festival de la Una o Sábados Gigantes. Su particular coro responsorial, donde a la pregunta “Mami ¿que será lo que quiere el negro?”, se respondía picaronamente “*papalapapiricoipi*”, se hizo habitual durante la segunda mitad de los ‘80 en festividades y medios de divulgación masivos, con una abierta connotación sexual. Sin embargo, en el Festival de la Canción de Viña del Mar de 1986, en plena dictadura militar, el público de la galería cambió la respuesta del coro, respondiendo al cantar de Pachuco “Mami, ¿qué será lo que quiere el negro?”, un largamente ahogado “¡Que se vaya Pinochet!”, lo que le valió una censura televisiva por parte del canal que entonces emitía el festival, Televisión Nacional de Chile (TVN), pese a que, irónicamente, Pachuco era un reconocido simpatizante del régimen de Pinochet.

Esta intervención en la letra de “El Africano” continuó en distintos contextos festivos particulares:

casamientos, cumpleaños y otras celebraciones privadas, podían terminar en fervientes discusiones entre parientes y amigos al sonar esta canción y cantar su coro con letra cambiada. Así, sería prontamente re-apropiada por los *cumbiancheros* adherentes a la Dictadura, respondiendo reaccionariamente en el coro: “¡que se vaya acostumbrando!”.

A partir de este ejemplo, es posible plantear que la apoliticidad en las letras de la *cumbia chilena* oculta el sentido político que, en determinados contextos sociopolíticos y tras ciertas apropiaciones sociales, adquiere su uso. En este caso, como expresión y censura de la protesta social.

Asimismo, como Pachuco (Roberto Fonseca), otros cultores históricos y actuales de la *cumbia chilena* han manifestado su adhesión a determinados colores políticos, como fue el caso del venezolano Luisín Landáez, infaltable en las concentraciones de la Unidad Popular¹⁷, y de Tommy Rey (Patricio Zúñiga), quien desde la década del ‘90 fue permanente en la festividad comunista para celebrar un nuevo año, La Fiesta de Los Abrazos.

17 _ Cabe señalar además que en esta época, agrupaciones representativas del movimiento de la Nueva Canción, incorporaron el ritmo de la cumbia a sus repertorios, con el fin de acercar los planteamientos del movimiento político al que representaban al pueblo. Tal es el caso de Quilapayún, Inti – Illimani y Patricio Manns.

No obstante, la apoliticidad de la *cumbia chilena* no sólo ha sido afirmada desde su texto poético, sino también desde muchos de sus cultores, quienes pese a participar en escenarios explícitamente políticos, se autodefinen como “apolíticos”. Tal es el caso de Los Vikings 5, como puede apreciarse en el extracto de la entrevista a Edson Núñez, director de la orquesta, desarrollada por las investigadoras:

- E.N: Siempre nos enseñaron que teníamos que ser apolíticos, no abanderizarnos.
- ¿Y han tocado para alguna campaña de algún político alguna vez?
- E.N: Para todas, para todos. Hemos tocado para el Frente Patriótico Manuel Rodríguez en Europa. Cuando estábamos, cuando llegamos nosotros de Chile, atrás lleno de banderas, cuando juntaban plaita para la dictadura, echaban colectas para luchar contra la... Y ahí tocábamos. Y cuando llegábamos acá tocábamos pa'l Si o pa'l No, pa' quien...
- ¿Pa'l que ponga las lukas?
- E.N: Exactamente. Y eso lo piensan todas las orquestas. (Núñez 2010)

En la actualidad, son los mediáticos cultores de Cumbia Balada, La Noche y Américo, quienes han acogido esta estrategia de vinculación laboral a campañas políticas. Declarando abiertamente su neutralidad política, La Noche realizó conciertos para la campaña presidencial de Sebastián Piñera (candidato de derecha electo, actualmente en ejercicio), mientras que Américo participó en campañas variopintas (tocando tanto para Piñera como para la campaña parlamentaria de uno de los candidatos de la Concertación, Ricardo Lagos Weber, también electo y en ejercicio vigente).

Paradójicamente, músicos que expresan carecer de afinidades políticas, hacen de sus músicas una fuente de adhesión partidista, mediante su uso con fines electorales, por parte de quienes los contratan. Sin embargo, esta contradicción es solamente aparente, pues ambos hechos (tanto el no explicitar alguna afinidad política, como el aceptar el uso de sus músicas para el desarrollo de campañas electorales), son resultado una decisión básicamente política: el abstraerse de explicitar opinión, para dejar en manos de criterios de mercado la determinación sobre el mejor uso y práctica de su repertorio e imagen artística. En un país como Chile, en el que la instauración del modelo económico neoliberal profundiza la injusticia y la desigualdad

social, el mercado está lejos de constituirse como un espacio neutro, y menos aún apolítico.

La *cumbia chilena* evidencia así en su práctica, proyección y proceso de apropiación histórica, sentidos políticos ocultos tras su aparente apoliticidad, la que resulta, al menos, paradójica.

d) Bailar en el lugar / coreografía colectiva

El modo chileno de bailar, “musicalmente oreja” por su simpleza, y como “tieso pero *cumbianchero*” por su particular estilo, es caracterizado por Adelqui Silva, percusionista de la Cubanacán y de los Rumberos del 900¹⁸, ante la pregunta “¿cómo bailamos cumbia los chilenos?”:

Como aleteando... No sabemos bailar nosotros. No sabemos bailar. Mira, yo siempre, tengo una nieta, que siempre “*anda a dejarme a la discoteque que voy a ir a bailar*” “*¿a la discoteca vai a ir a bailar? y ¿qué vai a bailar?*”, “*no po’ a bailar, pero si yo voy a una discoteca*”, *con el vaso así... pero si ese no es baile po’ mija, qué estai haciendo, no, “pero voy a ir a bailar”*. Ellos dicen

voy a ir a bailar, y es cierto, ¿no? Con el copete aquí y ni se mueven los gallos (Silva 2010).

Para Adelqui Silva el baile chileno de la cumbia se desarrolla en torno a un vaso de vino, pisco, ron u otra bebida, frente a la pareja, pero sin tomarla, moviendo hombros y pies de un lado para el otro, haciendo un vaivén con el cuerpo que llamamos baile. Esta expresión individual y alcoholizada de la cumbia, nos remite nuevamente a su capacidad de propiciar estados de festejo y uso del cuerpo, con las limitaciones que socio-histórica y culturalmente éste ha tenido.

El baile individual en la *cumbia chilena*, pone énfasis en la expresividad de brazos y manos, aludiendo a la festividad al alzarse sobre la cabeza, o al cotidiano cuando se imitan labores domésticas de la cocina tales como “picar cebolla”.

Pero este baile *cumbianchero* no sólo se desarrolla en el lugar y de manera individual. Seguir la coreografía de algún animador de orquesta, es tradicional en la expresión corporal de la cumbia “a la chilena”. Sus pasos coreográficos más conocidos son el *túnel* y el *trencito*. En el *túnel* los bailarines se ubican uno al lado del otro con sus parejas al frente, con quienes se toman de ambas manos, levantan los brazos al ritmo de la cumbia. La pareja que

18 _ Orquesta en formación de Big Band, que reúne a destacados músicos de las antiguas orquestas bailables de música tropical de Chile, con el ánimo de revivir la vida musical y festiva de salones, boîtes y teatros de los `50.

queda al final, tomada de las manos, se agacha y pasa por debajo del *túnel* formado por las otras parejas.

En el *trencito* los bailarines se van tomando secuencialmente de la cintura, desplazándose por el lugar como un tren en el que podemos esconder falencias expresivas de nuestra precaria soltura corporal. Este tren avanza sumando bailarines en la parte de adelante, porque pocos son los que se atreven a exponerse en la cabecera de este tren, lugar que exige mayor movimiento de brazos, hombros y manos.

Estas coreografías evidencian la capacidad de la *cumbia chilena* de expresar alegría y comunidad en el instante en el que tiene lugar su desarrollo. El *trencito* permite saltos picarones hacia adelante y hacia atrás, como también juegos coreográficos en rueda, como por ejemplo, cuando la música alcanza el clímax, donde al son del grito: “¡vuelta!”, los bailarines giran sobre su eje o continúan su recorrido poniendo al último de la fila (que quería pasar desapercibido) en la cabecera.

Para los cultores *cumbiancheros*, el origen de estas expresiones es resultado de la propia espontaneidad festiva del proceso de apropiación de la *cumbia*:

Es que esas son cosas que tú vas inventando, o vas haciendo durante la noche. Porque cuál es el fin de una orquesta: entretener a la gente. (...) Entonces, ¿cómo la haces? Tocando, por supuesto, porque tú puedes tocar y tocar y tocar y tocar no más po’, pero la idea es hacerle la fiesta a la gente. Entonces cómo empieza: ¡que levanten las manos, que todo el mundo se agacha, que se den vuelta, hagamos *trencito*! Y empieza la gente... ¿me entiende? Pero es una forma de animar a la gente para que haga cosas, para que ellos se diviertan. ¿Qué hacemos nosotros? Cuando nosotros hacemos baile, matrimonios, fiestas de empresas, no tocamos solamente, sino que empezamos a interactuar con la gente. Empezamos, aparte del *trencito* y todas esas cosas, sacamos a dos músicos del grupo, dos trompetas, y ellos comienzan a hacer el *trencito* con las trompetas arriba con la gente y todo ese tipo de cosas. (Soto 2010).

Sin embargo, es posible establecer una relación entre este tipo de coreografías y algunos bailes comunitarios indígenas del altiplano andino, como por

ejemplo la *cacharpaya*, que se baila en un círculo de manos tomadas, o el *huayno*, que se baila en parejas haciendo juegos con las manos tomadas. Esta relación constituye una raíz histórico-cultural escasamente explorada que abre el espacio para reflexionar sobre la invisibilización de lo mestizo, de lo indígena y de lo negro en la *cumbia chilena*.

5. La *cumbia* e identidad nacional: ¿qué baila el Chile del “bicentenario”?

El año 1979, el régimen militar de Pinochet, intentando legitimarse a través de medidas políticas nacionalistas, decretó a la cueca como “baile nacional oficial”.¹⁹ De este modo, se realizó la figura del huaso-campesino como símbolo de una *chilenidad* conservadora, terrateniente y blanqueada, que estilizó el baile, el canto y la instrumentación de su musicalidad característica, negando sus modalidades populares tanto rurales como urbanas.

Sin embargo, a poco más de veinte años del hecho mencionado, la cueca comienza a ganar espacios populares y universitarios, mediante la recuperación y difusión como sonoridad urbana, brava y chilenera.

Ante este fenómeno, la perspectiva *cumbianchera* aporta una nueva paradoja que pone en encrucija-

19 _ Mediante el Decreto Ley N° 23.

da la construcción estilizada y blanqueada de “lo chileno”: la simplificación de la cueca, mediante su estilización y blanqueamiento, separa su práctica y uso de los sectores populares y de la cotidianidad festiva, desarraigándola de su sentido expresivo original. En el otro extremo, el blanqueamiento de la cumbia, mediante la simplificación de su ritmo y la des-erotización de su baile, permite su apropiación transversal, en sectores, contextos, festividades y cotidianeidades diversas.

El pasado 18 de septiembre, Chile conmemoró su “bicentenario” republicano. Lo hizo en fondas, ramadas, encuentros privados y ceremonias oficiales, en las que pese a evidenciarse la creciente presencia de la cueca, los cuatros días feriados de fiesta oficial y popular tuvieron una protagonista indiscutida: la *cumbia chilena*. ¿Qué oculta entonces esta masiva *chilenización cumbianchera*?

En su “bicentenario” durante 4 días de festejo patrio, Chile olvidó la tragedia de un violento terremoto²⁰, para dar paso al movimiento *cumbianchero* de su corporalidad. Pero, tras estos cuerpos festivos, se ocultaban la protesta de 69 días en huelga de hambre en presidio de 34 cuerpos mapuches y 33 hombres atrapados en su precaria cotidianeidad minera.²¹

La *cumbia chilena*, “tiesa pero *cumbianchera*”, “chilena pero extranjera”, “política, apolítica”, evidencia así la construcción de una identidad blanqueada y conservadora, que oculta avergonzada sus raíces mestizas y sectores populares, permitiéndonos decir aquello que no nos atrevemos, bailar aquello que no podemos, y mostrar un cuerpo históricamente negado que poco a poco comenzamos a reconocer.

20 _ Ocurrido el 27 de febrero de 2010.

21 _ Fiel reflejo de las precarias condiciones laborales y de protec-

ción social con que cuentan los trabajadores del rubro que le da las mayores riquezas al país.

Referencias bibliográficas

Aguilera, Claudio. 2006. “Las dos caras de la moneda”, *Revista Patrimonio Cultural*, DIBAM (38):18-19.

Ardito, Lorena. 2007. *Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afrolatinoamericana*. Tesis para optar al título de socióloga. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Chornik, Katia. 2005. “Canto cautivo: la música en los campos de prisioneros de Pinochet”. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_4174000/4174846.stm. [Consulta 12 Agosto de 2010]

Clavero, Sebastián, Collado Verónica y Álvarez Priscila. 2010. “Hernán Gallardo Pavez: el músico detrás de ‘Un año más’. Reconstrucción biográfica y análisis social de su obra más famosa”. Conferencia presentada el 28 de agosto de 2010 en las IV Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores, Universidad de La Serena, Chile.

González, Juan Pablo, Rolle, Claudio y Ohlsen, Oscar (eds). 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile (1950 – 1970)*. Santiago: Ediciones Universidad Católica.

López Cano, Rubén. 2005. “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* (ISSN 0213-7305), 21/1. (Ejemplar dedicado a: ¿A quién pertenece la música?: la música como patrimonio y como cultura: Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología), (www.lopezcano.net) [Consulta 23 Junio de 2008]

Martí, Josep. 1995. “La idea de la ‘relevancia social’ aplicada al estudio del fenómeno musical”. <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm> [Consulta 21 de diciembre 2009]

Núñez, Edson y Cortés, Franco (Los Vikings 5). 2010. Entrevista realizada por Alejandra Vargas, Lorena Ardito y Eileen Karmy el 28 de Agosto de 2010.

Peñaloza, Christian. 2005. *Una historia discursiva de la cumbia en Chile*. Seminario de Análisis del Discurso, Magíster en Lingüística. Pontificia Universidad Católica de Chile Facultad de Letras. Documento inédito.

Salazar, Gabriel. 1990. *Violencia política y popular en las grandes Alamedas*. Santiago: Editorial Sur.

Salinas, Maximiliano, E. Prudent, T. Cornejo y C. Saldaña. 2007. *¡Vamos Remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870 – 1910*. Santiago: LOM Ediciones.

Silva, Adelqui. 2010. Entrevista realizada por Alejandra Vargas y Eileen Karmy el 12 de mayo de 2010.

Soto, Leo. 2010. Entrevista realizada por Alejandra Vargas y Eileen Karmy el 21 de abril de 2010.

Varas, José Miguel y González, Juan Pablo. 2005. *En Busca de la Música Chilena. Crónica y Antología de una historia sonora*. Santiago: Cuadernos Bicentenario. Presidencia de la República, Publicaciones del Bicentenario.

Vasconcellos, Joe. 2010. Entrevista realizada por Alejandra Vargas, Eileen Karmy y Lorena Ardito el 26 de Mayo de 2010.

Discografía

Américo. 2008. *A morir*. Feria Music.

Chico Trujillo. 2001. *Chico Trujillo y la señora imaginación*. Edición independiente.

Illapu. 1976. *Despedida del pueblo*. Autoedición.

Los Ángeles de Charly. 2001. *Te voy a enamorar*. Fonovisa.

Los Ángeles de Charly. 2004. *Lo mejor de Los Ángeles de Charly*. Fonovisa.

Los Vikings 5. 1985. 20 Grandes Éxitos. EMI.

Los Tucu Tucu. 1973. *De cara al sol*. Polygram.

Luisín Landáez. 1964. *Las cumbias de Luisín*. RCA Víctor.

Sonora Palacios. 1978. *Lo Mejor de Sonora Palacios*. Phillips.

Audiovisuales:

La Piragua. 40 años bogando... 2009. Dir. Rafael Bassi y David Britton. DVD. Palo 'e coco realizaciones.

A criação musical das batucadas brasileiras em Paris: uma etnografia do espetáculo *AfroBrasil*

Emília Chamone¹

¹ _ Doutoranda em etnomusicologia pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Emilia Chamone recentemente realizou o *Master II* na mesma instituição. Bacharel em percussão pela UFMG, cursou igualmente o Mestrado em Práticas Musicais (UFMG). Percussionista e professora, ministrou oficinas e acompanhou músicos brasileiros e franceses em turnês no Brasil e na Europa.

Resumo: O presente trabalho consiste numa pesquisa que investigou a fabricação de uma música brasileira em Paris à partir de um estudo de caso preciso. Utilizando uma abordagem etnográfica, centrada na observação participante, procurei retrair o processo de elaboração do espetáculo *AfroBrasil*, concebido pelo grupo de batucada Zalindê em dezembro de 2008. A designação batucada faz aqui referência aos grupos de percussão instalados na capital francesa que se dedicam à música brasileira. Neste artigo pretendo refletir sobre a noção de tradição, aqui compreendida como um ponto de vista contemporâneo sobre fatos que nos precederam, isto é, como uma produção fundada no momento presente, construindo assim uma “música brasileira tradicional” em Paris.

Palavras chave: batucadas, percussão afro-brasileira, tradição, Zalindê, observação participante.

1 – Introdução

O presente trabalho consiste numa recente pesquisa que investigou a fabricação de uma música brasileira em Paris a partir de um estudo de caso particular. Utilizando uma abordagem etnográfica, centrada na observação participante, procuro retrair o processo de elaboração do espetáculo *AfroBrasil*, concebido pelo grupo francês de batucada Zalindê, em dezembro de 2008. Percussionista e integrante do grupo Zalindê, participei como musicista e uma das diretoras musicais do espetáculo *AfroBrasil*. Meu ponto de observação se revela então duplamente informado: primeiramente, como percussionista e, em seguida, como antropóloga, que pretende tornar inteligível a experiência ao mesmo tempo vivida e observada.

Mas o que significa, precisamente, estudar a fabricação de uma música? Inicialmente, a arte é aqui considerada como uma atividade coletiva, estudada nos diversos tipos de engajamento dos artistas e nas múltiplas formas de cooperação e de mobilização estabelecidas entre os diversos atores que compõem um “mundo da arte” (Becker, 1988). Num segundo momento, a música não é aqui compreendida como uma categoria universal. O antropólogo Denis Laborde resume esta mudança de perspectiva na oposição entre as expressões “fazer a música” e “fazer música”¹:

“Fazer a música” significa que apreendemos “a música” de forma genérica e o verbo fazer como um verbo de criação: o que faz, no sentido mais restrito, a música estar aqui ou ali? Nesta perspectiva, a música não é um fato adquirido que bastaria descrever: é

¹ _ Esta tensão se mostra mais evidente nas expressões equivalentes em francês “*faire la musique*” e “*faire de la musique*”. A partícula “*de*”, mediará a separação entre o verbo de ação *faire* (que inclusive descreve diferentes ações na língua francesa como, por exemplo, “*faire du vélo*”, andar de bicicleta), compreendido aqui não como verbo de ação mas de criação.

este fato, precisamente, que é questão de observar e analisar, pois, numa abordagem de inspiração foucauliana, reconhecemos então que aquilo que é criado se explica pelo fazer e não o fazer pelo que é criado. O processo de conhecimento consiste portanto em descrever, muito positivamente, o que os seres humanos fazem e, pelo que eles fazem, contribuem a fazer ser. (Laborde 2010: 10)

Dessa maneira, nossa atenção se desloca das categorias institucionais, denominadas por Denis Laborde como “personagens institucionais” – tal é o caso do “concerto”, a “tradição”, a “*world music*”, a “criação”, a “obra” – para a institucionalização destas mesmas categorias. Esta postura metodológica implica, então, numa observação aprofundada e minuciosa das ações humanas que promovem e fazem existir estes mesmos personagens institucionais (Laborde, 2010).

Mas antes de apresentar o objeto desta pesquisa, o espetáculo *Afrobrasil*, gostaria de esboçar algumas características dos grupos de percussão radicados em Paris, geralmente chamados de “batucadas”.

2 – Batucadas parisienses

Uma determinada música brasileira, fortemente percussiva, sofreu um intenso processo de mundialização, a partir da década de 1980. Três práticas musicais ligadas ao carnaval ganharam uma ampla difusão na Europa e nos Estados Unidos: a escola de samba, o samba-reggae e o maracatu. A designação “batucada” faz aqui referência aos grupos de percussão instalados na capital francesa que se dedicam à música brasileira, apropriando-se de um repertório de ritmos carnavalescos, com certa liberdade, e gerando práticas que podem se afastar significativamente daquelas ditas de referência, mas que neste espaço de diferenciação criam novas sonoridades e identidades complexas. Novos espaços de convivência e de sociabilidade são criados em torno destes grupos, que reúnem francófonos “do mundo” de diversas origens, sobretudo francesa.

Prática musical coletiva por excelência, festiva e deambulatória, a batucada carrega um imaginário brasileiro que reitera lugares-comuns como os da “festa”, da “sensualidade” e da “alegria transbordante” de um Brasil inevitavelmente carnavalesco. A dança e as coreografias executadas pelos músicos tem, frequentemente, como característica fundamental em suas apresentações, o tom humorístico, irreverente e teatral. A virtuosística

tradição francesa “*des arts de la rue*” encontrou na batucada mais um poderoso meio de expressão.

Algumas semanas após minha chegada na França, em 2008, fui convidada para integrar o grupo de percussão feminino Zalindê, que elaborava uma *performance* de doze minutos destinada ao “5º Concurso de Batucadas de Paris”. Durante o concurso, nove grupos de percussão de “inspiração brasileira” (expressão utilizada pelos organizadores do evento) se apresentaram no pequeno palco do *Cabaret Sauvage*, casa noturna situada no Parque “La Villette”. Ao caminhar pelos camarins, ao conversar com percussionistas profissionais e amadores que partilhavam a paixão pela música brasileira, senti um certo estranhamento e uma grande surpresa ao me deparar com um verdadeiro mundo da percussão brasileira em Paris. Três práticas musicais ligadas ao imaginário carnavalesco – a escola de samba, o samba-reggae e o maracatu – poderiam ser identificadas com clareza como fonte de inspiração dos grupos, seja na formação instrumental, no repertório de ritmos, frases e melodias, seja na estética dos costumes e das coreografias, ou na busca de uma gestualidade particular.

O panorama das batucadas se mostrava então bastante diversificado: ao lado de grupos aparentemente ligados a uma tradição específica, como por exemplo o grupo *Oju Obá, Sambatuc*

ou *Muleketu*, outros transitavam mais livremente, afastando-se volotariamente do cânone e dos lugares comuns estabelecidos. O grupo vencedor desta edição do concurso, *ENS'Batucada*, apresentou uma peça extremamente fragmentada, na qual elementos que identifiquei como brasileiros (ritmos de samba, de maracatu, baião, frases tradicionais estandardizadas, etc.) foram misturados e intercalados com referências à outros universos musicais (como por exemplo melodias e ritmos de *salsa*, *bolero*, *funk* e *dance*).

3 – Zalindê e o espetáculo *AfroBrasil*

Criado em 2002, *Zalindê* é um grupo de percussão brasileira, composto unicamente por mulheres, fruto do encontro musical de suas duas fundadoras: a percussionista Roberta Paim e a cantora Chloé Deyme. Grupo de samba-reggae, como testemunham a sua formação instrumental e o seu repertório musical, Zalindê se identifica a uma marcante estética afro-baiana na elaboração de suas composições, coreografias e figurinos. Musicalmente, sua fonte de inspiração se afilia diretamente a dois célebres blocos-afro baianos: *Ilê Ayê* e *Banda Didá*. Alguns anos mais tarde, Marivaldo Paim, mestre e diretor musical do *Ilê Ayê*, se casa com Roberta. Ele se torna então uma presença assídua nos ensaios e apresentações de *Zalindê*, propondo também às participantes oficinas de samba-reggae.

Arranjos sofisticados e uma palheta rítmica variada compõem seu repertório musical. Em torno de ritmos identificados como brasileiros somam-se uma multitude de ritmos originários de outras tradições musicais e que as musicistas identificam como africanos, cubanos, caribenhos, europeus etc. Um imaginário de força e sensualidade é fortemente explorado nas estratégias de *marketing* do grupo.

Focalizemos, agora, nossa atenção no espetáculo *AfroBrasil*, que conheceu sua primeira e única apresentação no dia 10 de dezembro de 2008, no *Teatro Douze*, em Paris. Este momento marcaria o resultado de um processo de criação que ocupou oito meses de intensos ensaios e reuniões. *AfroBrasil* significou, para suas criadoras, uma promoção na sua carreira profissional, uma via de acesso a outros mercados musicais e uma importante mudança na maneira de conceber o trabalho coletivo e a música batucada.

Muitos fatores levaram Zalindê a aventurar-se na criação de um espetáculo. Segundo Chloé Deyme, o momento se mostrava particularmente propício. De um lado, havia a necessidade de propor um novo projeto artístico que pudesse despertar o interesse das musicistas. De outro lado, novas integrantes traziam novas informações e perspectivas musicais. Além disso, existia a vontade de rea-

lizar um projeto artístico completo, que integrasse música, dança e teatro num enredo comum.

Qual seria então este enredo federador? Um dos mitos fundadores da “brasilidade”: a contribuição da cultura africana na construção da musicalidade brasileira, enfatizando os elementos rítmicos e percussivos, prática privilegiada de Zalindê. Evidentemente, não se trata aqui de questionar o processo de mestiçagem que se encontra no centro da formação do povo brasileiro, mas de revelar o caráter estereotipado deste tipo de empreitada artística, incessantemente explorada por trabalhos de cunho folclorista, que fabricam uma identidade nacional no idealizado encontro racial entre brancos, negros e índios. Além disso, este tema possibilitava tecer um fio imaginário que ligaria num eixo cronológico e causal práticas musicais africanas, brasileiras e, agora, francesas.

Mas como criar uma narrativa musical que sintetizasse quinhentos anos de história? Após longos debates, decidimos que quatro eixos, ou quadros, articulariam o “roteiro invisível” do espetáculo, assim definidos por Kena Cuesta, responsável pela encenação:

- 1 – “África”: Passado longínquo, tempo mítico, começo;
- 2 – “A viagem”: Travessia dos escravos em navio;

3 – “A mestiçagem”: Passado mais próximo, passado ainda presente na atualidade;

4 – “A batucada”: Hoje, aqui, presente, nós, nossa identidade como grupo, nossa prática musical mais familiar, o samba-reggae.

Concretamente, nossa equipe contava com a participação de dezoito musicistas, cinco dentre elas responsáveis por diferentes aspectos da direção artística do espetáculo: Isabelle Guidon (África); Emília Chamone e Lúcia Campos (A mestiçagem); Roberta Paim (batucada); Chloé Deyme (produção executiva e arranjos vocais). Os recursos utilizados no financiamento do projeto foram inteiramente obtidos pelo próprio grupo, não existindo nenhuma forma de patrocínio externo, exceto uma parceria entre o Teatro *Douze*, que cedeu seu espaço em troca de apresentações de *Zalindê* em apresentações promovidas pela prefeitura do bairro.

A originalidade do projeto *AfroBrasil* consiste no deslocamento do espaço habitual de performance dos grupos de batucada que, em geral, se apresentam a céu aberto na forma de deambulações, festas de rua ou cortejos, para o espaço fechado de uma sala de teatro. Uma palavra francesa designa este tipo particular de evento no qual as batucadas são regularmente convidadas a participar: *animation*, encontro que pode reunir apresentações artísticas de diferentes horizontes e tem

por objetivo “animar” a vida local, proporcionando momentos de sociabilidade e de convivibilidade entre as comunidades de bairros, cidades ou associações culturais.

Outro aspecto importante no processo de elaboração do espetáculo: o instável equilíbrio entre profissionalização e amadorismo no mundo das batucadas. As categorias “músico profissional” e “músico amador” não são capazes de descrever, com precisão, a variedade de relações estabelecidas no interior dos próprios grupos ou entre os grupos e o mercado musical parisiense. Acolhidas por associações culturais sob a lei nº1901 (que possibilita a criação de pessoas jurídicas, sem fins lucrativos, contando com um mínimo de burocracia e de pessoal envolvido) as batucadas se inscrevem no mercado musical francês oferecendo uma gama de produtos como as *animations*, concertos em festas brasileiras, oficinas de percussão e, mais recentemente, espetáculos cênico-musicais.

Em síntese, *AfroBrasil* marcaria o projeto de alcançar novos mercados musicais, de expandir os horizontes musicais e de redesenhar os limites estabelecidos entre musicistas “profissionais” e “amadoras” no interior do próprio grupo. Esta tensão eclodirá alguns meses após o espetáculo, chegando ao ponto de dividir *Zalindê* em dois núcleos: o primeiro, mais reduzido, composto pelas musicistas consideradas profissionais, que realiza-

ria shows mais significativos; o segundo, incluindo todas as participantes assumiria as deambulações e cortejos, ou seja, as *animations*.

4 - A tradição conjugada no presente

Ligada a um determinado imaginário brasileiro “tradicional” e a cena artística contemporânea mundial, *Zalindê* compõe músicas ditas “de inspiração brasileira” mantendo, curiosamente, um discurso fortemente conectado à idéia de “tradição musical brasileira”. Entretanto, não pretendo centrar minha análise recorrente entre a “fidelidade à tradição” em contraposição à “criação musical inédita”, mas dirigir minha atenção à atividade musical propriamente dita: Como é composta uma música brasileira em Paris? Assim, interesse-me, principalmente, pela maneira segundo a qual estes atores constroem uma música dita brasileira e como estes grupos de percussão se inscrevem numa rede de batucadas parisienses, com seus múltiplos personagens, instrumentos, influências e particularidades. Neste momento, a noção de *mediação* forjada por Antoine Hennion (2007) e o conceito de *mundo da arte* de Howard Becker (1988) se revelam como valiosas ferramentas na construção de uma análise que leva em conta toda uma gama não apenas de atores, mas também de objetos, espaços, redes de difusão e de produção musical.

Non é meu objetivo criar novas tipologias ou clasificacións; mas, antes diso, observar como as accións dos participantes de *Zalindê* fan emerxir unha “música tradicional”. Porque a creación de un discurso ligado à idea de “tradição” é importante e significativa para o grupo? En quais termos e modalidades o recurso à tradição sería expresado, necesario, desejado, cuestionado ou eficaz? De qual forma o espetáculo *AfroBrasil* fabricaría unha música brasileira como “tradicional”? A noção de tradição é aquí comprendida como un punto de vista contemporâneo sobre fatos que nos precederán, isto é, como unha produción fundada no momento presente, construindo así unha hipotética “música brasileira tradicional” (Lenclud, 1987).

É importante frisar que o termo “tradição” é muitas veces aplicado automaticamente, sem que este uso desperte unha reflexión máis aprofundada sobre suas significacións. À luz dos traballos do antropólogo Gérard Lenclud, esta noção está geralmente asociada a tres ideas subxacentes: a unha forma de conservación do pasado no presente; a unha selección de contidos “culturalmente importantes”; e a un modo de transmisión esencialmente oral. A acepción corrente do termo reforzará “un quadro de referencia intelectual constituído por un sistema de oposicións binárias (tradição/mudança; sociedade tradicional/ sociedade moderna), cuxa pertinencia se revelará problemática se

designarmos a estas oposicións un valor genérico” (Lenclud 1987: 3). Desta maneira, o uso da noção de tradición podería gerar un certo “preconceito cultural”, ao dissociar, de un lado, as sociedades ditas modernas, marcadas pola constante transformación e evolución; de outro lado, as sociedades ditas tradicionais, caracterizadas pola circularidade e pola conservación intocável das prácticas culturais. Gérard Lenclud nos mostra, aínda, que a tradición sería un “punto de vista que os homes do presente desenvolven sobre aquilo que os precedeu, unha conduta en función de criterios rigorosamente contemporâneos” (Lenclud 1987: 7). Así, o momento presente constroi o pasado, establecendo unha relación de “filiação invertida”, na qual os fillos engendrariam os pais.

A cuestión que se coloca aquí non é a existencia de unha tradición, mas a referencia a tradicións dentro de un contexto de globalización económica e cultural, que alimenta a experiencia cotidiana dos actores das batucadas, constituídas nun espazo híbrido, por excelencia. Sob o signo da tradición, unha nova música criada, gerando, igualmente, identidades complexas, desenvolvidas a partir de unha práctica musical en vías de mundialización, ou segundo a expresión de Jean-Loup Amselle, “un signo planetario globalizado” (Amselle, 2001). Em resumo, os grupos de batucada establecerán prácticas orixinais de apropiación de unha “tradição

musical brasileira”, engendrando novas sonoridades e formando novos xogos de identificación pola música.

Retornemos entón a *AfroBrasil*. Nas primeiras etapas de elaboración do espectáculo, nosas discusións revelaron puntos de vistas fortemente divergentes sobre a elección do repertorio e sobre a maneira de construí-lo. Deveríamos interpretar sómente pezas inéditas ou ritmos e cantigas “tradicional”? Estes dous repertorios poderían coexistir nun mesmo espectáculo? De un lado, Isabelle Guedon, compositora da parte africana, pretendía construí-la a máis “tradicional” posible, utilizando unha formación instrumental constituída por *djem-bês*, *dunduns* e *diabaras*. De outro lado, Chloé Deyme afirmaba categoricamente a necesidade de desenvolver novas frases rítmicas e novas composicións nas quais o canto estaría presente, incluíndo, idealmente, letras en francés. Curiosamente, esta discusión se concentraba entre as directoras musicais do espectáculo e non mobilizaba a atención das outras musicistas, segundo as quais nós non deberíamos establecer límites moito rigorosos entre músicas consideradas como tradicionais ou inéditas.

Nossos debates se articulaban en torno de unha idea de particular e flutuante de “tradição”: eu pude observar que estas ideas non poseen necesariamente unha correspondencia directa entre

suas versões “brasileiras” e “francesas”. Em outras palavras, uma prática que denominada sob o rótulo de “tradicional” em Paris não seria considerada como tal no Brasil, como por exemplo, o samba-reggae.

5 – Conclusão: arranjando a tradição

Durante a implementação de *AfroBrasil* nada se define rigidamente fixado ou imóvel. O sentido da palavra “tradição” é modelado através nossas escolhas e recortes das práticas inspiradoras, operados num contínuo processo de questionamento e de reflexão sobre o repertório a construir. Por exemplo, as situações concretas nos impõem ao mesmo tempo limitações e possíveis soluções dos problemas colocados. Que fazer se nos falta um instrumento “tradicional”, se falta a técnica instrumental necessária para tocá-lo ou uma prática anterior, fundamental para interpretar um determinado ritmo? Foi necessário negociar constantemente novas soluções, partir de nossos recursos e competências, efetuar mudanças dos planos iniciais, ajustar os arranjos e composições a realidade musical e financeira do grupo.

Desta maneira, durante a construção de *AfroBrasil* o critério que estabelece a diferença entre uma “música tradicional” e uma “música não-tradicional” ou inédita reside na conservação ou na

transformação de um ou vários aspectos da prática musical inspiradora. Seguir uma tradição significa primeiramente respeitar certas obrigações ou limites: uma rítmica, um repertório de cantigas, o desenvolvimento de uma dramaturgia particular, uma formação instrumental, uma gestualidade, figurinos, etc. Referências estas negociadas coletivamente, mas principalmente estabelecidas pelos mediadores entre a tradição e o grupo: Lucia Campos, Isabelle Guidon e Emilia Chamone. Uma relação de confiança estabelecida entre o grupo nos imbuiria deste poder de decisão. Não pretendo questionar aqui nossa a competência e conhecimentos musicais, mas simplesmente evidenciar a construção coletiva de uma relação de “atribuição estatutária”. Curiosamente, nos não seríamos consideradas, no Brasil ou na África, como musicistas vindas de nenhuma das “tradições musicais” representadas no espetáculo.

Uma constante tensão criativa entre “tradição” e “inovação” esteve presente durante o trabalho de composição e arranjo das músicas apresentadas no espetáculo *AfroBrasil*. Misturando em seu repertório a interpretação de canções tradicionais e novas peças interpretadas de maneira “tradicional” *Zalindê* poderia afirmar a autoria de seus arranjos e de suas composições. Em outras palavras, foi possível

assegurar a propriedade de uma criação artística, sem desconectar-se um discurso baseado em uma música “tradicional.”

Podemos compreender a ambiguidade entre “tradição / inovação” como um elo necessário ao grupo para preservar ao mesmo tempo sua ligação a uma tradição musical - africana ou brasileira - e manter sua identidade como um grupo particular, inscrito num tempo e um contexto singular. Esta ambiguidade possui a vantagem de deixar livre a escolha das fontes musicais que podem ser utilizadas em uma criação. Assim, os músicos podem adoptar uma interpretação a mais “fiel” possível de uma música, com seus instrumentos, sua gramática, técnicas instrumentais e sua gestualidade característica ou transformá-la segundo seus desejos e suas necessidades criativas. Aqui faço novamente referência ao pensamento de Gérard Lenclud: “em geral, a utilidade de uma tradição é de fornecer uma garantia para o presente: ao enunciar uma tradição, uma cultura justifica seu o estado contemporâneo” (Lenclud 1987: 12).

Para concluir, gostaria de apresentar brevemente a última parte do espetáculo, “A batucada” na qual interpretamos uma peça de trinta minutos de duração, intitulada “Máquina de Guerra 2008”.

Realizando uma releitura de si mesma, a “Máquina de Guerra 2008” sintetiza o programa

musical e discursivo de *AfroBrasil*, percorrendo inicialmente os ritmos ditos africanos (tocados na primeira parte do espetáculo), depois os brasileiros como o candomblé, a escola de samba e o maracatu, para enfim chegar ao samba-reggae do grupo inspirador Ilê Ayê. O grupo utiliza como fonte de inspiração as experiências vividas e os conhecimentos acumulados durante o processo de elaboração do espetáculo para então configurá-los sob a forma de sua arquitetura musical mais familiar: o samba-reggae. Dessa maneira, esta composição musical pode ser compreendida como uma síntese do processo de criação de *AfroBrasil*, um mosaico musical apresentado como a síntese emblemática desta aventura histórico-musical.

Deslocamentos, trânsitos, influências, heranças e tradições: *AfroBrasil* tece uma narrativa de deslocamentos de músicas e de culturas que engendram o nascimento de novas músicas e novos deslocamentos, temporais e geográficos, numa tentativa explícita de fundar seu próprio mito de origem.

Referências bibliográficas:

Amselle, Jean-Loup. 2001. *Branchement : Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion.

Becker, Howard. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Editions Gallimard.

Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Editions Gallimard.

Hennion, Antoine. 2007. *La passion musicale : Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.

Laborde, Denis. 2005. *La mémoire et l'instant : Les improvisations chantées du bertsulari basque*. Donostia : Elkar.

Laborde, Denis. 2010. *Pour une science indisciplinée de la musique* (Ms.)

Lacour, Philippe, 2005. « *Penser par cas, ou comment remettre les sciences sociales à l'endroit.* » <http://espacetemps.net/document1337.html>. Consulta: 12/02/2009.

Lenclud, Gérard, 1987. “La tradition n’est plus ce qu’elle était... Sur la notion de ‘tradition’ et de ‘société traditionnelle’ en ethnologie“. Em : *Revue Terrain*, nº 9.

Passeron, Jean-Claude ; Revel, Jacques. *Penser par Cas*. 2005. Paris : Editions de l'EHESS, coleção Enquête.

Una aproximación a los imaginarios sociales sobre el tango en Caracas, Venezuela

Jessica Gerdel C.¹

1 _ Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Católica Andrés Bello (2008), donde actualmente es profesora de la Facultad de Humanidades y Educación a tiempo convencional; y Socióloga (Universidad Central de Venezuela, 2010). En 2008 cursó el seminario internacional de postgrado *Tango: genealogía política e historia* (FLACSO-Argentina).

Resumen

Este trabajo aborda desde un enfoque cualitativo las imágenes que construyen acerca del tango los sujetos vinculados con él en esta ciudad. Se sintetizan algunos elementos a los que responde la penetración del tango en Caracas y se caracterizan tres contextos de recepción de este género musical en la ciudad, partiendo de los discursos donde las personas vinculadas con él se reconocen y de los modos en que representan y recrean su experiencia a través de dicha identificación.

Palabras clave: tango, imaginarios sociales, Caracas, Venezuela, música.

1. Introducción

Las ciencias sociales han incorporado a su reflexión e investigaciones la estructuración imaginaria del mundo, en la búsqueda de apertura a formas de representación de la ciudad como fenómeno con múltiples dimensiones. La aproximación a los imaginarios sociales sobre el tango que se presenta en estas páginas se sitúa en ese marco general.

Este enfoque de estudio de lo urbano se centra en la dimensión subjetiva de la ciudad, concibiéndola como un caudal de experiencias; busca el conocimiento de lo cotidiano, enfatizando la necesidad de *comprender* en lugar de *explicar* la realidad. En esa búsqueda describe al sujeto en sus prácticas habituales y la interpretación de sus significados, preguntándose por las formas y procesos que instituyen intersubjetivamente las estructuras de la realidad, a través del mundo conocido y las experiencias compartidas de los sujetos, en un proceso de construcción y reconstrucción permanente de la vida social (Rizo 2005).

Bajo esta perspectiva, “la ciudad es una proyección de imaginarios sociales en el espacio” (Villoria 2005: 34); entendiendo por *imaginarios* aquellas creaciones permanentes que “articula[n] y da[n] significado a las experiencias del sujeto, definiendo la forma en que la ciudad es percibida y el espacio en el cual dicha percepción tiene lugar” (Ibíd.: 35), ya que cada sujeto configura las relaciones con su entorno y participa en su construcción y apropiación de modos diversos.

Desde la conceptualización de los imaginarios, se intenta una aproximación a los *mapas afectivos* donde nos re-conocemos en el encuentro con el otro, con quienes compartimos un oficio, un interés, un origen o, en definitiva, un mismo espacio construido socialmente.

Uno de los ámbitos donde se da ese encuentro, compartiendo gustos, intereses y experiencias, es la música. Lo que la gente oye y los temas con los que se identifica ofrecen una serie de construcciones simbólicas, de asignación de sentido por parte

de los sujetos a sus acciones, que son de gran utilidad para aproximarse a las distintas interpretaciones y modos de vivir que coexisten en determinado tiempo y espacio.

En urbes como Caracas, que se ha caracterizado por adoptar y decantar como propios distintos fenómenos musicales que le llegan de fuera (Pacanis 2005: 11), son amplias las opciones que se ofrecen a sus moradores. En especial si se añaden las condiciones propiciadas por los avances tecnológicos y la internacionalización de los intercambios, así como las manifestaciones culturales que grupos de inmigrantes traen consigo desde sus lugares de origen. Esos factores han contribuido a que en las ciudades de hoy sea posible conocer músicas de otras latitudes, originándose en muchos casos la apropiación y re-configuración de estas. Convergen así distintas temporalidades e imaginarios que redefinen constantemente los elementos de las identidades culturales.

Uno de los géneros musicales que ha arribado a Caracas por las vías mencionadas es el tango. Históricamente se han dado condiciones para la existencia de espacios dedicados a esta música, donde concurren colectivos identificados con ella –ya

sea porque constituye un referente cultural de sus orígenes, o porque la han asumido como propia y resignificado desde su *caraqueñidad*.

No obstante, a pesar de que el tango ha ocupado un lugar en Caracas durante varias décadas, al indagar antecedentes de investigaciones en el área se puede acceder a algunos registros e informaciones dispersas, pero no se encuentran publicaciones o estudios que lo sitúen como su objeto de interés. De allí que el tango constituya el elemento central de esta investigación, en la que se abordan los contextos de recepción que ha tenido en Caracas.

Partimos de la idea de que los imaginarios sociales e intereses en torno al tango en Caracas han tenido modificaciones significativas, las cuales permiten identificar ámbitos donde se han dado modos distintos de aproximación e identificación con esta música y su consiguiente resignificación. A esos ámbitos nos referiremos como *contextos de recepción del tango en Caracas*.

El concepto de *contextos de recepción* resulta útil para describir esos ámbitos porque los procesos de interpretación involucran la historia personal con aquello que se elige –en este caso un género musi-

cal–, dándole sentido; y los contextos de recepción aluden, precisamente, a las situaciones donde los sujetos eligen ciertos contenidos entre los que encuentran disponibles y a la perspectiva particular desde la cual les asignan significados (según sus experiencias de vida, aprendizajes, marcas espacio-temporales de su vivencia, etc.).

Desde esa perspectiva, esta aproximación a los imaginarios sociales sobre el tango plantea que existen, al menos, tres ámbitos identificables en el período de aceptación y adopción de este género musical en Caracas¹:

- (a) Uno donde el interés está orientado hacia la música como tal, especialmente hacia el *tango canción*, que podríamos ubicar temporalmente en los años en que el género fue difundido en la voz de Carlos Gardel y varias de las décadas siguientes, manteniendo algunos espacios en la actualidad, aunque reducidos.
- (b) Otro, donde la identificación con el tango pasa por el ámbito de lo corporal más que por otros elementos. Esta identificación está asociada

¹ _ La enumeración de los contextos no responde a un orden cronológico, sino a una necesidad de ordenamiento con fines analíticos.

principalmente al baile de tango y se ha desarrollado de modo extendido en Venezuela durante la última década.

- (c) El tercero, asociado a la inmigración argentina y uruguaya en Venezuela y los procesos de comunicación intercultural que se dan a partir de ella, donde el tango se afianza como elemento identitario y experiencia de sentido en la situación de inmigrante, dando paso a modos de identificación con este género musical que no habían sido establecidos con anterioridad por estas personas o que, en todo caso, eran distintos y que a su vez influyen en la cultura local.

La perspectiva metodológica empleada en la investigación de donde se desprende este trabajo es la cualitativa. El acceso a ese mundo de representaciones de los actores sociales se realiza a través del lenguaje, de allí que en el trabajo de campo se emplearan entrevistas y encuestas, además de la observación participante, y para el estudio se incorpore el análisis de discurso. Aquí lo central no es “un problema de significado de estas músicas, de estas canciones, sino del sentido que construyen” (Adell 1997). En esa medida, la investigación

constituye una aproximación a los discursos donde se reconocen los sujetos vinculados al tango en Caracas, a las imágenes que construyen acerca de él y a los modos en que representan y re-crean su experiencia a través de la identificación con esta música.

Para la aproximación a los imaginarios sociales sobre el tango en el primer contexto identificado, se emplearon registros hemerográficos de la época, testimonios sobre la recepción del tango en esos años, material audiovisual y observación participante en actos conmemorativos de la muerte de Gardel. También se aplicó una entrevista en profundidad a la presidenta del Círculo Gardeliano de Caricuao.

Para el segundo contexto se buscó una aproximación a los imaginarios que tienen acerca del tango personas que actualmente están vinculadas con él desde el baile. Para ello se realizaron entrevistas en profundidad a personas relacionadas con el baile del tango desde sus inicios en Venezuela, entrevistas estructuradas a alumnos de talleres de baile de tango, revisión de archivos de mensajes de comunidades virtuales sobre tango en Venezuela y observación participante.

La aproximación al tercer contexto se da a partir de una revisión documental sobre la migración uruguaya y argentina a Venezuela, especialmente durante la década de 1970, y relatos de inmigrantes disponibles en publicaciones y recopilados a través de las entrevistas en profundidad.

La pregunta central de trasfondo que orienta las entrevistas de la investigación es *¿cómo perciben, imaginan y recrean su experiencia con el tango las personas vinculadas con él en la ciudad de Caracas?* Con ello no se buscó medir aspectos verificables, sino *trazos imaginarios* (Licona 2005: 147) sobre la recepción del tango en Caracas. Es importante destacar entonces que los resultados que se presentan no son cuantitativamente representativos, basan su validez en la *significatividad cualitativa*.

Este artículo sintetiza algunos de los elementos más relevantes de dicha investigación. El mismo se divide en dos apartados y una sección final que, más que pretender apuntar una «conclusión» en el sentido literal y definitivo de la palabra, sintetiza los aspectos centrales del mismo.

El primero de los apartados, titulado *Antecedentes históricos del tango en Caracas*, propone un

brevísimo recuento de los inicios del tango en esta ciudad e introduce las etapas por las que ha pasado esta música en Caracas y los contextos de recepción que pueden identificarse en ellas.

El segundo apartado corresponde a los *Contextos de recepción del tango en Caracas*, con los subapartados respectivos donde se exponen las principales características de cada uno de los tres contextos identificados en la investigación.

En función de lo expuesto, Caracas brinda un contexto donde cabe enmarcar un trabajo de investigación como el que aquí se presenta; especialmente si se parte de la afirmación de Ramón Pelinski (2000), según la cual la existencia de milongas, festivales, cantantes, bailarines, escuelas y asociaciones en las ciudades es testimonio de que el tango ha hallado lugar en una cultura, y esa presencia da sentido al interés por el tango como objeto de estudio.

Esa comprensión del tango como elemento identitario, cuya importancia se manifiesta en el vínculo que se puede establecer con él, y la búsqueda del sentido de esta música en los discursos de quienes comparten afinidad por ella –en un espacio urba-

no que, además, no está originariamente asociado a sus prácticas–, plantean la afirmación del tango como producto de un hibridaje que sigue reproduciéndose en la diáspora actual del género, y la interrogante por las significaciones de un tango que ha encontrado lugar lejos de sus tierras de origen.

2. Antecedentes históricos del tango en Caracas

Aunque no encontramos publicaciones o trabajos concretos sobre la historia del tango en Venezuela, algunas referencias ubican sus inicios en la primera década del siglo XX (Sayalero, s/f). Por su parte, Francisco Pimentel, importante periodista, poeta y humorista del siglo XX venezolano, en uno de sus artículos para *El Cojo Ilustrado*² hace mención de una “[...] epidemia actual, que pudiera ser denominada *tangografía* [...]” (Pimentel 1914: 112).

En Venezuela, así como en las tierras de origen del tango, esta música fue estigmatizada en esos pri-

2 _ *El Cojo Ilustrado* fue una de las primeras publicaciones periódicas con un taller de fotograbado mecánico que se instaló en Venezuela a finales del siglo XIX. El primer número de la revista data del 1 de Enero de 1892 y el último del 1 de Abril de 1915. Esta revista, cuya línea era fundamentalmente cultural, contaba con más de tres mil suscriptores en Venezuela y en el exterior. [Información extraída de <http://www.henriqueavril.com/elcojoilustrado.htm> –Consulta: 06 de julio de 2009]

meros años y luego aceptada por la sociedad. Se publicaron artículos favorables al tango en revistas culturales y de variedades, se recibió con beneplácito la visita de artistas e intérpretes de tango y se desarrolló una gran afición por la figura de Carlos Gardel, como no había recibido otro artista o suceso de la época. Esta afición perduró en las décadas siguientes a la visita de Gardel a Caracas (en 1935), al punto de que aún se organizan *peñas tangueras* para conmemorar su natalicio y su muerte.

Adicionalmente, desde el final de la década de 1990 ha ido cobrando auge la práctica del baile de tango en Caracas y en otras ciudades venezolanas (como Valencia, Barquisimeto y Mérida; en algunas con mayor alcance que en otras).

Tampoco puede dejarse de lado la oleada migratoria que recibió Venezuela desde los países del Cono Sur, muy especialmente de Argentina y –aunque en menor medida– de Uruguay, la cual desempeñó un papel significativo contribuyendo a la gestación de ese ambiente receptivo hacia el tango en Venezuela.

Así, Caracas brinda un contexto idóneo para referirse al tango y a la identificación que se ha establecido

con él en esta ciudad, lejos de sus tierras de origen. Siguiendo este propósito, presentaremos una breve caracterización de tres ámbitos con modos distintos de aproximación e identificación con esta música y su consiguiente resignificación, a los cuales nos referiremos como *contextos de recepción del tango en Caracas*.

3. Contextos de recepción del tango en Caracas

3.1 La Caracas de Gardel

En la Caracas de 1920 se gestaban cambios significativos. De la mano del impulso de la explotación petrolera, el país se encaminaba a una transformación que lo llevaría de ser un país rural de producción agrícola a uno petrolero y urbanizado.

A la par de la visita de una cantidad importante de músicos europeos y de otros países de América, con el siglo XX se incorporaron en Caracas algunas novedades tecnológicas que facilitaron el intercambio cultural con otros países, donde la música tendría una posición predilecta.

Como consecuencia de esos avances tecnológicos que permitieron la grabación de discos, la difusión de diversos géneros musicales tanto en la radio como en el cine y las numerosas giras internacionales que realizaban los artistas de la época, los caraqueños incorporaron a su cultura músicas y tendencias de otras latitudes. De ese modo, en 1932 *La Cumparsita* –para muchos «el himno del tango»– era un tema que estaba de moda en la música popular caraqueña (Bravo 1972: 105). “Eran tiempos de Carlos Gardel, Imperio Argentina, Alfonso Ortiz Tirado, Juan Arvizu, el Trío Matamoros y el Cuarteto Flores, entre otros” (Sangiorgi 2008: 8).

Además de la radio, el cine fue un medio donde la figura de Carlos Gardel tuvo amplia difusión internacional. En ocasiones se le ha catalogado como el primer artista reconocido como fenómeno de masas, gracias a la difusión que tuvo.

Después de filmar sus películas en Francia y Estados Unidos, Gardel realiza su primera gira por América Latina y en 1935 visita Venezuela. Isidro Toro comenta que aquel año Caracas sufría de «gardelitis»: “En todas partes se comentaban las cualidades de Gardel, su voz, su bonhomía, su aspecto varonil. En cualquier esquina se escuchaba a la

gente del pueblo tatarrear ‘*La Comparsita*’ [sic] o ‘*El día que me quieras*’” (Toro 2009). Su llegada movilizó a un gran contingente de personas de la capital venezolana y sus alrededores; se calcula que pudieron ser alrededor de tres mil personas quienes conformaron el mar de gente que esperó el arribo de Gardel.

La muerte de Gardel, apenas dos días después de sus últimas presentaciones en Venezuela, reforzó el mito gardeliano; no sólo por la forma inesperada en que ocurrió, sino también porque aún persisten dudas sobre lo que ocasionó el choque de aviones en Medellín la tarde de su muerte³.

Desde entonces el culto a Gardel se ha mantenido vivo en algunos sectores de la sociedad venezolana. Actualmente existen «Círculos Gardelianos» y localidades que han dedicado plazas y monumentos al «Zorzal Criollo», como se le conociera en aquellos años.

3 _ Para ampliar esta información, ver: Ostuni, Ricardo. 1995. Medellín, aquella tarde de junio. En Revista *Club de Tango*, No 14, mayo-junio, Buenos Aires. Disponible en <http://www.todotango.com/spanish/gardel/cronicas/medellin.asp>

Este *contexto de recepción* del tango tiene su origen y mantenimiento en la relación entre personas que vivieron la visita de Gardel a Caracas, o cuyos antecesores la vivieron y transmitieron su fascinación por este personaje de generación en generación. Es un contexto que se caracteriza fundamentalmente por un vínculo con las letras y el *tango canción*, así como con la historia del tango y las anécdotas de sus intérpretes y compositores, las cuales constituyen una parte indisoluble de los eventos y actos conmemorativos que suelen tener lugar en plazas, museos o lugares públicos de la ciudad, con motivo de fechas como el nacimiento o la muerte de Gardel.

3.2 Caracas Milonguera

El segundo *contexto de recepción* del tango en Caracas, al que hemos llamado «Caracas Milonguera», está caracterizado por la existencia de clases de baile, milongas⁴, shows de *tango escenario*, asociaciones culturales de tango y comunidades virtuales donde el tema que convoca a sus participantes es el tango bailado.

Aunque existan referencias al baile del tango en la Venezuela de inicios del siglo XX, es a partir de la década de 1990 cuando puede hablarse del comienzo del baile de tango en forma extendida en el país, y particularmente en Caracas, con la llegada de Sergio Vázquez, procedente de Córdoba, Argentina, quien organizó los primeros talleres de baile de tango en el país y ha continuado esa labor hasta la actualidad.

Un elemento a destacar de este contexto se refiere a los salones de baile como espacios de interacción social y construcción de identidades. En ese sentido, son frecuentes las alusiones a «la familia tanguera caraqueña» o a la «familia del tango» entre los asistentes asiduos a las milongas de la ciudad; así como las «amistades de milonga» que se establecen entre aquellos que, si bien no comparten otros ámbitos de sus vidas, reconocen una relación que se mantiene dentro de esos espacios. De igual modo, las personas entrevistadas en este contexto comparten el anhelo por más lugares dedicados al baile de tango en la ciudad.

Adicionalmente, en este contexto resulta usual la aproximación al tango desde la moda, donde la relación que se establece con él se limita al baile y

suele ir acompañada de un desdén por las letras o por los datos históricos asociados a esta música. No obstante, hay casos de personas que, vinculadas con el baile, consideran al tango como un reflejo de la vida y también establecen un vínculo con las letras y el *tango canción*.

Otro elemento de interés en este contexto está relacionado con la «teatralidad» de los espacios milongueros. En ellos se pueden reconocer ciertos códigos y convenciones entre sus integrantes, así como estéticas y rituales de presentación ante los otros, que hacen de la milonga una suerte de “función continuada” donde cada quien “va construyendo su propio personaje” (Abadi 2005: 17-18).

3.3 La inmigración argentina y uruguaya en Venezuela

La ya mencionada convivencia de elementos tan disímiles en Caracas se debe, en parte, a las numerosas migraciones que recibió de diversos lugares del mundo, así como a la asimilación de pautas, objetos y costumbres provenientes de otras latitudes, que en tiempos de globalización se ve incrementada.

4 _ Lugares de reunión para bailar tango.

Especialmente en la década de 1970 Venezuela resultaba una opción atractiva como destino migratorio, debido a las transformaciones que sufrió por el aumento de los precios del petróleo y a las políticas puestas en práctica en el país para atraer inmigrantes profesionales y trabajadores especializados. Gran parte de esa década se caracterizó por una situación de casi pleno empleo en el país y las retribuciones a profesionales calificados en muchos casos igualaban o superaban a las ofrecidas en los países desarrollados. Además, en ese momento la moneda nacional poseía fortaleza respecto al dólar estadounidense y ello contribuía a que las remesas y ahorros de los inmigrantes se multiplicaran en sus países de origen. Todos esos factores permitieron que la población inmigrante latinoamericana en Venezuela se triplicara entre los censos de 1970 y 1980 y que el país se convirtiera en un foco de atracción de población de todas las regiones de América del Sur (Pellegrino 2003: 15).

Esto, unido a la considerable emigración que se dio en países como Argentina y Uruguay en el marco de las dictaduras, hizo que la experiencia del exilio entre los años 70 y 80 se convirtiera en un factor de importancia para la formación de una comunidad científica latinoamericana que, en el caso venezolano, estuvo influenciada por la presencia de

profesores e investigadores sureños en el ámbito universitario, así como de artistas e intelectuales en el ámbito cultural del país y, particularmente, de Caracas (Arocena 2000).

Ese intercambio cultural en una situación de migración se da en ambos sentidos: no sólo el extranjero incorpora a su cotidianidad elementos identificatorios de la cultura que lo recibe, también introduce en ella aspectos de su cultura de origen. Así puede hablarse por ejemplo de la transculturación que se dio durante esos años en el ámbito universitario, donde profesores venezolanos cuentan cómo esa presencia de tantos académicos provenientes del Cono Sur propició un ambiente en el que ellos también se apropiaron de elementos culturales, musicales y gastronómicos de esos inmigrantes.

Aunque la presencia de argentinos y uruguayos en el país no constituyera una difusión cultural del tango *per se*, se podría decir que hubo un foco de irradiación de esta música desde ciertos modos de vida, de hablar, de enamorar(se), de plantearse la propia existencia, que caracterizaba a estos grupos. En aquellos años cobraron fama frases como «tu vida es un tango» o «cuéntamelo como tango y no como bolero» en el habla cotidiana. En ese sen-

tido, aquella transculturación habría significado una posible vía de irradiación del tango para otra generación que podía haber tenido o no influencia previa de esta música por antecedentes familiares u otras experiencias de vida.

La sensibilización hacia el tango que puede identificarse en aquellos años se dio en determinados ámbitos, no necesariamente en el popular, sino en el contexto de recepción de esa inmigración.

Igualmente los trazos de memoria e identificación, que también incluyen a la música de los lugares de donde se parte y a donde se llega, colocan al tango como elemento identitario y experiencia de sentido en la situación de inmigrante. Así, las valoraciones posibles de un tango que remite al lugar de origen, a los caminos andados, a días que se han ido, posibilita el establecimiento de una vinculación con esta música que, independientemente de que existiera o no antes del asentamiento en el nuevo lugar, es en todo caso una vinculación *distinta*, reconfigurada desde otras coordenadas.

4. A modo de conclusión

Un balance de los elementos que permiten afirmar que el tango halló un lugar en Venezuela incluye, por una parte, su presencia en los medios de comunicación locales: programas de radio⁵ que estuvieron al aire durante varios años y programas televisivos⁶ que incluyeron al tango en sus contenidos son testimonio de la existencia de un público interesado en esta música. También lo son los conciertos y presentaciones de artistas tangueros en el país, entre los que se incluye al mismo Gardel y casos como Piazzolla, Mederos, Sexteto Milonguero, Tubatango, La Camerata Porteña, entre muchos otros. Los artistas locales también se incluyen en este inventario: la penetración del tango en la cultura venezolana ha posibilitado no sólo la visita de intérpretes extranjeros, sino la adopción del tan-

go por parte de cantantes y músicos locales para sus carreras artísticas. Es el caso de, por ejemplo, Dalila Colombo, Rafael Lanzetta, Esinaldo Ávila, Rafael Deyón, Olga Castillo, así como los gardelianos Darío Chávez, Hernán Rosas y muchos otros que siguen reuniéndose en peñas tangueras para recordar a Gardel.

Por otro lado, la realización de encuentros internacionales de tango en Caracas, de campeonatos nacionales de baile de tango y la participación de bailarines venezolanos en campeonatos mundiales –en varios de los cuales algunas parejas venezolanas han calificado entre los primeros puestos de la premiación– y la existencia de alrededor de 20 instructores de baile de tango en la ciudad, atestiguan que también en su faceta bailable esta música ha calado entre los caraqueños.

Finalmente podemos incluir en ese inventario la existencia de monumentos, plazas y eventos en honor a Carlos Gardel como referente del tango; las asociaciones denominadas *Círculos Gardelianos*; la creación de obras teatrales con este género musical como tópico⁷ y los bares y restaurantes de-

dicados al tango⁸ o que destinan ciertos horarios al mismo (por ejemplo, aquellos donde se realizan las milongas o se presentan shows de tango).

Todos esos elementos que anclan al tango en la ciudad de Caracas –y en otras regiones del país– son muestras de un proceso de reterritorialización del tango diaspórico del que habla Ramón Pelinski (2000). Ese tango, lejos de funcionar como espacio de anonimato o «no-lugar» (Augé 2000), se muda de esa condición inicial que en ocasiones se atribuye a los consumos culturales impulsados por la globalización, a una donde se constituye en un «lugar» otro, físicamente lejano de los espacios de origen de esta música, pero igualmente identificado con ella; proceso en el cual incorpora elementos de la localidad que abraza al tango como propio, contribuyendo al dinamismo y renovación de un tango nómada y descentrado, en tanto que su centro se ha vuelto múltiple entre los diversos lugares del mundo donde ha logrado enraizarse.

5 _ Entre ellos, *Milongueando* (conducido por María José Mentana, que era transmitido diariamente por *Mágica* 93.5FM) y *Mano a mano con el tango* (conducido por Alfredo Vallota, era transmitido semanalmente por la Emisora Cultural de Caracas 97.7FM) en el caso de Caracas, y *Entre tango y tango* y *El Club del tango* (ambos de frecuencia semanal) en el caso de San Cristóbal –estado Táchira. Así como el estreno el 05/03/2010 en Caracas: *Corrientes y Esmeralda* (conducido por Juan Marcelo Hernández, transmitido cada viernes a las 8:00pm por la Emisora Cultural de Caracas).

6 _ Un ejemplo significativo de ello es que en 1999 la televisora estatal *Venezolana de Televisión* dedicó un segmento de una hora quincenal para música en vivo, conversaciones y concursos para bailarines, conducido por María José Mentana y que incluyó entre sus contenidos la muestra de un par de pasos de baile de tango en cada programa a cargo de Sergio Vázquez, quien inició la enseñanza del baile de tango en Venezuela.

7 _ Entre ellas *El día que me quieras* de Cabrujas, *Tango Metrópolis* y, más recientemente, *Gardel, vivito y tanguendo*, un musical presentado en varias ocasiones en el Teatro Teresa Carreño, uno de

los más representativos del país.

8 _ No sólo han existido en Caracas *La Peña Tanguera*, el *Lutece Grill*, *El Gardeliano* y el *Club Uruguayo Venezolano*, así como otros restaurantes que actualmente ofrecen sus espacios para la realización de milongas. También en Cabimas –estado Zulia– existió un bar llamado *Gardel* y en Cúa el *Bar Continental*, así como en el caso de la ciudad de Mérida actualmente existe el local *La Milongueta*.

La penetración del tango en Caracas responde a una serie de elementos que históricamente la hicieron posible. Entre ellos puede citarse el papel de los avances tecnológicos que, a inicios del siglo XX, permitieron la llegada de músicas foráneas a esta ciudad y que –especialmente en el caso de la radio y el cine– difundieron la voz e imagen de Carlos Gardel, convirtiéndolo en un primer referente significativo del tango para los caraqueños. Su visita al país y la gran conmoción que ello generó en las ciudades a las que llegaba «el Zorzal Criollo», así como la cuota añadida al mito gardeliano por su repentina muerte poco tiempo después de aquella visita, dejaron una huella aún vigente en la memoria de los gardelianos que vivieron esa época, y por cuya extensión sigue viva entre sus descendientes.

La recepción que tuvo el tango en ese primer contexto, aunada a la incorporación de pautas culturales propias de argentinos y uruguayos que migraron a Venezuela, sobre todo en la década de 1970, sumaron elementos para la gestación de un entorno propicio para que años después, a finales de la década de 1990, el baile de tango hallara una amplia receptividad en estas tierras. También ha influido en ello el atractivo generado por el *tango electrónico* o de *nuevas tendencias* entre las generaciones más jó-

venes, así como la proyección internacional que se ha dado al tango –especialmente desde Buenos Aires como producto turístico– y las tendencias que privilegian al cuerpo en la actualidad, las cuales sitúan al baile de tango como opción predilecta de disfrute sensorial, de comunicación y conocimiento del cuerpo, tanto propio como del otro con quien se comparte la experiencia.

Esa expansión de determinadas músicas –y los trazos de identidad implícitos en sus diversas facetas: canción, baile, estéticas, etc.–, da lugar a tensiones entre «la copia de una cultura ajena» y los intentos por generar unas prácticas propias en torno al objeto cultural que es apropiado.

En la medida en que no hay una producción/creación tanguera venezolana⁹ de modo extendido, no sería posible caracterizar un «tango venezolano» como tal; a diferencia de países como Finlandia donde constituye “un género propio”, con letras, temas y un estilo de danzar propios (Kukkonen 2000: 287-308).

⁹ _ Salvo muy contadas excepciones, como los tangos compuestos por Esinaldo Ávila.

En el caso de Venezuela se dan identificaciones de la gente «tanguera» con esta música desde referencias locales, que a su vez parten de una referencia –más o menos estereotipada e idealizada– del tango porteño, principalmente al modo de Buenos Aires, ya que en el caso venezolano podría decirse que Montevideo no constituye un referente relevante entre los tangueros. En su caso, la fijación está más orientada hacia Buenos Aires como cuna mundial del tango; debido quizá, en buena medida, a la proyección internacional mencionada y a que, en la migración sureña llegada al país –y la que permaneció en él–, la representatividad cuantitativa de los argentinos es mayor que la de los uruguayos.

Otro elemento presente en esa expansión internacional del tango, tiene que ver con una variación en la identificación de determinados grupos socioeconómicos con este género musical. Si el tango rioplatense caló entre las clases «bajas» o «populares» –en sus orígenes, pues posteriormente esa situación se vio modificada–, y en el caso finlandés y europeo en general se desarrolló entre las clases «media» y «alta» (Ibíd.: 290), el caso caraqueño no plantea una situación homogénea al respecto. En él existen dos tendencias, una de las cuales sitúa la identificación con el *tango canción* y la figura de Gardel entre las clases «populares», y la otra que

ubica al baile de tango preferentemente entre los sectores medios. Podría decirse que en este panorama los grupos medios-altos suelen ser considerados como el *target* al que van dirigidos los eventos de tango que implican un elevado costo –en concepto de derecho de entrada o requerimiento de consumo en el lugar.

Esta tendencia pudiera responder, simbólicamente, tanto a las condiciones históricas donde se ancló la figura de Gardel como ídolo popular, como a la relativamente reciente promoción del tango y «el *boom* del cuerpo» desde las industrias culturales. Pero materialmente también existen elementos que pudieran influir en ello, en la medida en que para el baile se requiere una inversión no sólo de tiempo sino de dinero –en clases, milongas, consumos en dichos locales, además de toda la red comercial que se teje en torno al tango bailado, a través de la venta de accesorios, ropa, zapatos, viajes, talleres con instructores internacionales, etc.

En ese entorno también queda planteada una distinción en el uso de los espacios por uno y otro contexto. Mientras las ocasiones de reunión en torno al *tango canción* –especialmente en el contexto gardeliano– tienen lugar en espacios públicos como

calles y plazas, en el caso del tango bailado las milongas devienen en una suerte de “espacios semi-públicos” (Sevilla 1996).

Aunque en principio están «abiertos», los locales suelen reservarse el derecho de admisión y este, a su vez, está siempre condicionado por aspectos materiales como la capacidad para trasladarse al lugar –ya que varias de las milongas caraqueñas están ubicadas en zonas a donde es difícil acceder si no se posee vehículo–, para pagar un derecho de entrada –cuando es exigido– y el consumo en el local, entre otros¹⁰.

Igualmente, en esos espacios se tornan difusas las fronteras del anonimato, en tanto que suelen establecerse lazos y reconocimiento entre sus asistentes asiduos. Ello también contribuye a convertirlos en “espacios semipúblicos”, ya que no todos los asistentes participan de ese reconocimiento y la

10 _ Estas condiciones también se dan en las iniciativas recientes de recuperación de espacios para el *tango canción* en restaurantes que, a diferencia de aquellos donde se realizan milongas, no habilitan pista de baile para el público asistente. Estas presentaciones dirigidas a un público que no baila tango –sin que por ello queden excluidos de asistir los que sí–, generalmente se acompañan de shows de *tango escenario* y hasta ahora han sido organizados en restaurantes cuyo *target* es de personas con elevado poder adquisitivo. En ellos no se suele cobrar un derecho de entrada, pero los consumos en el local exigen un gasto considerable.

vinculación entre sus integrantes genera una sensación de familiaridad, en ocasiones similar a la que estos sujetos señalan experimentar en espacios más bien privados. No obstante, esto último también puede hallarse entre los integrantes de los Círculos Gardelianos, en tanto que suelen ser los mismos que durante décadas se han encontrado en sus actividades, movilizados por esa identificación común con Carlos Gardel.

Otro elemento a destacar es que, si bien en este trabajo se ha empleado la distinción entre los contextos de recepción del tango en Caracas con fines analíticos, en la práctica dicha separación efectivamente existe entre el contexto que privilegia al *tango canción* y el que opta por el tango bailado. El contexto que hemos descrito como *la Caracas de Gardel* y el referido a *la Caracas Milonguera* operan como dos esferas separadas, como si quienes las integran viviesen en dimensiones distintas y desconectadas, dándose un divorcio entre los dos ámbitos aunque sus integrantes –en principio– comparan la misma ciudad.

A pesar de los contactos puntuales que se dan entre esas esferas (por ejemplo, que una pareja de baile presente un show de *tango escenario* en los actos conmemorativos de Gardel; o que se intente retomar espacios para el tango no-milonguero, como

restaurantes con presentaciones de cantantes locales de tango y una pareja de baile, sin pista para que bailen los asistentes), no llega a establecerse un puente simbólico que permita un intercambio entre ellas ni el acercamiento de esos grupos de personas que, aunque a través de caminos distintos, se han vinculado a un mismo género musical.

En ese sentido, se puede decir que entre los tangueros de Caracas se ha generado no una, sino varias “comunidades imaginadas” en torno a esta música apropiada y resignificada desde la experiencia local.

En el caso del tango, sus ‘comunidades imaginadas’ se reterritorializan en la forma de clubes, ateliers de danza, asociaciones que son los centros de la difusión de la cultura tanguista fuera de la Argentina. Estas comunidades funcionan como mediadoras entre el ‘tango itinerante’ de Buenos Aires o el tango nómada local, y la ‘comunidad imaginaria’ de los autóctonos amantes del tango. (Pelinski 2000: 41)

Esas comunidades tienen como tronco común el interés por y la identificación con el tango. Comparten, en muchos casos, la impronta «nostalgio-

sa» que caracteriza al tango desde la experiencia del exilio, tanto en muchas de sus letras como en la experiencia de vida de los inmigrantes, aunque ello no constituya el referente originario o la experiencia concreta de todos los integrantes de dichas comunidades. Terminan así “con el corazón mirando al sur”, independientemente de si su historia de vida es la de Eladia Blázquez en ese tango o no.

Las ramificaciones de ese tronco común vienen dadas por la faceta que se privilegia en cada caso: la escucha del tango canción, el baile, el cultivo y difusión de la historia del tango y el contexto de sus letras, el conocimiento de artistas y orquestas, u otros. Como se ha dicho, las letras, la escucha y el conocimiento de los datos históricos del tango y sus intérpretes, generalmente tienen relevancia en el contexto que hemos denominado *la Caracas de Gardel* y en el correspondiente a los inmigrantes identificados con el tango. Al contrario, estas facetas suelen ser desdeñadas en el contexto de *la Caracas milonguera*, en el cual lo que se suele privilegiar es la experiencia corporal en el baile y la posibilidad de compartir con otros que posean el mismo interés.

Así, la ciudad se presenta como proveedora de identidades que son flexibles, en constante movimiento y redefinición, donde la memoria juega un

papel fundamental: a partir de ella es vivida y contada la propia experiencia, es moldeada y adquiere significado. Desde la memoria, “el presente es un proceso en continua construcción y el pasado también” (Vázquez 2001: 25).

En ese sentido, estas páginas funcionan como un panorama posible de las experiencias de vida de aquellos que, desde Caracas, han estructurado referentes comunes en torno al tango y a sus espacios de acogida. Desde los procesos de intersubjetividad implícitos en sus relatos, esos sujetos dotan de sentido a su pasado, a su presente y en alguna medida también a su futuro, y dan cuenta de que en esas idas y venidas el tango se constituye como una música que transmuta en un modo de vida, en maneras de sentir y conocer(se), en un proceso cultural que afirma el anclaje logrado por el tango en uno de los tantos lugares a donde ha emprendido su viaje.

Referencias

- Abadi, Sonia. 2005. *El bazar de los abrazos: crónicas milongueras*. Buenos Aires: Lumiere.
- Adell, Joan-Elies. 1997. “La música popular y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología”. *Trans 3*. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/adell.htm> [Consulta: 07 de mayo de 2007].
- Arocena, Rodrigo. 2000. “Ciencia y exilio en América Latina. El caso de los matemáticos uruguayos en Venezuela”. *Boletín de la Asociación Matemática Venezolana* 1-2, vol. VII, 67-78. Caracas: Asociación Matemática Venezolana.
- Augé, Marc. 2000. *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- Bravo, Napoleón. 1972. *Super Estrellas. Cronología de la música popular*. Caracas: Yare.
- Licona V., Ernesto. 2005. “Marcas simbólicas en la ciudad de Puebla”. *Antropologías y Estudios de la Ciudad* 1(1): 147-172. México: CONACULTA-INAH.
- Kukkonen, Pirjo. 2000. “El tango en Finlandia”. En *El Tango Nómada*, comp. Ramón Pelinski, 279-308. Buenos Aires: Corregidor.
- Pacanins, Federico. 2005. *Tropicalia caraqueña*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Pelinski, Ramón. 2000. *El Tango Nómada*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pellegrino, Adella. 2003. *Migración de mano de obra calificada desde Argentina y Uruguay*. Ginebra: OIT.
- Pimentel, Francisco. 1914. “El Terrible Tango”. *El Cojo Ilustrado*, año XXIII, número 532, 112-113. Caracas.
- Rizo, Marta. 2005. “La intersubjetividad como eje conceptual para pensar la relación entre comunicación, subjetividad y ciudad”. *Razón y Palabra* 47. Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/mrizo.html#au> [Consulta: 19 de noviembre de 2006]
- Sangiorgi, Felipe. 2008. *Alfredo Sadel, aquel cantor*. Caracas: Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela.
- Sayalero García, Ricardo (s/f) “El tango en Venezuela. Una velada con los tangos cañoneros”. Disponible en <http://www.todotango.com/> [Consulta: 15 de febrero de 2009]
- Sevilla, Amparo. 1996. “Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la Ciudad de México”. *Alteridades* 11(6): 33-41. México: INAH. Disponible en <http://www.uam-antropologia.info/alteridades/alt11-3-sevilla.pdf> [Consulta: 25 de marzo de 2008]

Toro, Isidro. 2009. "Lo que el pueblo quiere lo quiere el gobierno: La visita de Gardel a Caracas". Disponible en <http://noticieroalternativo.com/> [Consulta: 23 de marzo de 2010]

Vázquez, Félix. 2001. *La memoria como acción social*. Buenos Aires: Paidós.

Villoria, Maite. 2005. "Re-escribiendo Medellín: Una apropiación de imaginarios urbanos ciudadanos". *Antropologías y estudios de la Ciudad* 1(1): 29-46. México: CONACULTA-INAH.

El Gagá: canto, ritmo y vudú en la República Dominicana

Marco Antonio de la Ossa Martínez¹

¹ _ Maestro en Ed. Musical (Universidad de Castilla-La Mancha), Licenciado en Historia y Ciencias de la Música (Universidad de Salamanca), Master en Gestión Cultural (Universidad de Alcalá de Henares). Doctor en Bellas Artes (Universidad de Castilla-La Mancha). Premio de Musicología 2009 (Sociedad Española de Musicología).

Resumen

El gagá dominicano, mezcla de canto y danza y práctica instrumental en distintos tipos de tambores y bambúes (instrumento de viento que se realiza sobre una caña de bambú) tuvo su nacimiento y posterior desarrollo en los bateyes, poblaciones rurales ocupadas por los trabajadores de la caña de azúcar. Este escenario, aislado y en situación de pobreza extrema, propició la formación de una cultura propia cuyo sistema de valores, símbolos, interpretaciones y significados es producto del sincretismo de creencias y valores de los diferentes pueblos que han tenido presencia directa en él (grupos de emigrantes haitianos, comunidades dominicana y presencia de los colonos). En la actualidad, continúa permaneciendo muy vivo y las nuevas generaciones desean otorgarle el status negado durante demasiados años.

Palabras clave: sincretismo, vudú, cristianismo, batey, ritmo, República Dominicana.

1. Introducción y contextualización.

En primer lugar, quizá sea interesante apuntar cómo llegué al batey de Palavé (República Dominicana), el lugar donde se realizó la investigación. Hace un tiempo solía dedicar mis veranos a realizar distintas actividades con niños (animación, campamentos...). Un año decidí seguir la misma línea, pero variando el lugar y la orientación en ciertos sentidos. Me interesé por el programa *Jóvenes Cooperantes* que realiza la Consejería de Juventud de Castilla-La Mancha. En él encontré un proyecto que me atrajo en gran medida. Se realizaba en la República Dominicana bajo el título *Campamento ecológico-juvenil Tierra de Niños y Niñas*. La labor en él consistía en realizar distintas actividades con profesores y niños en varios poblados dominicanos. Superé con éxito las pruebas de selección y, junto con varios compañeros, me aventuré a lo que después se convirtió en uno de los veranos más mágicos de mi vida.

La República Dominicana ostenta el dudoso privilegio de haber sido una de las primeras colonias europeas en América. También de ser uno de los principales centros de turismo de sol y playa a nivel mundial. La isla de Haití ofrece una grandísima variedad, desde las montañas más altas pasando por grandes lagos, frondosos bosques tropicales, zonas semidesérticas y escarpadas costas atlánticas a las más espectaculares playas caribeñas, un auténtico paraíso en vida.

El término batey procede del taíno, la lengua hablada por los aborígenes. Para ellos, significaba plaza e indicaba el parque ceremonial indígena construido junto a los templos, el juego de pelota que llevaban a cabo en esa plaza y la pelota que se empleaba en él.

En la actualidad, los bateyes son emplazamientos que fueron creados para asentar a los trabajadores de las plantaciones azucareras cerca de ellas. De esta manera, llegaron a los bateyes los indígenas y los esclavos africanos. En las décadas de 1920 y 1930 fueron el lugar donde se asentaron cientos de trabajadores dominicanos y haitianos sin ningún

tipo de instrucción ni de capacitación. El batey se convertía para ellos en una oportunidad de vivienda y de trabajo, pero también en una especie de gueto donde los trabajadores convivían en régimen de semi-esclavitud, sin prácticamente ningún contacto con la cultura, la educación ni la posibilidad de progreso. Por tanto, los habitantes del batey se convirtieron en una masa laboral cautiva, alejada de otros centros de producción, fácilmente reemplazable y sin posibilidades de prosperidad económica en un ambiente de miseria y precariedad.

Con las crisis de la industria azucarera a partir de los años 70 del pasado siglo, la situación de los bateyes fue empeorando aún más. La privatización y capitalización del Consejo Estatal del Azúcar y el consiguiente cierre de muchos ingenios volvieron su situación aún más crítica y dramática. De esta manera, se ha dejado sin pasado ni presente a una gran cantidad de familias sin ninguna especialización ni capacitación para otra cosa. En paralelo, ha aumentado la violencia, la inseguridad, el alcoholismo y el maltrato de mujeres y niños en un ambiente en el que no aparecen soluciones claras a corto plazo.

El batey de Palavé está situado a apenas 20 kilómetros de Santo Domingo. Pertenece a la División Duquesa, que se integra en el Ingenio central Río Haina en el Oeste del Distrito Nacional. Fue uno de los ingenios más grandes que pertenecían al Consejo Estatal del Azúcar. Como consecuencia directa de la privatización de muchos ingenios, el del Río Haina fue uno de los que cerró sus puertas, con lo que toda la población del batey, relacionada de una u otra manera con la caña de azúcar, se vio abocada al desempleo. En general buscaron trabajo en la construcción y en el comercio, sectores muy saturados.

Según datos de UJEDO¹ (Unión de Juventudes Ecu-ménicas Dominicanas), en 1999 Palavé contaba con 2005 habitantes, de los que 1031 eran menores de 18 años y 257 menores de cinco años, una altísima cifra de niños y adolescentes sin una esperanza de futuro clara. Un 60% de la población no tiene sus necesidades básicas resueltas, el 17% las tiene satisfechas medianamente y un 3% las tiene satisfechas.

El batey no cuenta con agua corriente potable. La corriente eléctrica, como en el resto de la isla, es muy precaria. Las familias depositan en la emigración y en la educación las esperanzas de salir de la pobreza, aunque ésta no llega a todos. Las escuelas están abarrotadas y precariamente equipadas. Por su parte, los docentes están mal pagados y sin especialización y estudiantes con muy poco estímulo (gran parte de los maestros y profesores de Palavé no poseía más estudios que la Enseñanza Primaria y realizaban su trabajo por espíritu de ayuda y vocación).

En Palavé existe una escuela pública de educación básica, en la que están matriculados 725 alumnos, con un altísimo índice de absentismo escolar. También hay un centro de Educación Infantil al que asisten 125 niños. Muchos padres optan por enviar tempranamente a sus hijos a buscarse la vida a la calle. Machismo y represión son otras de las recetas que el tiempo y el olvido de los gobiernos han ido dictando al batey, entornando sus puertas a la posibilidad de un futuro digno.

Ante esta situación sorprende el sentimiento de comunidad y el carácter de sus habitantes, siempre

1 _ Se trata de un informe inédito de esta organización.

dispuestos a la charla, a la broma, al baile, al canto y al diálogo. Su actitud cooperativa es más que subrayada, y conservan con vehemencia una gran esperanza de salir de su situación. Así, la comunidad se siente unida y orgullosa de los lazos con los que el paso del tiempo y las circunstancias les ha unido.

La diversidad del batey se plasma también en el lenguaje. Además del castellano, que muestra una gran presencia de palabras y expresiones locales, es muy frecuente oír hablar en criollo, un idioma que ha traspasado las fronteras y está presente en todas las comunidades donde hay o ha habido presencia de haitianos. Aunque está relacionado con el francés, no es dialecto de esta lengua. Pertenece a un grupo de idiomas llamados criollos de base francesa, en los que la mayoría del vocabulario procede del francés. Aproximadamente el 80 % del vocabulario del criollo haitiano procede del francés, pero las palabras no tienen necesariamente el mismo significado, forma o función.

2. Creencias, mitos y ritos.

El sincretismo que caracteriza a la sociedad dominicana está también patente en su sentido religioso. La mezcla de culturas realizada tanto en Haití como

en Santo Domingo produjo una serie de creencias y religiones con un sistema de ritos y cultos variados.

La aparición de los primeros esclavos procedentes de África trae consigo multitud de nuevas creencias y tradiciones mágico-religiosas a la isla de Haití. Desprendidos violentamente de su tierra e integrados por la fuerza en una nueva sociedad en la que vivían en absoluta subordinación, vieron cómo se destruían sus estructuras tribales políticas, sus formas de vida familiar y todos aquellos elementos que conformaban sus creencias, valores y actitudes frente a la vida.

A pesar de las prohibiciones, los negros trataron de agruparse por etnias o tribus en horas de descanso, domingos y días de fiesta para rememorar sus tradiciones y vida en las aldeas nativas, los mitos y leyendas de sus héroes y expresar la rabia contra su situación. Los colonos asociaron estas reuniones y ritos con la leyenda del África sensual, tenebrosa, antropófaga y hechicera. Los ritos mágicos africanos fueron motivo de grandes temores por parte de los europeos, especialmente porque el colonizador era tanto o más supersticioso que el negro. El Código Negro francés de 1658 intentó reglamentar

la esclavitud, imponiendo que los esclavos fueran bautizados en la religión católica y prohibiendo todas las demás religiones.

Amparados por la oscuridad, los esclavos se entregaban a bailes, cantos y ceremonias. Incluso comenzaron a refugiarse en las iglesias, simulando dedicarse a rezos y a ceremonias cristianas, para evitar ser sorprendidos ante la prohibición de los colonos. Los esclavos encontraron en el vudú un fermento especialmente apropiado para exaltar su energía.

Los fallidos intentos de abolir sus ritos y celebraciones dieron paso a nuevos reglamentos en los que se fiscalizan estas celebraciones con razones económicas. La ausencia de documentación no facilita un intento de identificación de las tribus y naciones de proveniencia de los esclavos. Según diversas fuentes, los esclavos procedían de una zona de África Occidental que se extiende desde Senegal hasta la cuenca del Congo. Con un origen más o menos relacionado con las prácticas religiosas de las tribus *fon*, *yoruba* y *ewe* de la región de África occidental que ahora ocupan los países de Ghana, Nigeria, Togo y la República de

Benin (antigua Dahomey), el vudú pasó a ser el rito integrador de la comunidad esclava. Para los esclavos que llegaban al nuevo mundo, el vudú representaba tanto un vínculo con *Guinea*, la tierra de sus ancestros, como una forma de supervivencia y resistencia.

El vudú es una religión politeísta de armonía y tolerancia, basada en las relaciones entre el mundo natural y el mundo sobrenatural. La palabra vudú procede del vocablo *vodu*, dios. Los *vodun* o ancestros y espíritus eran venerados e invocados en ceremonias con tambores, bailes y cantos ofreciéndoles sacrificios de animales para solicitar ayuda y consejo. Los sacerdotes mediaban entre los iniciados y los espíritus. Cuando éstos están listos para dar a conocer sus mensajes, poseen o ‘cabalgan’ a un bailarín. Para los vivos, el hecho de comunicarse de forma periódica con los ancestros y los espíritus suponía poder beneficiarse de la sabiduría tribal acumulada por ellos y del contacto con las fuerzas sobrenaturales.

El vudú evolucionó como una religión clandestina y sincrética durante el colonialismo. Los espíritus de las diferentes tribus fueron incluidos en el panteón vudú de los esclavos, que tuvieron que adaptarse a su nuevo hábitat.

Durante las sucesivas prohibiciones que sufrieron las ceremonias y ritos esclavos, éstos intentaron ‘enmascarar’ a sus dioses y espíritus asociándolos con santos y símbolos cristianos para evitar las represalias de los colonos, lo que provocaría después la inserción de éstos en el vudú. La relación entre blancos y esclavos, en la que los primeros estaban en un primer plano dominando a los segundos es una de las causas por las que el esclavo hizo suyos los ritos y procedimientos del hombre blanco. El vudú “adoptó” a los santos cristianos para posteriormente asimilarlos. Así, por ejemplo, la Virgen María se identificó con *Erzulie*, la diosa del amor, San Patricio con *Dambala*, la fuerza de la vida y San José con *Loko*, el espíritu curandero.

El vudú admite la creencia en seres espirituales o divinidades de variada procedencia, los *loa*, *misterios*, *santos*, *ángeles* o *genios*, que moran en un plano extranatural y ejercen control sobre las actividades humanas. A su vez los *loa* pueden ser también seres de carne y hueso, a los que se invoca para que anden por la tierra y a los que se les exige protección.

3. El Gagá: origen y relaciones.

Impresiona e hipnotiza -más si cabe en un mundo en el que la globalización está borrando cada vez más la singularidad y las particularidades de las distintas culturas- el contacto con una manifestación tan sorprendente como el Gagá.

Podemos definirlo como una manifestación popular que se celebra en la República Dominicana en la que ritmo, danza, canto, creencias y ritos se funden resultado directo del encuentro entre los pueblos haitiano y dominicano. Su origen en la isla se pierde en la llegada de los esclavos africanos a la isla de Haití, en el conjunto de ritos y costumbres que éstos trajeron de sus tierras de origen, en la influencia que diferentes culturas y creencias europeas tuvieron sobre ellos y en la posterior llegada de haitianos a los ingenios azucareros dominicanos.

Con este mismo término se define también al conjunto de música y danza, a la agrupación que la realiza y al conjunto de ceremonias, prácticas y cultos que tienen lugar en relación con él.

Se desarrolla normalmente durante la Semana Santa cristiana, desde el Miércoles Santo hasta el Domingo de Resurrección, días en que los “amos” de las haciendas y campos dejaban descanso a los esclavos que trabajaban en ellas (en la actualidad también puede haber Gagá en otras fechas o celebraciones), celebrando la creencia en Dios y en los *loases* con la esperanza de que ellos puedan mejorar sus condiciones de vida. Está, pues, muy relacionado con el culto vudú, fundamentándose en la obligación de los grupos Gagás de defender a su comunidad de los espíritus *Rada* durante los días en que Jesús ha muerto y la Tierra permanece desprotegida, momento en que los espíritus *Rada* campan a sus anchas por el mundo. Con la ayuda de los espíritus protectores, a los que invocan, recorrerán sin rumbo fijo su comunidad y sus proximidades para limpiar y defender su entorno de los espíritus malignos, poseyendo también sentido de fertilización de la tierra.

Encontrar las huellas del Gagá en distintas comunidades africanas que fueron embarcadas hacia América se antoja muy complejo, aunque negar su relación sería un error. Su origen más cercano lo encontramos en Haití, y se pierde en la llegada de los esclavos africanos, en el conjunto de ritos y costumbres que trajeron de sus tierras de origen y

en la posterior fusión de elementos y características que tuvieron lugar tanto entre los miembros de las distintas tribus como en la influencia que otras culturas y creencias europeas tuvieron sobre ellos (indias, francesas, españolas, antillanas, inglesas, estadounidenses...).

Las características y el desarrollo que ha sufrido en la República Dominicana son continuación directa de ciertas manifestaciones religiosas relacionadas con el vudú que se practican en el país vecino, que reciben el nombre de cultos *Ra- Rá*. La similitud del nombre y su variante dominicana parece provenir de una deformación en la pronunciación producida por el cambio de idioma, aunque los dos presentan un gran número de características comunes. Para muchos, el término de *Ra- Rá* alude a una tribu africana que practicaba este rito y le dio nombre (lo tomaremos como una posible hipótesis, ya que no hemos encontrado constancia de este hecho).

El Gagá aparece en los bateyes a comienzos del s. XX, como resultado de la llegada de un gran número de emigrantes haitianos para trabajar en los ingenios. Lo cierto es que adapta el conjunto de creencias mágico-religiosas haitianas a las condiciones especiales de vida que se dan en el batey, combinándolas con el rito cristiano impuesto du-

rante siglos por los colonos. El *Ra- Rá* haitiano, que se desarrolla en carnaval, tiene entre sus funciones servir de ‘vía de escape’ ante la situación social y como preparación ante las abstinencias y restricciones que se prescriben en la cuaresma dentro de un ambiente religioso y ritual. En la República Dominicana, pasó a desarrollarse en Semana Santa, fusionando las características del *Ra- Rá* con muchos aspectos del rito cristiano (época, muerte de Jesús...) y otras características propias de los bateyes.

La comunidad del batey se implica activamente en el Gagá, de una u otra manera. Los que no participan en el grupo instrumental, cantan o bailan, acompañan a la comitiva o la observan cuando ésta se aproxima cerca de sus casas para pedir protección y ayuda a los *luases*. También existe un núcleo importante de población que afirma no querer saber nada de él y lo considera “asuntos del diablo”.

En cada comunidad existen diferentes grupos de Gagá. Cada uno de ellos invoca la protección de uno o varios *luases*, que si son contrarios pueden llevar incluso al enfrentamiento. En el caso de que vayan en relación, continúan su camino deseándose fortuna.

Existe todavía un gran prejuicio en un sector importante de la comunidad dominicana que se opone frontalmente a la realización del Gagá, referente para ellos de Haití y África. Aunque cuenta con la aprobación del gobierno dominicano, la comitiva del Gagá suele encabezarse de día por una bandera dominicana para evitar una posible represión policial. Un grupo importante de políticos nacionalistas lo califican de “inmoral y perjudicial”, criticando al gobierno por permitirlo. Incluso durante la Semana Santa de 2001 la policía intervino contra un Gagá acusado al parecer sin pruebas de quemar una bandera dominicana, deportando a unos 140 haitianos y generando una gran polémica todavía no aplacada en todo el país.

En conclusión, podemos definir el Gagá como una manifestación en la que música, danza y prácticas religiosas relacionadas con el vudú y el cristianismo se funden teniendo su centro de desarrollo y actividad en las comunidades de los bateyes dominicanos. Su origen se sitúa en el culto *Ra-Rá* que se practica en Haití, que pasó a la República Dominicana a comienzos del s. XX de la mano del gran número de inmigrantes haitianos que se trasladaron a los bateyes para trabajar los ingenios azucareros, donde tuvo su posterior desarrollo y sincretismo

con la cultura, circunstancias, ambiente, creencias y tradiciones de estos poblados.

4. La comunidad del Gagá.

Cualquier definición, caracterización o referencia que se intente establecer sobre los múltiples aspectos del Gagá debe forzosamente realizar una parada en el término jerarquía: todos sus componentes están incluidos dentro de una estructura y estrato concreto, cuya potestad y misión en el rito está claramente definida y aceptada por toda la comunidad.

La práctica del Gagá se caracteriza por una intrincada organización, que comienza el primer sábado de Cuaresma, día en que sus miembros más relevantes renuevan el compromiso que han adquirido con la sociedad, (normalmente por tres o siete años, números mágicos y simbólicos) en una ceremonia reservada relacionada con el vudú, que es guardada con recelo por todos sus miembros. Concluye unos días después de la Semana Santa con otra ceremonia en la que se dan gracias a los espíritus por haber cumplido su deber. Entre sus rituales y

ceremonias, se pueden constatar ceremonias de iniciación, sacrificio de animales, protección, bautismo, bendición y purificación. Los únicos datos que pudimos extraer acerca de sus características hablan de la presencia en ella de sacrificios animales y juramentos de fidelidad a la sociedad, al Gagá y a los *luases*.

Curioso es el hecho de que el Gagá no posea un centro oficial, debido a la persecución y al aislamiento al que ha sido sometido, pasando a realizarse en las calles del batey y zonas cercanas.

El sistema organizativo del Gagá, con una estructura cercana a una estratificación militar, es herencia directa de la práctica del *Ra-Rá* haitiano, a su vez la adquirida del régimen esclavista que imperaba en las plantaciones: por encima de todos se situaba el dueño o amo de la hacienda, con una autoridad casi absoluta para decidir cómo, cuándo y dónde se iba a desarrollar la vida de sus esclavos. Su familia (mujer, hijos...) contaba con su potestad y herencia directa. El sacerdote o monje que trabajaba en la zona contaba también con una gran influencia y relevancia. Por debajo, los Mayores, oficiales que el amo destinaba en los campos y barracones

encargados de hacer cumplir a rajatabla sus mandatos, en muchas ocasiones con mayor peso específico que la familia del amo. En último lugar, los esclavos y trabajadores, sin posibilidad ninguna de opinión ni deliberación sobre los asuntos de la hacienda.

En los bateyes dominicanos, el Gagá reproduce con cierta fidelidad esta estructura, aunque introduciendo otros papeles en su configuración y distintas particularidades en los ritos, que afectan tanto a la división estratificada del mismo como a sus miembros y sectores más importantes que se desarrollaron en la colonia oriental, modificándolos en cierta medida. Un esquema más o menos resumido de los grupos y componentes más representativas del Gagá podría estar constituido por:

- **Amo:** el amo o presidente es una de las personas más valoradas, respetadas y con mayor relevancia dentro de la comunidad del batey. Además de poseer dotes espirituales, debe destacar por su contribución y trabajo en la mejora de las condiciones de los poblados y sus habitantes. Se corresponde con el amo de la plantación, y su misión es la de apoyar ideológicamente al Gagá, sus decisiones y la elección y composición de sus miembros. Es la “cabeza” visible del Gagá,

tanto ante distintas instituciones políticas estatales (policía, gobiernos...) como ante cualquier componente del mismo o del batey. También se encarga de distintos aspectos logísticos, como puede ser la adquisición y el suministro del ron y la comida (animales para el sacrificio, arroz, habichuelas...) que van a ser consumidos en distintos momentos. En los orígenes del Gagá, el amo regalaba un animal a sus esclavos. El “amo” del Gagá, encargado de sacrificarlo, juraba con sangre que haría lo mismo con el jefe de la plantación.

- **Jefe espiritual:** se relaciona directamente con el vudú y las distintas ceremonias y ritos que se realizan antes, durante y después del desarrollo del Gagá. El jefe espiritual es un *hungan* o sacerdote vudú, brujo que tiene como misión entrar en contacto y satisfacer al espíritu o *loa* que protege y al que se encomienda el Gagá, además de limpiar y preservar a la comunidad de los espíritus peligrosos para sus intereses. Va acompañado de una escoba, con la función de barrer y limpiar el camino de espíritus malignos, especialmente en los cruces de caminos. En el caso de que dos Gagás se encuentren, es el encargado de entrar en contacto con el *hungán* y el espíritu dominante de la otra comitiva. Si sus

intereses son opuestos, puede haber confrontación entre los componentes de los Gagás.

- **Lamier:** es una de las figuras de mayor relevancia dentro de la comitiva. Acompañado con un látigo y un silbato, dirige al Gagá en su recorrido ordenando al resto del grupo el recorrido a seguir, marcando las paradas, descansos y los lugares donde se realizarán las diferentes ceremonias. El látigo tiene la misión de conducir a la comunidad (relación directa con los medios que empleaban los esclavistas en el trabajo en los campos) y tratar de distanciar a los espíritus.
- **Mayores:** ataviados con una especie de falda compuesta con pañuelos de colores (referentes a las diferentes tradiciones que se unieron), son los mejores danzantes de la comunidad. También con silbatos y sombreros, que aportan colorido a la ceremonia, portan en sus manos un machete (elemento indispensable al trabajar en la caña de azúcar) o un *tualiné*, vara de madera decorada con tiras de tela de colores. Los mayores se eligen entre todos los miembros de la comunidad mediante duelos de danza y manejo del machete, que vence el que mantiene mayor virtuosismo, dominio y fuerza en el baile

acompañado por el movimiento del machete. La forma de estas competencias, en las que en rara ocasión aparece la violencia, tiene una representación en la que los dos aspirantes van alternando momentos en espera y observación de las evoluciones de su adversario con otros de exposición, cruces, cambios de posición y situación y confluencia de los dos danzantes.

El culto de los mayores es muy corporal y espectacular, alentando a la comitiva a la danza y a la participación activa en el Gagá y llenando el espacio de energía y color.

- **Reinas:** practicantes del Gagá, forman un grupo de siete componentes, diferentes cada año y elegidas por la comunidad del Gagá entre las mujeres de la comitiva más bellas y que mejor bailan. Destaca entre ellas la Reina Mayor, la más veterana y que mayor conocimiento tiene del Gagá y de sus bailes y movimientos. No poseen ninguna vestimenta especial, y al igual que los mayores su culto es muy sensual y vistoso. Este grupo se relaciona directamente con la herencia española, caracterizada por la elección en la celebración de las fiestas más importantes

de una Reina, mujer que representa la tradición machista en sus ideales, cánones de belleza y sumisión con respecto al hombre.

- **Padrinos y madrinas:** miembros de la comunidad que desean solicitar una ceremonia expresa al Gagá, por diversos motivos (ayuda o protección a un familiar enfermo o con problemas, buena fortuna, protección ante los enemigos, recuerdo o homenaje a algún familiar recientemente fallecido...). Esperan a la comitiva en la puerta de sus casas con una vela encendida entre las manos. El Gagá efectúa una ceremonia muy similar a la que se efectúa en los cruces de caminos (baile en círculos, lavar la cara del padrino o madrina con agua mágica o derramarla en el suelo...). Al terminar ésta, los padrinos y madrinas se unen a la danza junto a la comitiva o le entregan dinero, comida y ron.

5. Baile y música.

El baile y la música son quizá los dos elementos que más atraen al contemplar las evoluciones de un Gagá. Así, danza y música forman una unidad indisoluble en el que el ritmo marca cada movimiento, tanto individual como grupal. En el Gagá

los danzantes utilizan en sus evoluciones todas las partes de su cuerpo, aunque se centra de forma más específica en la cintura, piernas y cadera.

La posesión espiritual es una de las experiencias más relevantes del Gagá y, en general, de todo el vudú, que desencadena como consecuencia directa el trance o disociación. En la posesión, los espíritus entran en contacto directo con los fieles en una relación que, como hemos comentado anteriormente, se equipara a la de un jinete y su caballo, por lo que se emplea el verbo montar para designar la acción y se define al fiel como montado. Al ‘montarse’ en el individuo, el espíritu lo gobierna a su antojo, anulando su personalidad, prestándole su voz y dirigiéndolo en sus movimientos y actitudes, como pueden ser convulsiones, rigidez, ausencia de equilibrio, un estado de semi-inconsciencia, giros violentos, temblores...

Otro aspecto fundamental es la música, que forma parte del Gagá desde su comienzo hasta el final del mismo. Interpretada con distintos instrumentos de percusión, viento y voz, está claramente desarrollada en torno al ritmo. La parte vocal mantiene una forma coro- pregón, es decir, con un solista al que responde el coro de forma alternativa. Más elaborada en el aspecto rítmico, melódica y formalmente

presenta una estructura repetitiva y periódica de pregunta- respuesta, en la que el solista juega y glosa variando su exposición y el coro responde al unísono una misma frase. En el aspecto melódico, se juega normalmente con un grupo de alturas que no superan una 5ª de extensión (una transcripción de los mismos al sistema de notación occidental sería muy complejo y poco acertado, ya que sus intervalos difieren mucho de nuestro sistema de tonos y semitonos). Las melodías se han transmitido de forma oral y de generación en generación, permaneciendo según la opinión de sus protagonistas prácticamente sin variación.

El solista porta una maraca o cha-chá, con la que llama la atención del grupo en el momento que comienza o se reinicia el canto, además de marcar una especie de clave, un ritmo base que estará siempre presente indicando la pauta rítmica a seguir. No necesita una gran voz, sino un gran sentido rítmico que se transmita a la comunidad, que a su vez es quien refuerza su elección como parte visible del coro.

Los textos que se interpretan son una amalgama de críticas sociales, referencias relacionadas con el vudú y acontecimientos de la vida cotidiana del batey y de sus protagonistas. Contienen además una gran carga de temas sexuales, pudiendo llegar a ser vulgar. En general se transmiten también en

forma anónima de generación en generación, aunque pueden incluirse nuevas estrofas o secciones (el solista puede y debe incluir secciones que hablen sobre asuntos importantes del momento) que, para continuar interpretándose, deben contar con la aprobación de la comunidad. El idioma que se emplea en el canto es generalmente el criollo, aunque en representaciones domésticas que se realizan fuera de la Semana Santa también se emplea el castellano.

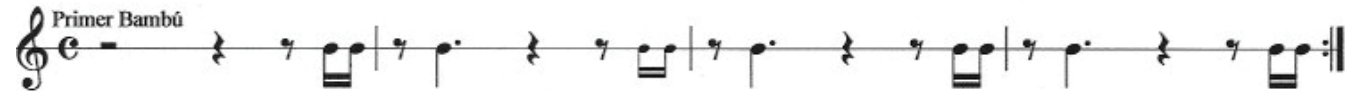
En cuanto a la sección instrumental, la música resalta por su riqueza de variaciones de tonos y ritmos producidos por un singular conjunto de instrumentos relacionados con el origen africano y la esclavitud. Además de los ya referidos silbatos y maracas o *cha-chá*, se incluyen varios tambores, cuatro o más bambúes o *fututos* y una trompeta casera o *tua tuá*.

Los bambúes, *fututos* o *vaccines*, tubos de bambú cortados en diferentes longitudes y diámetros, son instrumentos de viento sin ningún tipo de boquilla con gran importancia dentro del desarrollo del Gagá. Están abiertos en el extremo inferior y en todos los nudos intermedios del tubo. En su extremo superior se produce el soplo con los labios vibrantes, cerrados con un orificio en el centro del nudo donde se colocan los labios. Melódica y rítmicamente dependen unos de otros.

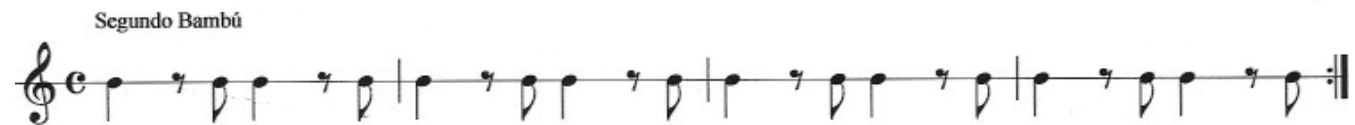
Cada bambú tiene su propio ritmo y afinación. Su denominación varía dependiendo con la mayor o menor influencia haitiana del intérprete:

- **Primer bambú** o *decoupe*: es el más pequeño en tamaño, y por lo tanto, el más agudo. Su aportación es fundamental, ya que marca el ritmo base y por lo tanto el *tempo* de la interpretación grupal. Debe llevar siempre el mismo patrón rítmico y mantener durante toda la interpretación la misma altura.

El sistema de lectoescritura musical occidental, perfeccionado en otros aspectos, tiene una gran laguna respecto a la representación gráfica del ritmo. El gran desarrollo rítmico que ha tenido lugar en numerosas culturas provoca que una posible reproducción gráfica siguiendo los patrones occidentales, aunque sea bastante aproximada, pierda en algunos aspectos en comparación con la interpretación original. Una posible transcripción de la secuencia rítmica del Primer Bambú sería:



- **Segundo Bambú, Lale** o *Coupé*: con un tamaño un poco mayor al anterior y una altura más grave, contesta, responde y completa el ritmo dado por el Primer Bambú, dando un efecto de contrapunto al conjunto general. Tampoco puede salirse de su papel, y todos los sonidos deben estar a la misma altura.



- **Tercer Bambú, Contrabajo o Mamam:** continuando en la progresión de tamaño y altura, el Tercer Bambú es el que tiene una mayor libertad. Es interpretado por los músicos que demuestran mayor habilidad y fuerza. Decora y repica el conjunto y puede improvisar sobre la base rítmica, además de desplegarse y realizar sonidos de alturas distintas.



- **Cuarto Bambú, Grande, Mayor o Bass:** es el bambú de mayor tamaño y por tanto, el más grave. Su papel consiste, además de contener el bajo, en aportar dinamismo y fuerza al conjunto y llenar los vacíos.



- **Tatoo:** a diferencia de los bambúes, el Tatoo simula una especie de trompeta de metal. De altura más aguda, otorga a un conjunto en general grave un toque agudo. Son interpretados por músicos muy experimentados que incluso lo ejecutan hablando dentro de ellos. Su función es la de llevar y marcar el ritmo, y puede improvisar.



Además, los intérpretes de los bambúes y del tatoo completan su interpretación percutiendo en ellos con un palo de madera el mismo ritmo que realiza la maraca o cha- chá, marcando la clave o la pauta rítmica.

Los instrumentos de membrana complementan el conjunto:

- **Tambora de 2 parches:** es el mismo instrumento que se emplea en otros estilos, como el merengue. Se interpreta atada al cuerpo, percutiendo directamente en los parches con la mano izquierda y utilizando un palo de madera con la derecha. Su función es dar la base rítmica al conjunto, pudiendo combinar el ritmo base con otras aportaciones que realice el intérprete.



- **Tambú:** de mayor tamaño, tambora grande y con un solo parche, va siempre en contratiempo, creando gran cantidad y variedad de ritmos. Su base es fija, aunque pueden improvisar.



- **Vacalier:** similar a lo que conocemos por un timbal, responde a la tambora de dos parches. El intérprete, considerado por la comunidad como el mejor músico, tiene libertad absoluta en su ejecución, percutiendo el parche con las dos manos sin emplear ningún tipo de baqueta. Posee una gran riqueza rítmica.

Así, los ritmos específicos que interpreta cada uno de los músicos se unen creando un polirritmo repetitivo que provoca en toda la comunidad una frenética respuesta directa. El gran número de ritmos que se unen se relaciona con el gran número de espíritus existentes en la cosmogonía del batey. Una de las razones que impulsan la música en el Gagá es su cualidad de estímulo, provocando respuestas físicas similares en el grupo al mismo tiempo, intensificando y subrayando la atmósfera religiosa y espiritual y creando una sensación de unidad. El canto, la interpretación instrumental, la danza y el ron en el rito agudizan el estado de alerta, la conciencia grupal, la excitación y la sensualidad, que puede llevar al grupo al estado de éxtasis, exaltación y abstracción. Tampoco debe olvidarse la relación con la rebeldía, implícita en la intensidad, el texto cantado y el frenético ritmo del Gagá, recuerdo del gran sufrimiento de generaciones pasadas y expresión del olvido, rabia e impotencia de la sociedad actual con su situación.

6. Conclusión.

No fueron fáciles los comienzos del presente trabajo de campo. Algunos miembros del Gagá de Palavé veían con cierto recelo el interés que mostraba por su rito, extrañados de algún modo por mi empeño en conocerlo, comprenderlo y estudiarlo. En las primeras tomas de contacto de poco sirvieron las explicaciones de mi profesión, estudios, dedicaciones... El miedo -que también comparto- a que realizara un estudio etnocentrista, generalista o sensacionalista, como en tantas ocasiones ha sucedido al tratar distintas tradiciones, estaba latente en su pensamiento. Mucho tengo que agradecer a mi violín un cambio notorio en esta visión. La curiosidad por la extraña forma de su funda en un encuentro casual con algunos componentes llevó a la sorpresa por el sonido y la forma de un instrumento que algunos no conocían, dando comienzo en el momento siguiente a una especie de fusión improvisada de estilos y elementos que quizá nunca se habían encontrado, abriéndome al tiempo la puerta del Gagá y de su confianza.

La idea de realizar el presente proyecto también fue elaborándose paulatinamente. El asombro y admiración que me provocó el primer contacto con el Gagá se fue transformando, poco a poco y casi

sin pensarlo, en un interés antropológico y musicológico.

Gagá, término derivado del “Ra-Ra” haitiano (que a su vez proviene de una raíz africana), contiene y funde en una misma palabra el rito, música, danza, creencias y la intrincada comunidad que lo lleva a cabo. Sus orígenes se remontan a África, la llegada a la isla de Haití de numerosos miembros de diferentes tribus, separados y mezclados por los esclavistas con el fin de borrar sus tradiciones, personalidad, historia y memoria.

Con el paso del tiempo, la forzada situación en el nuevo emplazamiento fue adaptando y fusionando sus ritos y ceremonias, creando nuevas soluciones y realidades al contexto y entorno. El vudú se convirtió desde el primer momento en un símbolo de unidad y lucha frente a los colonialistas. En un primer momento, se revistió con tintes del cristianismo impuesto para posteriormente unirse en una nueva religión en la que se funden elementos de ambas.

La dramática situación de Haití obligó a muchos miembros de su población a trasladarse a los campos azucareros a comienzos del siglo XX, situándose en los bateyes dominicanos su nuevo emplazamiento en el que buscaban una mejora en su calidad de vida y su futuro, aunque encontrándose en condiciones también muy duras. La unión de elementos dominicanos y haitianos está muy presente en el Gagá, producto del mestizaje entre las dos culturas, aunque es innegable una clara base haitiana.

No existe Gagá sin vudú, una religión que está presente en ceremonias, figuras destacadas dentro de su estructura, ideología y finalidad. Música, danza y ron son inherentes al Gagá, vía de escape ante su realidad y medio de goce sensorial, sensual, afectivo y grupal, ayuda para entrar en contacto con la propia espiritualidad y con los *luases* dentro de un ritmo frenético, puro, incapaz de dejar impasible a nadie.

Gagá significa también lucha, conexión con las raíces de un pueblo que nunca ha perdido la esperanza a través de un pasado y un mundo que parece haberse olvidado de ellos.

De California a Chiapas: el baile de quebradita en San Cristóbal de Las Casas

María Luisa de la Garza y Horacio Gómez Lara¹

1 _ María Luisa de la Garza, doctora en Filosofía, y Horacio Gómez Lara, doctor en Antropología Social, son profesores-investigadores del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, dependencia de investigaciones sociales de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Este trabajo se desarrolló con financiamiento de la Secretaría de Educación Pública al proyecto Música, Migraciones e Identidad (PROMEP 103.5/07/2713) y con la colaboración, en diversos momentos, de varios integrantes del cuerpo académico Sociedad y Cultura en Fronteras, a quienes manifestamos nuestro agradecimiento.

Resumen

Este artículo analiza la reapropiación que se da en Chiapas y, particularmente, en San Cristóbal de Las Casas, de ciertas músicas “del norte” de México que llegan hasta la frontera sur procedentes desde California y Chicago, y se detiene especialmente en el fenómeno de los “rodeos” o clubes de baile que, asociados a esos géneros musicales, conforman grupos de jóvenes que, desde el 2006, han convertido numerosas plazas y atrios de iglesias en animadas pistas de baile.

Palabras clave: Quebradita, Duranguense, Chiapas

1. El movimiento de la *tecnobanda* en Estados Unidos

A principios de los 90, en California pegó fuerte una nueva sonoridad que había surgido en el estado mexicano de Jalisco, a partir de la incorporación de instrumentos típicos de una banda de alientos (trompetas, trombones, saxofones y tambora) a una agrupación integrada por bajo eléctrico, guitarra eléctrica, teclados, batería y vocalista. Estas “tecnobandas” –como se les llamó– desafiaban en cierto modo las concepciones tradicionales tanto del “grupo” como de la “banda”, y quizá por ello su éxito tuvo que darse fuera de México, entre gente con raíces mexicanas, pero sin las restricciones del contexto “original”. También pudo haber influido el hecho de que se acoplaban a las exigencias de la industria cultural: alta tecnología –en la medida de lo posible–, profesionalidad, estrategias de mercadotecnia, trabajo de imagen y, en general, sofisticación en el conjunto de la actuación.

La tecnobandas reinterpretaban, en clave moderna, un repertorio tradicional, y generaron un movimiento de música y baile que, de acuerdo con investigadoras como Helena Simonett (2001, 2004), se constituyó en una respuesta cultural a las maniobras políticas de las fuerzas conservadoras de California por acallar las voces de la creciente minoría hispana (eran los tiempos del gobernador Pete Wilson, en cuyo periodo (1991-1999) se aprobó la Propuesta 187 (*Save our State*), que negaba la educación pública y los servicios de salud a los inmigrantes indocumentados y a sus hijos).

Al parecer, la música de banda (en su formato *tecnobanda*) y el baile que se le asoció, “la quebradita”, generaron fuertes sentimientos comunitarios y se convirtieron en declaraciones de identidad en un ambiente que era bastante hostil. Como relata Simonett, quienes se adhirieron al movimiento,

Empezaron a usar una serie de accesorios que destacaban su herencia

mexicana. El mensaje era: el ser mexicano es algo para sentirse orgulloso. Era una sensación que muchos jamás habían experimentado. (...) Se sentían parte de una comunidad. (Simonett 2004: 3)

Esta práctica musical permitió que, tanto en California como en otros estados de la Unión Americana, numerosos jóvenes mexicanos y mexicoamericanos superaran recelos mutuos y compartieran un sentimiento de orgullo por una herencia cultural que, en muchos casos, descubrían –o asumían– por primera vez. En algunos de estos jóvenes, esa conciencia cultural derivó en conciencia política, lo que los llevó a participar en organizaciones tanto políticas como civiles, hecho que es muy notable porque se trata de jóvenes que pertenecían a grupos sociales tradicionalmente poco involucrados en el activismo político. De acuerdo con Sidney Hutchinson (2007), el movimiento de la tecnobanda, “a través de una combinación de signos literales y no literales, comunica una visión de una cultura en la cual los mexicanos y los mexicoamericanos podían participar juntos en una sociedad transnacional moderna y tecnológica sin perder su identidad, su historia o sus vínculos” (Hutchinson 2007: 48)

Uno de los elementos emblemáticos de este fenómeno fue el atuendo, por el cual a los jóvenes que participaron en el movimiento se les denominó *vaqueros*, si bien Mariángela Rodríguez (2005) prefiere la denominación de *cowboys* “para enfatizar el hecho de que se trata de un fenómeno que tiene lugar en los Estados Unidos, es decir, para denotar que está implicada una forma de identidad transnacional, y para destacar la condición de creolización cultural” (Rodríguez 2005: 195). El atuendo vaquero incluía una serie de elementos que apelaban a la estética ranchera del noreste (a “lo norteño”), con sus sombreros Stetson, sus botas vaqueras –que podían ser cinceladas o de pieles exóticas–, sus cinturones piteados o con hebillas grabadas, sus corbateros y esos chalecos de gamuza con flecos y grecas que son parte del traje típico regional de Tamaulipas: la “cuera tamaulipeca”.

La “locura por la música de banda” –así la llamaron en California: *banda craze*– no pasa inadvertida para los medios de comunicación, que llevan la nueva moda –junto con los propios trabajadores, que también se desplazan– a otros estados de la Unión Americana, y a México. Por ello, después de haber causado furor en la parte vieja de Los Ángeles, proliferaron los “vaqueros” en diversas ciudades norteamericanas, y no sólo en los clubes noc-

turnos de los barrios con mayor presencia de mexicanos, sino en las escuelas, en festivales públicos y en otros lugares.

La fuerza de este movimiento empezó a declinar en Estados Unidos después de unos pocos años, en parte –dicen quienes lo han estudiado– debido a la sobresaturación. El caso es que hacia fines de los 90 ya había disminuido el entusiasmo que había dado lugar a grupos organizados de baile que participaban en competiciones y daban exhibiciones, aunque la gente seguía, y sigue, bailando esta música, que para ello se consolidó como una rama sólida en el mercado.

Pocos años después, y al parecer con la circunstancia coincidente de un sentimiento antiinmigrante que nuevamente era muy fuerte después del ataque a las Torres Gemelas, el 11 de septiembre del 2001, se da un nuevo movimiento musical que en muchos sentidos se parece a lo que ocurrió con la música de banda y la quebradita, pero que también tiene importantes elementos que lo hacen singular.

Se trata de lo que se conoce como “música duranguense” (es decir, presuntamente del estado de Durango), aunque surgió en Chicago, Estados Unidos. Es una cadencia derivada del sonido de la tecnobanda, cadencia que venía escuchándose en los suburbios de Chicago desde fines de los 90, pero que se transformó en una influyente moda transnacional a partir del 2003. Al igual que el fenómeno de la banda, tenía asociado un estilo de bailar –el mencionado “pasito duranguense”–, y un modo de vestir, el cual conservaba algunos elementos “rancheros”, como las botas y el sombrero, pero se había sofisticado.¹

Como en el caso previo, se trata de un sonido que combina elementos tradicionales y modernos, aunque de una manera diferente a como lo hicieron las primeras tecnobandas, de las que los grupos de duranguense son, sin duda, continuadores: en cuanto a la dotación musical, se eliminan prácticamente los instrumentos de viento, cuyo sonido sin embargo se reproduce mediante sintetizadores, y se explotan más las posibilidades que ofrecen los instrumentos electrónicos. En la música duranguense se mezclan diversas tradiciones mexicanas

mediante los sonidos que se evocan o mediante las cadencias rítmicas, pero ya no reproducen el “repertorio tradicional” (folclórico) de alguna región específica de México, sino que apelan a esa otra tradición que es la tradición de la música popular en el sentido inglés: urbana, masiva y comercial. Así, hacen *covers*, con el “estilo duranguense”, de canciones que fueron éxitos en México hace 15, 20 ó 30 años en boca de estrellas pop gestadas por la industria cultural de su momento, desde Mocedades hasta José José, desde José Luis Perales hasta Juan Luis Guerra.

Otra característica de la combinación que los músicos de duranguense hacen entre modernidad y tradición, y entre lo nacional y lo internacional, es que en muchas de las letras de sus composiciones originales –y en los videoclips de todas sus interpretaciones en general–, apelan al transnacionalismo que de hecho viven millones de mexicanos. Los grupos de duranguense se ubican a sí mismos, y ubican al género, en Estados Unidos, y, en este sentido, “establecen una ruptura con la quebradita, cuya popularidad dependía en gran medida de la percepción de sus consumidores de que era auténticamente mexicana” (Hutchinson 2007: 186).

Estos músicos, pues, no pretenden ser “auténticamente mexicanos” –o mexicanos “de a de veras”, como reivindicaría particularmente la “canción bravía” en el código ranchero centro-occidental–, sino mexicanos *de verdad*, reales, comunes: con experiencias binacionales, con ambiciones económicas, con modelos cosmopolitas, etc. No reniegan de sus orígenes, y de hecho mantienen diversas señas de su identidad “original”, pero recontextualizan los símbolos regionales y claramente apelan a una imaginaria transnacional.

Estas son las tendencias musicales dominantes entre la clase trabajadora mexicana en Estados Unidos cuando los migrantes chiapanecos empiezan a viajar al norte, y es también la música que, en la radio y la televisión de Chiapas, cada vez ha ido ocupando más espacios. Más o menos diez años tardó en imponerse la música de banda y el baile de la quebradita en Chiapas, pero ahora, junto con el pasito duranguense, son la moda más extendida en el estado, tanto en las ciudades como en las comunidades indígenas.

¹ _ Las botas ya eran con más frecuencia de pieles exóticas, cambió el modelo del sombrero, la cuera tamaulipeca y el corbatero desaparecen, y se usan sobre todo guayaberas o camisas de seda.

2. La quebradita y el pasito duranguense en el Chiapas

La música de banda y la música duranguense ocupan actualmente grandes espacios en las radios y en la televisión de Chiapas, y lo hacen aún en mayor medida en las radiodifusoras comerciales de San Cristóbal.² Son los ritmos de moda, y ello es evidente en el repertorio de los músicos que amenizan tanto las fiestas de los barrios como gran parte de las fiestas de particulares. Muchas formaciones musicales se han reconfigurado en tecnobandas, y es común que también la marimba –el instrumento emblemático de Chiapas– versione los éxitos “gruperos”.³ En este sentido, estos géneros se instalan en Chiapas sin el matiz de rebeldía, de marginalidad y de resistencia cultural que tenían –y en cierto sentido siguen teniendo– en los Estados Unidos. Antes bien, llegan como parte del *mainstream*, vinculando a amplios sectores de jóvenes, no tanto con la reivindicación de ningunas raíces culturales, sino con la idea de lo moderno y de lo actual.

2 _ Nos referimos específicamente a las radios comerciales debido a que en San Cristóbal hay un número importante de radios no comerciales, algunas preocupadas en la construcción de ciudadanía y otras, la mayoría, con contenidos religiosos.

3 _ Los cambios que ha motivado la moda de la “música gruperá” (como ha dado en llamar la industria de la música a estos géneros que evocarían sonoridades del norte de México), han tenido un primer abordaje en el marco de este proyecto en De la Cruz López Moya (2009)

Evidentemente, la aceptación de esta música no es generalizada, pero su rechazo no se debe –como entre los mexicanos y México-americanos en Estados Unidos que eran celosos de la pureza del patrimonio intangible– a que pervirtiera o desfigura la tradición de la música de banda (Simonett 2004: 310), sino a que ésta, y todos los demás géneros integrados en la etiqueta de “gruperos” (la música duranguense y la música norteña, especialmente), se asocian a las clases populares, lo que, en el estado de Chiapas, tiene el añadido del matiz étnico, ya que esta música ha sido muy bien recibida por los jóvenes indígenas, tanto los que viven en comunidades como los que residen en San Cristóbal de Las Casas.

Esta aceptación mayoritaria por parte de los indígenas ha sido, de hecho, la causa de que se encendieran las alertas en los barrios más tradicionalistas de San Cristóbal, que habían querido mostrarse modernos trayendo grupos que interpretaran la música de moda, pero no previeron que, con los grupos musicales, llegarían también numerosos indígenas que ya no sólo atestiguarían desde la distancia el festejo, sino que ostensiblemente lo disfrutarían, e incluso, en algunos casos, se pondrían a bailar. En los últimos meses, la presencia de tecnobandas se ha reducido drásticamente en

las fiestas patronales;⁴ sin embargo, la música de banda y la música duranguense están, como dijimos antes, en el repertorio de todos los grupos “versátiles”, de todos los tecladistas y de todas las marimbas-orquesta. Con este proceder, están a la última moda en materia de música, la escuchan con una sonoridad que les es totalmente familiar y no padecen la incomodidad de tanto advenedizo poco discreto.

Por lo que toca a los bailes, el pasito duranguense tiene animosos defensores que destacan, digamos, la novedad y el gusto de su *swing*, y un sinnúmero de detractores a los que los nuevos movimientos les parecen “muy locos”, “chistosos” o “exagerados”, mientras que los menos afines los califican de “ridículos” y de “pasitos de pingüino”.

4 _ Las razones que los curas y las Juntas de Festejos dan, van en el sentido de que supuestamente los jóvenes ingieren más alcohol cuando tocan las tecnobandas y de que les faltan el respeto a las chicas porque al bailar las “manosean”. Esto no parece tan claro, especialmente cuando los jóvenes insisten en que para bailar la quebradita hay que estar sobrio y además existe un sólido código de respeto entre las parejas de bailadores. Lo que sí es claro es que con otras formaciones musicales los muchachos y las muchachas se divierten menos y, por lo tanto, también se hacen notar en menor medida.

La quebradita, en cambio, suscita, tanto en afines como en detractores de la música de banda, admiración, debido a la dificultad técnica, la rapidez y la agilidad que se necesitan para bailarla, especialmente en su modalidad “acrobática”. Y aunque mucha de la música que ahora mismo se baila a ritmo de quebradita ya no es música del repertorio mexicano –tradicional o no–, sino casi cualquier pieza –incluidas composiciones de rock o de la música *disco* de los 80 (vrg. *Hotel California* o *Funky Town*)– aceleradas de tal manera que permitan la cadencia correspondiente y el lucimiento de los bailadores con las “cargadas” acrobáticas, el baile se percibe enfáticamente como un baile muy mexicano.

3. Surgimiento y proliferación de los rodeos

En todo Chiapas se baila quebradita y se baila duranguense, pero en San Cristóbal es el único lugar en el que se formaron “clubs de baile” o “rodeos”, es decir, grupos de jóvenes que se reunían al atardecer en diversas plazas y, sobre todo, en los atrios de las iglesias para aprender los pasos y diseñar coreografías.⁵ El primer rodeo de San Cristóbal se

5 _ Grupos similares a los de San Cristóbal se formaron como algo excepcional –por ser grupos únicos– en localidades como Pijijapan, en Acala y en Paso Hondo. Por lo general, los jóvenes de todo

constituyó en agosto del 2006, cuando algunos de los estudiantes de un Colegio de Bachilleres se plantearon presentar “un nuevo tipo de baile” en el desfile del 20 de noviembre, que conmemora la Revolución y en el que cada año participan escolares de los niveles de educación básico y medio y superior. Según ellos, quisieron “inventar algo nuevo aquí en San Cristóbal” y, a partir de los que sabían un poco de quebradita, empezaron a ensayar. Convocaron a algunas compañeras, que decidieron involucrarse “nada más como apoyo” para el desfile, pero, a partir de esta experiencia, tres parejas decidieron continuar. Así lo cuenta una de las pioneras:

Terminando el desfile, ya lo agarramos como una rutina de que veníamos [al templete situado en el atrio de la iglesia de La Merced].⁶ Al día siguiente nos volvimos a reunir y al siguiente día nos volvimos a reunir y así pasó durante

el estado han aprendido estos bailes de forma independiente o, en el caso de Tuxtla, la capital, en academias de baile.

6 _ El grupo comenzó ensayando en una casa, pero, según explicaron, no se podían hacer “cargadas” porque estaba muy bajo el techo, y así fue que decidieron salir al espacio público y mudarse al atrio de la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced, donde en las fiestas patronales suelen ubicarse los músicos y, en otras ocasiones especiales, presentadores, concursantes diversos, y actores o bailarines.

dos semanas. Ya a las dos semanas fue cuando hablamos entre todos para que se le diera el nombre de Santa María. (Chico. Rodeo Santa Ana)

Los “quebradores”, como suelen llamarse a sí mismos, causaron sensación en otros jóvenes, algunos de los cuales se atrevieron a pedirles que les permitieran practicar con ellos. Lo que en general relatan es que, en este rodeo primigenio –al igual que en los que vendrían después–, había una gran apertura, una gran disposición a recibir a nuevos integrantes, de manera que pronto creció el número de miembros.

A partir de este primer grupo, pronto se fundaron otros rodeos, motivados en parte por el deseo de que el lugar de los ensayos tuviera una ubicación que les resultara más conveniente a los nuevos impulsores y, lo que quizá era más decisivo, por el deseo de tener un grupo propio, conformado por los propios amigos.

Ya de ahí de nosotros empezaron a surgir muchos rodeos; ora sí que, como dicen, ya apenas empezaron a

aprender un poquito, empezaron a surgir rodeos, rodeos, rodeos. Porque así como [en el barrio de] Guadalupe—porque venía mucho chavo de Guadalupe—, pero les quedaba muy lejos, entonces formaron su rodeo allá; muchos chavos que vivían en Tlaxcala, pues allá fundaron su rodeo, y así. (Chico. Rodeo Santa Ana).

En estos casos, si bien seguía habiendo iniciativas en el sentido de “pedir permiso” para aprender a bailar con un grupo, lo común era hacer invitaciones con el fin de conformar un grupo mayor en tamaño y en destrezas.

Entrevistador: ¿Y cómo fue que se fueron integrando?

Bailador: Pues por amigos; se les dice que si quieren entrar a bailar, y también llegan los chavos y chavas a pedir permiso si pueden aprender a bailar y que si queremos que entren o que se haga más grande el club. (Chico. Potrillos de Oro)

Al grupo del barrio se incorporaron, así, conocidos de la escuela, y a grupos surgidos de la escuela se incorporaron conocidos de los barrios respectivos de los integrantes. No solía haber otra estructura social previa, salvo en algunos casos excepcionales en que había la experiencia de participar juntos en eventos deportivos. En cualquier caso, no costaba mucho trabajo encontrar personas dispuestas, ya que cada vez había más celebraciones con música de banda y cada vez más jóvenes aprovechaban estas ocasiones para mostrar sus habilidades, lo que a su vez alimentaba el deseo de aprender a bailar.

Por ejemplo, que en el parque hay eventos o algo, empiezan a bailar todos y que las cargadas y que en el aire, que la forma de bailar y que... Todo esto a la gente le llama mucho la atención, y pues, como chavos, “no, que qué chido se ve, me gustaría a mí también hacer eso”, y “yo también le entro”, y así se va. (Chico, Rodeo Santa Ana)

De este modo, al inicio de esta investigación—mediados del 2008—, había ya en torno a veinte rodeos, algunos de los cuales se habían formado por iniciativas paralelas como querer hacerle un baile

sorprea a una quinceañera, y otros se habían formado a partir de haber “tenido pleito” con integrantes de los rodeos de la “2ª generación”.

Hubo escisiones, ciertamente, pero también había trasvases temporales, reunificaciones y—sobre todo a partir de fines de 2009, que se registra un declive de la actividad de estos grupos—, hubo concentraciones. Como explicó una joven:

Es muy interesante porque cada barrio formaba su club, y cada barrio tenía sus bailarines, por decir; pero como fue perdiendo fuerza, entonces ya los que quedaron son personas que realmente nos gusta el baile, o porque ya, por costumbre de los amigos, de todo.

En su momento álgido, los rodeos podían estar integrados desde por ocho o nueve personas hasta por treinta o cuarenta, y todos se consideraban—a sí mismos y mutuamente— parte del grupo, aun cuando no todos bailaran. Los que no bailaban estaban ahí observando, conversando, conviviendo, y no sólo eran reconocidos como parte del rodeo, sino que eran muy valorados porque cuando había presentaciones o competencias iban “a apoyar”.

En los rodeos coincidieron personas que no necesariamente solían andar juntas. Los barrios de procedencia eran muy diversos, también sus respectivas condiciones socioeconómicas y las actividades laborales o estudiantiles que realizaban. Sin embargo, según lo que decían en las entrevistas, el rodeo se vivía como un espacio de respeto y reconocimiento donde el gusto por el baile difuminaba las diferencias étnicas o de clase que suelen tener relevancia en otras áreas de la vida de estos jóvenes.

Entre los integrantes de los rodeos había gente que estudiaba, gente que trabajaba y gente que hacía ambas cosas. Entre los que estudiaban, la mayoría eran de preparatoria, pero los había universitarios y también estudiantes de secundaria. Y en cuanto a sus trabajos, había desde carpinteros y albañiles hasta panaderas, dependientas de joyerías o vendedores de seguros. Sus edades iban, aproximadamente, de los 14 a los 23 años, rango que, si bien desde un cierto punto de vista es amplio, difiere notablemente de lo que reportan quienes investigaron este fenómeno en Estados Unidos, donde al parecer a los bailes con tecnobandas asistían con frecuencia familias enteras con niños. En Chiapas, esto puede verse en las fiestas de barrio, pero la organización de los rodeos y todo lo que llevaba

aparejado, normalmente involucraba a personas del rango de edad señalado.

En los rodeos de San Cristóbal por lo general se practicaban tres estilos de baile: la quebradita, el duranguense y “lo que apenas esta[ba] llegando”: la cumbia texana. Y aunque en una fiesta todos bailaban de todo, en la organización cada cual tenía su “especialidad”, llegando a conformar en ocasiones “minirrodeos”, con sus respectivos líderes.

Este deseo de bailar estilos diferentes generó al principio algunas tensiones, y ello fue también motivo de escisiones o, al menos, de reacomodos. Como indicó un “fanático del duranguense” (así se autodefinió), los cambios surgen “por indiferencias (sic), porque ya muchos querían bailar otro tipo [de baile]”.

Ellos consideraban irreductibles estos tres géneros, aun cuando reconocieran que compartían el espíritu “vaquero” o se incluyeran las músicas correspondientes en la etiqueta de “música grupera”. De hecho, si bien la mayoría de estas agrupaciones de jóvenes llevaban en su nombre la palabra

“rodeo”, unas pocas preferían llamarse “club de baile” porque no sólo bailaban quebradita, duranguense y cumbia texana, sino también otros ritmos, particularmente la salsa, el merengue y la cumbia (sin adjetivos).

4. La vivencia del rodeo

Al indagar entre los bailarines acerca de los aspectos relevantes de la experiencia de participar en un rodeo, normalmente aludían a tres cuestiones: el gusto por el baile en sí, el tener un espacio y un tiempo que sentían alejados de la rutina cotidiana y la convivencia entre los integrantes de cada rodeo. Comencemos por lo último.

El rodeo era muy valorado como lugar de encuentro para conocer gente y hacer amigos. Según relataban, había compañerismo, que se manifestaba, por ejemplo, en que había disposición para enseñarse unos a otros, y varios contaban que habían podido hacer buenos amigos. Algunos rodeos eran particularmente valorados por su buen ambiente, porque los integrantes estaban muy unidos, se apoyaban en todos los eventos y convivían no sólo en los momentos de baile.

En general, se percibía una gran solidaridad, y aunque la confianza no era “en todos o [con] todos pares”, había respeto y apoyo mutuo:

Es una amistad muy a todo dar, o sea, cuando hay momento de echar relajo, echamos relajo; cuando hay momento de escuchar a la persona, la escuchamos; cuando hay momento de comprenderla, la comprendemos (Chica, Rodeo Texcoco).

Convivir, compartir y apoyarse parecía darles una gran autoconfianza e incluso podríamos decir que los empoderaba, ya que su fuerza y su potencialidad se multiplicaban, como sugirió un bailarín del mismo Rodeo Texcoco al decir: “Somos pocos, pero esos pocos podemos ser muchos”. Había también un sentimiento de autoprotección o de prevención, ya que con frecuencia enfatizaban que al estar un joven en un club de baile se evitaban situaciones de riesgo en cuanto a drogodependencias u otras situaciones que pusieran en peligro su integridad física y emocional:

[Esto] ayuda mucho a las personas, a que se hace algo sano y pues a que

no estén tomando o que no se vayan a las drogas, que convivan con gente de su... ora sí de su edad [...] Se trata de apoyar, quizá no económicamente, sino moralmente, pero eso ayuda mucho y evita que tome otras opciones. (Chica, Rodeo Vaqueros Dance)

Con los compañeros y compañeras del rodeo, los integrantes podían desahogarse o simplemente olvidarse temporalmente de la aridez de la vida cotidiana, ya que no pocos tenían problemas de orden económico o problemas graves en la familia, como que padre y hermanos padecieran alcoholismo.

Era un espacio en que quedaban a un lado “las cosas malas que traes”, y aunque desde un punto de vista más urbano o más cosmopolita San Cristóbal puede ser considerado un lugar tranquilo, de tiempos pausados y relaciones más bien cordiales, varios jóvenes hablaron de que el baile les quitaba el estrés, lo que algunos y algunas aprovechaban para cerrar el día, mientras que a otros y otras les permitía continuar con sus actividades:

– Trabajas, estudias y aparte bailas. Es bastante pesado; ¿terminas bien casada, no?

– Sí, pero aunque esté cansada tengo que llegar a estudiar.

– O sea, después de aquí, de tu ensayo, ¿llegas a estudiar?

– Sí, llego a estudiar, pero es que si no vengo a ensayar no puedo estudiar.

Aparte, es algo padre porque nos ayuda, quizás, a sacarnos todo el estrés que traemos y es un ejercicio; nos mantiene en forma, y gratis.

(Chica, Rodeo Vaqueros Dance)

Esta posibilidad que brinda la música y el baile de salir de lo rutinario no es algo menor ni trivial, ya que, como señala Sidney Hutchinson, “puede ser una función política, al sustituir los valores del mundo del trabajo por los del salón de baile, al utilizar los espacios públicos e intervenir en las formas de ocio” (Hutchinson 2007: 50). Sin embargo, los jóvenes han tenido que sortear una serie de obstáculos para utilizar los espacios públicos, y de varios de ellos, mediante estrategias sutiles y diversas, han sido expulsados.

El tercer aspecto relevante de la experiencia de participar en un rodeo era el baile en sí, que, como señaló un bailarín: “Es la moda, pero sobre todo es un gusto”. En particular, es atrayente la quebradita, por las muchas destrezas que exige y porque es un baile muy lucidor. “Yo –dijo un joven al relatar sus motivaciones para involucrarse en este baile– antes miraba mucho a un chavo (...) en la escuela, que se ponía a bailar y me gustaba cómo bailaba, y ya una vez dije: ‘Bueno, si él baila, por qué yo no voy a bailar’”. La quebradita implica un desafío que fue asumido de buen grado por numerosos jóvenes, ya que, como indicó otro de los entrevistados, no se trataba sólo de que un determinado tipo de baile estuviera de moda, sino que además estaba de moda que todos bailaran. La quebradita les permitió a estos jóvenes no sólo que ya no tuvieran que quedarse “sentados en las fiestas, mirando”, y “aburrirse”, sino que generaba condiciones de posibilidad para que obtuvieran un reconocimiento, y esto era sumamente valorado.

La búsqueda de reconocimiento suele ir por dos vías: una, que atañe a la sociedad en su conjunto, que se admira de las acrobacias que estos jóvenes hacen, ya que “se miran bonito las cargadas”, y la otra vía involucra más al conjunto de los bailarines, que tienen la capacidad de juzgar la creatividad en

la interpretación de los pasos y las pequeñas innovaciones que unos y otros introducen.

Al referirse a su relación con el baile era importante la mentalidad que permitiera la perseverancia necesaria para aprender los pasos; también, la inteligencia para comprender y aplicar las técnicas, pero sobre todo era constante la alusión a la creatividad: para imprimirle un matiz a un paso (darle “un nuevo enfoque”, “un toque personal”), para unir dos cargadas (y hacer una “compuesta” o “combinada”), para idear una coreografía atractiva que cause impacto. Imprimir un toque original que marque la diferencia frente a otros rodeos e idear una puesta en escena que haga mayor el lucimiento ante el público han sido su reto principal.

En general, les gusta que haya ocasiones de exhibirse para “demostrar lo que se ha avanzado” y, en su caso, ver “quién es el mejor”, pero aun los que sostienen que “aprende[n] más para saber” que para competir, con frecuencia otra voz contrapunteaba que su objetivo era “presumir, darle un espectáculo a la gente”. En este sentido, corrían parejas la búsqueda de reconocimiento en el plano social y de reconocimiento al nivel interpersonal.

5. Las exhibiciones

Las ocasiones de mostrar los progresos suelen ser de tres tipos. Por un lado, las fiestas patronales de los barrios de San Cristóbal, donde, convocados por las bandas que amenizan la fiesta, se congregan integrantes de diversos rodeos y también bailarines independientes.

En segundo lugar estarían las competencias, que pueden ir desde enfrentamientos informales en los propios lugares de ensayo hasta “encontrones” en salones de fiestas alquilados por ellos con ese fin o en alguna discoteca. En estos casos, no baila quien quiere, sino quienes se considera que pueden representar mejor a su rodeo, pues estos desafíos tienen el objetivo de determinar qué rodeo –y no tanto qué pareja de individuos– es “más fuerte”.

Tal como señala Mariángela Rodríguez respecto de lo que ocurría en Los Ángeles, “tanto para hombres como para mujeres, esta era una danza competitiva donde cada pareja buscaba bailar mejor que la otra” (Rodríguez 2005: 197), pero al tratarse de competencias entre rodeos, en San Cristóbal no

había lugar para posibles discordias o rencillas internas, pues las diferencias que pudiera haber se difuminaban ante el desafío mayor de ganar, como grupo, a los otros:

– ¿En el grupo no hay celos, no hay envidias?

– No, porque en cargar, por ejemplo, sabemos quiénes son los mejores, quiénes van a ganar, o sea, no nos podemos poner así cuando no sabemos algunos pasos.

Esta cohesión grupal llega a darse entre todos los rodeos de San Cristóbal cuando la competencia es con representantes de otras localidades o de otros estados de la república:

–Bailarín: [Estamos planeando] un evento convocando a todos los grupos, que nos reunamos en [la discoteca] Palace (...) para hacer una eliminatoria más o menos, para sacar las mejores parejas para poder patrocinarlas para un evento que va a haber el dos de mayo.

–Entrevistador: ¿Qué evento va a ser?

–Bailarín: Es San Cristóbal contra Tuxtla.

(Rodeo Diablillos)

El último tipo de ocasiones para mostrar sus habilidades son las presentaciones en acontecimientos públicos de relevancia diversa, desde una fiesta de 15 años o una celebración escolar hasta amenizar un mitin político. Aquí se vuelve a apreciar el trabajo del grupo, ya que las rutinas suelen involucrar a varios integrantes.

Es interesante señalar que cuando los rodeos tienen que preparar un evento especial –particularmente su participación en un concurso–, es fundamental la discreción, tanto para resguardar las innovaciones conseguidas como por mantener vigente el factor sorpresa. Algunos jóvenes han comentado que esta práctica de ocultarse para ensayar es “por vanidad”, pero en general resaltan la emoción de alentar una rivalidad en la que la creatividad, la fuerza y la técnica están en juego.

Bailarín: Pues ahorita nosotros no estamos ensayando acá, por lo que estamos..., por lo del concurso de mañana, que tenemos que sacar algo, pues, privado, para que sea como una sorpresa, que impacte, porque igual los otros chavos nos pueden venir a ver y pues ya, así saben más o menos lo que vamos hacer.

Bailarina: Porque es que unos a veces vienen, de otros rodeos vienen, y como que a sentarse y ya traen sus celulares y los empiezan a grabar, y ya sacan la idea de ellos.

Bailarín: Y ya pues ven tu rutina. De hecho, cada que va a haber un concurso, pues todos nos empezamos a..., ya sólo venimos aquí a juntarnos, platicamos, convivimos.

(Rodeo Santa Ana)

Aun cuando en algunos casos el premio para los ganadores podía ser material (modestas cantidades de dinero, accesorios para el vestuario y, eventualmente, algún equipo de sonido o de cómputo), el discurso de los chicos y las chicas enfatizaba las

satisfacciones morales y simbólicas que podía darles el competir. Ciertamente les interesaba ganar, pero no competían por la posibilidad de ganar dinero, sino por los reconocimientos de los que se habló antes y por el lugar de prestigio que les daba el ser unos dignos representantes –a ser posible, los mejores– de su rodeo, de su ciudad o de su estado.

No, en realidad aquí nosotros lo hacemos, o venimos a hacer lo que sabemos por diversión, por quitarnos el estrés, como decía ella, nunca por negocio. [...] Nunca hemos cobrado, y en eventos o concursos de que digan “no, que el premio es de mil, dos mil”, nosotros siempre hemos ido con la intención de querer participar, no de querer ganar. (Chico, Rodeo Texcoco)

Y más les valía no tener ambiciones materiales, porque no fue extraño encontrar que los organizadores de algunos eventos los defraudaban, no entregándoles el premio ofrecido o, si se trataba de dinero, recortando el monto. El mismo bailarín de la cita anterior contó en otro momento de la conversación que en cierta ocasión el premio “supuestamente eran dos boletos para que nos enseñaran

a bailar unos de Tuxtla, pues, que sabían mucho, pero nunca nos volvieron a hablar; sólo nos dijeron ‘ganaron’, y ya”.

Los rodeos con más tiempo de trabajo y, por lo tanto, con rutinas mejor montadas, son los que se presentan en fiestas de 15 años, bautizos, graduaciones y otras celebraciones de este tipo, así como los que son invitados a dar “demostraciones” en otras localidades de Chiapas o incluso en encuentros –competitivos o no– en otros estados de la República y en el Distrito Federal. Los más consolidados tienen “una cuota” para sus presentaciones en fiestas de cumpleaños, la cual a mediados del 2010 asciende a 350 pesos (en torno a 25 dólares). Cuando viajan por el estado para dar alguna exhibición durante la fiesta patronal de algún pueblo, pueden recibir un pago y los gastos de estancia, o simplemente se conforman con que les den la cena.

No tienen agentes, ni promotores institucionales, ni representantes; todo suele ser por amistades o porque algún ranchero pudiente que está de visita o algún miembro de otro ayuntamiento los vio y se entusiasmó:

–Bailarín: Nos vamos beneficiando conforme giras también, de que nos han dicho que fuéramos a bailar a Villa Flores, a Villa Las Rosas, aquí a un paraje que se llama Chanal; a varios parajes hemos ido, hasta Tapachula, así, a Tuxtla.

–Entrevistador: ¿Quién los invita?

–Bailarín: Gente que viene de allá, que nos mira bailar y dice “oye, me gusta como bailan, ¿será que me puedes conseguir diez parejas?, les pagamos el pasaje”.

–Entrevistador: El pasaje.

–Bailarín: Sí, pasaje, o sea todo lo que sería estancia, comida, hospedaje. Y aparte 300 pesos por pareja, o nos quedamos de acuerdo, llegamos a un acuerdo de todo.

(Rodeo Santa Ana)

6. A manera de conclusión

Los movimientos asociados a la músicas “del norte” en el sur de México tienen varias vertientes de análisis. Por un lado, forman parte del fenómeno del mercado global de la música, pero por otro, encuentran en cada lugar que arraigan, como en Chiapas, motivos culturales específicos que resignifican las identidades y fundamentan nuevas prácticas sociales. Aunque se trata de modas que los propios practicantes asumen como efímeras, las perciben vinculadas a formas de relación entre pares y entre sectores sociales, y buscan defenderlas de la deslegitimación que ponen en juego “los otros”, sean éstos los vecinos de las plazas donde ensayan o los miembros de otras “tribus urbanas”.

En el momento en que concluimos la escritura de este texto se percibe un declive de los rodeos. Habrá que definir bien las razones que lo han generado, pero entre ellas se perfilan principalmente dos, una “macro” y otra más “micro”, o local. Por un lado, que el desarrollo de la quebradita a nivel nacional ha impuesto unos niveles de exigencia que los jóvenes de San Cristóbal de Las Casas no pueden cumplir, porque no cuentan con las condi-

ciones materiales para ello: a diferencia de lo que ocurre en otras partes, su aprendizaje no está guiado por ningún profesional, no tienen lugares adecuados para ensayar y tampoco pueden hacerse con los vestuarios tal como hoy se espera que sean. Por otra parte, ha habido una serie de iniciativas urbanas de remodelación de plazas públicas, que provocaron la expulsión de los jóvenes, quienes no han podido volver a ellas una vez que han sido reinauguradas, desplazamiento que se suma al otro desplazamiento indirecto, ya señalado, resultante de la decisión de no contratar tecnobandas para las fiestas patronales.

Referencias bibliográficas

De la Cruz López Moya, Martín, De la Garza, María Luisa y Ascencio Cedillo, Efraín. 2009. “Del tambor y el pito a la tecnobanda: el caso de Teopisca, Chiapas”. *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, vol. 86: 107-111.

Hutchinson, Sidney. 2007. *From Quebradita to Duranguense*. Tucson: University of Arizona Press.

Rodríguez, Mariángela. 2005. *Tradición, identidad, mito y metáfora. Mexicanos y chicanos en California*. México: CIESAS / PORRUA.

Simonett, Helena. 2001. *Banda. Mexican Musical Life Across Borders*. Middletown: Wesleyan University Press.

_____ 2004. *En Sinaloa nació: Historia de la música de banda*. Mazatlán: Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán.

Personajes y trayectorias

Laurindo Almeida e a Bossa Nova: precursor ou difusor do novo estilo?

Alexandre Francischini¹

¹ Bacharel em Música, com habilitação em instrumento - guitarra elétrica - pelo Centro Universitário das Faculdades Integradas Alcântara Machado (Uni-FIAM/FAAM). Mestre e doutorando em Música – musicologia/etnomusicologia – pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Profissionalmente, atua como professor da Escola Superior da Faculdade Cantareira (São Paulo, Brasil), instituição na qual ministra aulas de História da Música Popular Brasileira.

Resumo: o presente artigo trata da polêmica existente acerca do compositor, arranjador e violonista Laurindo Almeida na gênese da concepção estético-musical da Bossa Nova. Dada a divergência de opiniões entre autores – como Tinhorão, Castro, Medaglia e Castro Neves, dentre outros – em relação à importância do músico para o advento do então novo gênero/estilo, por meio da análise musical do choro *Brazilliance*, de sua autoria, procurei demonstrar que Laurindo foi, de fato, um dos precursores da Bossa Nova, estando a sua contribuição centrada especialmente no que tange às questões de harmonia.

Palavras-chave: Laurindo Almeida; Bossa Nova; Choro *Brazilliance*; Música popular brasileira.

1. A polêmica: uma pequena revisão bibliográfica

É consenso entre os historiadores que o marco inicial da Bossa Nova deu-se com o lançamento do LP *Chega de Saudade*, pelo cantor e violonista João Gilberto, em março de 1959. “Nele se concentram, da maneira mais rigorosa e dentro do mais refinado bom gosto, os elementos renovadores essenciais que a música popular brasileira urbana exigia naquele exato momento, em sua vontade de assimilação de novos valores” (Medaglia 1974: 75).

Desde o seu surgimento, a Bossa Nova – produto da fusão de três vertentes musicais: do jazz norte-americano, da música erudita (sobretudo, o impressionismo francês) e do samba – tornou-se o alvo da crítica dos musicólogos puristas. José Ramos Tinhorão, conhecido opositor do estilo, afirma:

Historicamente, o aparecimento da bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas raízes populares. (Tinhorão 1991: 230).

Adiante:

Esse divórcio, iniciado com a fase do samba tipo bebop e abolerado de meados da década de 40, atingiria o auge em 1958, quando um grupo de moços, entre 17 e 22 anos, rompeu definitivamente com a herança do samba popular, modificando o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo. (1991:231).

Entretanto, diferentemente do que faz crer o crítico e historiador, a Bossa Nova foi “o resultado de elaborações estéticas que vinham ocorrendo desde as décadas anteriores, que representam, mais propriamente, um momento de confluência de traços, estilos e tendências do que uma ruptura surgida na esteira de algo absolutamente novo” (Gava 2002: 25). E, como afirma Júlio Medaglia: “As tentativas feitas até agora no sentido de se buscar as verdadeiras raízes do movimento têm atribuído, na maioria das vezes, a artistas cuja atuação musical antecedia em alguns anos ao advento do novo estilo, a função de *precursores*” (Medaglia, 1974: 79). Segundo Jairo Severiano e Zuzana Homem de Mello,

são eles os precursores: os cantores Lúcio Alves, Dóris Monteiro, Silvia Telles, Luís Cláudio, Agostinho dos Santos, o conjunto vocal Os Cariocas e Dick Farney (também pianista); os músicos Chiquinho do Acordeom, Johnny Alf, Luís Bonfá, Moacir Santos, João Donato e Paulo Moura; os compositores/cantores Tito Madi, Dolores Duran e Billy Blanco; o arranjador Lindolfo Gaya; e, naturalmente, Antonio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Newton Mendonça e Carlos Lyra, com papel decisivo na criação da Bossa Nova. Logo após lembram que: “Vindos da época anterior, também devem ser incluídos entre os precursores o maestro Radamés Gnattali e os músicos Garoto, Valzinho, Laurindo Almeida e Osvaldo Gogliano ‘Vadico’” (1997: 241). No entanto, a afirmação de que Laurindo deve ser incluído entre os precursores da Bossa Nova, embora recorrente, não é uma unanimidade entre os pesquisadores brasileiros, tanto que, como veremos a seguir, gerou-se uma controvérsia acerca de sua contribuição nas origens do novo estilo. Para alguns autores, Laurindo Almeida foi realmente um de seus precursores. Para outros, sua maior contribuição – não obstante a sua importância nas origens da Bossa Nova – estaria na difusão da música popular brasileira no exterior. Para outros ainda, nem uma coisa e nem outra.

Todavia, dado os limites de um artigo, fico impossibilitado de mencionar as opiniões – con-

vergentes e divergentes – de muitos desses autores em relação ao papel de Laurindo na gênese do novo estilo. Com isso, separei, dentre elas, as que considero mais relevantes: Tinhorão, em um tópico, intitulado “*Os pais da bossa nova*”, de seu livro *Música popular: um tema em debate*, afirma: “Filha de aventuras secretas de apartamentos com a música norte-americana – que é, inegavelmente, a sua mãe – a bossa nova, no que se refere à paternidade, vive até hoje o mesmo drama de tantas crianças de Copacabana, o bairro em que nasceu: não sabe quem é o pai” (1966: .25). Posteriormente, cita alguns candidatos à paternidade da Bossa Nova: Johnny Alf, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Baden Powell, Laurindo Almeida, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra – segundo suas próprias palavras, todos “americanizados”. Sobre Laurindo comenta: “Hoje, é considerado mais norte-americano do que brasileiro” (1996: 26). Desses oito, Tinhorão afirma que o verdadeiro pai – pelos motivos que expõe no livro – poderia ser encontrado entre os três músicos: Johnny Alf, Tom Jobim e João Gilberto. Entretanto, menciona – imparcialmente – uma suposta afirmação, feita nos EUA, pelo próprio Laurindo Almeida, de que as bases musicais da Bossa Nova já estavam lançadas desde 1953, na série de discos *Brazilliance*. Segundo o historiador, Laurindo – para defender sua primazia – afirmou a John Tynan, crítico de jazz da revista *Down Beat*, ter

trazido ao Brasil 25 exemplares do disco que ficaram circulando pelo Rio de Janeiro e São Paulo por volta da mesma época que explodia a novidade do *Hino ao Sol* – abertura da *Sinfonia do Rio de Janeiro* –, de Antonio Carlos Jobim. Para o musicólogo Brasil Rocha Brito: “Trata-se da primeira composição já integrada, mesmo por antecipação, na concepção musical que iria firmar-se três anos depois: a Bossa Nova” (*apud* Tinhorão, 1966: 28).

O bossa-novista Oscar Castro Neves, em depoimento ao documentário *Laurindo Almeida: “muito prazer”* (1999), mesmo não mencionando a série de discos *Brazilliance*, afirma que Laurindo Almeida foi – dentre tantos – um precursor do novo estilo, sobretudo, em relação ao uso de acordes provenientes do jazz.

É impossível se falar de Bossa Nova sem falar de Garoto, de Radamés Gnattali, de Laurindo Almeida [...] não só porque o Laurindo era um guitarrista de impecável técnica, mas também porque era um guitarrista moderno, já com acordes de jazz, vivendo dentro do jazz. (*Ibidem*, 1999).

Não obstante a sua importância nas origens da Bossa Nova, para outros entendedores do assunto, como o maestro Júlio Medaglia, a maior contribuição de Laurindo Almeida estaria na difusão da música brasileira no exterior. Ao entrevistar o

maestro, comentei a manchete de um jornal suíço, o *Schweizer Illustrierte Zeituna*, que atribuía a Laurindo a figura de “pai da Bossa Nova”, e lhe perguntei qual a sua opinião, a respeito dessa manchete, e a respeito da polêmica em torno do violonista:

Gerou-se uma polêmica porque *externamente* é possível dizer que ele é o “pai da Bossa Nova”. Afinal, as pessoas não conheciam os músicos brasileiros e conheciam o Laurindo Almeida – que representava toda essa rítmica brasileira sofisticada em nível de música de câmara. Então quando ouviram a Bossa Nova, acharam que era ele que tinha introduzido isso no Brasil, porém, não foi ele, já existiam inúmeros músicos aqui que montaram este colchão onde a Bossa Nova foi implantada. Ele não é o pai! Ele foi importante, foi um excelente instrumentista de Bossa Nova, conhecia toda música de câmara brasileira através do violão. Então, para um ouvido estrangeiro pode parecer que foi ele que introduziu isso na música popular brasileira. Mas ele não é o pai, ele é um dos pais, isso sim é possível dizer, mas tanto quanto os outros violonistas, como o Garoto, Dilermando Reis e tantos outros (FRANCISCHINI, 2009, p. 78).

Para Ruy Castro – uma das poucas vozes divergentes – Laurindo Almeida não foi nem precur-

sor nem difusor da Bossa Nova nos Estados Unidos. Em sua obra *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova* – livro dedicado, em parte, ao período que antecede a sua eclosão no final dos anos 50 –, Castro não o menciona em nenhum momento como um dos protagonistas desse período. E pelos motivos óbvios: Laurindo já estava morando nos Estados Unidos desde 1947, portanto, não fez parte do meio musical carioca dos anos 50, e, conseqüentemente, não participou das reuniões nos “famosos” apartamentos de Copacabana, especialmente o de Nara Leão, onde o movimento musical foi germinado. Em seu livro “A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova”, Ruy Castro, falando da gênese do novo estilo, afirma que por mais que se vincule a origem de alguns ritmos a certos nomes, como a valsa a Johann Strauss II, o rag-time a Scott Joplin, o *boogie-woogie* a “Pine Top” Smith, eles não foram seus únicos criadores. Sendo assim, argumenta que “seria mais justo dizer que foram eles que sintetizaram a contribuição de muitos que vieram antes deles” (Castro 2001: 266), lembrando que o mesmo se deu quanto à batida da Bossa Nova, criada por João Gilberto, em 1958 – com a diferença que neste caso há registros oficiais. O historiador afirma ainda que, nesse caso, os elementos dessa síntese, promovida por João, foram “praticamente tudo que se criara em música popular brasileira nos trinta anos anterio-

res, ou seja, desde 1928” (2001: 266), portanto, não se opõe à tese da existência de precursores, fazendo uma lista de inúmeros cantores, compositores, letristas, instrumentistas e arranjadores que, sem os quais, não haveria João Gilberto. Segundo Castro, o próprio João Gilberto, nas poucas vezes que tocou no assunto, afirmou que não existiu um “começo”, e sim um processo (2001: 268). Com relação a Laurindo Almeida – não citado na lista – Ruy Castro afirma que sua carreira de sucesso nos Estados Unidos foi uma vitória pessoal e não da música brasileira – assim como seria a de Dick Farney se tivesse persistido em Nova York, e não retornado ao Brasil em 1948, apenas dois anos depois de sua partida: “Laurindo Almeida tornar-se-ia um “nome”, mas não por tocar música brasileira – consagrou-se em 1948 na orquestra de Stan Kenton e depois apareceu em vários filmes tocando swings e flamencos”. (2001: 110).

Castro faz esta afirmação para ressaltar que somente após o advento da Bossa Nova, a música popular brasileira tornou-se produto de exportação para os EUA e resto do mundo. Antes dela, qualquer músico que aspirasse uma carreira em solos americanos – por exemplo – teria poucas chances de estabelecer-se. É neste sentido que afirma que a carreira de Laurindo Almeida foi uma vitória pessoal, visto que, como bem salienta o autor, Laurindo foi “o único músico brasileiro daquela época a

firmar-se nos Estados Unidos” (2001:110). Mas, segundo o autor, tocando *swings* e *flamencos*, e não música brasileira.

Isto posto, vejamos agora a opinião do próprio protagonista desta história, que, ao ser questionado acerca da polêmica – quando entrevistado por Gilson Rebello, do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1980 –, afirmou: “Acho – diz Laurindo – que tal afirmação deve partir dos críticos, porque é só ver a música que eu fazia já no início da década de 50, pois existem vários discos gravados”. (Rebello 1980).

Com o propósito de obter uma visão mais objetiva a respeito desta polêmica criada em torno de Laurindo e a Bossa Nova, e, atendendo sua própria sugestão, em minha dissertação analisei seis composições de sua autoria, lançadas entre 1949 e 1959 – marco histórico da Bossa Nova – no intuito de identificar a existência de estruturas musicais que já preconizavam a concepção estético-musical da Bossa Nova, sobretudo no que diz respeito às questões de harmonia. Para este artigo, separei a seção A do choro *Brazilliance* – faixa que integra o disco *Concert Creation for Guitar*, lançado nos EUA, em 1949 –, visto que considero um bom exemplo daquilo que pude concluir por meio da análise musical. Todavia, antes de adentrar à análise propriamente, convém abrir um parêntese: José Ramos

Tinhorão, a despeito de toda “americanofobia”, levanta uma questão curiosa:

Até pouco tempo, os personagens desta história de amor pelo jazz eram tão obscuros e ignorados que se pode dizer que o pai da novidade seria um “João de Nada”, e ela – a Bossa Nova – uma “Maria Ninguém”. Acontece que, de uma hora para outra, a mãe norte-americana da jovem bossa meio-

sangue resolveu reconhecê-la publicamente como filha, acenando-lhe com uma herança fabulosa de dólares – em direitos autorais (Tinhorão 1996: 25).

É bem verdade que ninguém se preocupa com a paternidade do samba-canção – um estilo de samba que também já é híbrido – por exemplo. De fato, o pagamento de *royalties* pode e deve ser um bom motivo para o surgimento de tantos

5

Fig. 1

Fig. 2

candidatos predispostos à paternidade da Bossa Nova.

2. *Brazilliance*: análise musical

Trata-se de um choro para violão solo, em sua forma prototípica /A/B/A/C/A/, mantendo a seguinte relação tonal entre as seções: Seção A em *Dó maior*; Seção B na relativa *Lá menor*; e Seção C na subdominante *Fá maior*. A seção A contém duas partes de oito compassos: *a* e *a'*, ambas em forma de sentenças. Sentença a:

Como visto acima, o início desta sentença (fig.1) é construído conforme o modelo-padrão: uma frase inicial de dois compassos e a sua repetição transposta. O projeto harmônico consiste em duas cadências II – V, primeiramente em direção ao I grau no compasso 2, e posteriormente em direção ao III grau no compasso 4. Na primeira cadência rumo ao acorde de tônica, destaca-se o IIb^7 : sobre a tríade de *Ré bemol*, em estado fundamental – tríade napolitana –, são acrescentadas mais duas notas, *Si* e *Mi*, contudo, se enarmonizarmos a nota *Si*, para *dó bemol*, teremos um acorde maior com 7ª menor e 9ª aumentada sobre o II grau. (Na música erudita, classificado como acorde de 6ª aumentada. Na música popular, como dominante substituto do V⁷). O próximo encadeamento, em direção ao III grau,

acontece via cadência de dominante secundário. Note que o VII grau é transformado em um dominante individual do III grau, que, por sua vez, também já aparece alterado, numa espécie de preparação à conclusão. Já no que diz respeito à melodia, veja que ela é construída em maior parte sobre as dissonâncias dos acordes, localizadas principalmente nas “cabeças” de cada compasso.

A conclusão – compasso 5, figura 2 – não se enquadra no modelo convencional, tanto em decorrência do não uso de fragmentos rítmicos e melódicos oriundos do bloco inicial da sentença, quanto em decorrência do encadeamento harmônico, de modo geral, finalizado no I, V ou III grau da tonalidade. Neste caso, trata-se de um grande trecho na região da subdominante,

Fig. 3

(II – V → IV)

II^7 $IIb-$ I $IIIb-$ II^7 IV^7 V^2 | $6/5$

Forma-motivo Diferentemente de a, aqui não há repetição

II^7 $IV-$ III $IIIb$ II^7 V^7 I

Acordes cromáticos em direção à cadência final Conclusão

1ª al. trío
C. III – 2ª al. blue

em suas possíveis configurações. Inicia no Dm (relativo da subdominante); em seguida vai para o Fm (subdominante menor); no segundo acorde do compasso 6 para o Eb^o, um II alterado (trata-se, na verdade, de um D7 9b com a fundamental subentendida); e por fim, para o Ab 7/11# no 2^o tempo do compasso 8 (também o II em sua configuração Sub V de D7). Sentença *a'*:

A 2^a sentença da seção A, *a'* (Fig. 3), começa com a repetição dos dois primeiros compassos de *a*. Todavia, com a inserção da nota *Lá bemol* a partir do compasso 11, inicia-se um caminho para região da subdominante menor. Veja que no compasso 12 há um trítone paralelo entre *Fá* e *Dó bemol* (trítone de **G7**, com o *Si* enarmonizado) e *Mi* e *Si bemol* (trítone de **C7**) indicando que a conclusão de *a'* se dará, de fato, na região da subdominante menor. Como este bloco conclusivo é precedido de um encaideamento em direção ao **Fm**, seria natural que o primeiro acorde dele fosse o próprio, entretanto, inicia com um **Dm7/b5** na “cabeça” do compasso 13. Na verdade, podemos encará-lo como uma simples inversão de um **Fm6**. Fato que vem a se confirmar no segundo acorde, quando a disposição das notas é alterada, e mantida numa sucessão de acordes menores com 6^a, rumo à cadência de finalização da conclusão, desta vez, seguindo o modelo-padrão com a reafirmação da tonalidade inicial no compasso 16.

3. Conclusão da análise e considerações finais

Por meio da análise do choro *Brazilliance*, pude constatar que, de fato, uma das características mais marcantes nas composições de Laurindo Almeida e o predomínio do pensamento harmônico sobre todos os demais parâmetros musicais. Não só pelo uso de dissonâncias acrescentadas: 6^{as}, 7^{as}, 9^{as}, 11^{as} e 13^{as}, sobre uma base formada por um tetracorde, como também pela maneira em que a tonalidade é estendida em sua quase totalidade, através de cadências de dominantes secundários, diminutos (em grande recorrência e das mais variadas formas), acordes de 6^a aumentada (subV), acordes com relações oriundas, tanto da subdominante maior e menor, quanto da relativa menor da tonalidade. Em tudo semelhante à maneira em que se estruturaria a harmonia da música popular brasileira a partir da Bossa Nova. Com isso, fica a prova de que Laurindo Almeida foi sim, um, dentre outros precursores da Bossa Nova, estando a sua contribuição na gênese da concepção estético-musical do novo estilo, centrada, principalmente, nas questões harmônicas – assim como já era previsto por muitos autores. Já a polêmica, se deve, em parte, ao fato de que a Bossa Nova trouxe inovações musicais que vão além das questões de harmonia, e, em parte, ao fato de que Laurindo já vivia há muito tempo nos Estados Unidos, quando a Bossa Nova

teve início – no Rio de Janeiro, em fins da década de 1950. Portanto, não fez parte do grupo de músicos que deram origem ao “Movimento Musical”. Acredito que esteja aí o principal argumento dos que discordam da importância do violonista para a gênese novo estilo. Por fim, gostaria de frisar que Laurindo Almeida foi um dos músicos brasileiros de maior renome no exterior, com um trabalho de destaque em diversas áreas da música, não só como violonista erudito e popular, mas também como compositor e arranjador de trilhas sonoras para filmes em Hollywood, tendo sido agraciado, inclusive, com o *Oscar* do cinema americano. Assim, fecho este artigo ressaltando que a importância de Laurindo para a historiografia da música brasileira está muito além desta polêmica em torno da Bossa Nova.

Referências bibliográficas:

BRASIL MUSICAL / *Musical Brazil*. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988.

CAMPOS, Augusto. *O balanço da Bossa e outras bossas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____ *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DOURADO, Leonardo. *Laurindo Almeida: “Muito Prazer”*. Documentário exibido em três capítulos pela GNT Globosat. Rio de Janeiro: Telenews, 1999.

FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

GAVA, José E. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: UNESP, 2002.

LARAGNOIT, Paulo de C. *A vila de Prainha*. São Carlos: Jaburu, 2002.

MEDAGLIA, Júlio. “25 anos de Bossa Nova”. In: *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.

_____ “Balanço da Bossa Nova”. In CAMPOS, Augusto de (ed.). *O balanço da Bossa e outras bossas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PURCELL, Ronald C. *Laurindo Almeida: big brother*. Guitar Review nº 107, 1996.

_____ *Laurindo Almeida: big brother*. Parte II, Guitar Review nº 110, 1997.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. Edição e prefácio Leonard Stein; tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____ *Fundamentos da composição musical*. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

_____ *Tratado de harmonia*. Madri: Real Musical, 1974.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____ *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

Ángel Parra, un músico posmoderno

Álvaro Menanteau¹

¹ _ Musicólogo. Docente e investigador musical del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Santiago de Chile

Resumen

Desde sus inicios en la década de 1920, la práctica del jazz en Chile ha estado marcada por el sello de la modernidad, actualizándose y entrando en sintonía con los cambios experimentados en la matriz estadounidense. Sin embargo, esta actitud de puesta al día en relación a los estilos de jazz metropolitano se vio alterada con la aparición de Ángel Parra (n.1966) en el medio local. Esta ponencia explica la trayectoria musical de Ángel Parra, junto a los mecanismos empleados para resolver creativamente las problemáticas de modernidad e identidad a partir de la práctica del jazz en un país latinoamericano. Una de las conclusiones de este trabajo considera que el caso de Ángel Parra corresponde a un reflejo de comportamiento posmoderno.

Palabras clave: Jazz, Chile, modernidad, posmodernidad

Esta ponencia pretende develar la trayectoria del músico chileno Ángel Parra, a la luz de los mecanismos empleados por éste para resolver las problemáticas de modernidad e identidad a partir de la práctica del jazz en Chile. Una vez que sean definidos los conceptos claves que intervienen en esta presentación (tales como modernidad, posmodernidad y globalización), el análisis de la trayectoria musical de Ángel Parra ayuda a concluir que su accionar corresponde a un comportamiento posmoderno.

1. Modernidad y posmodernidad.

El filósofo Jürgen Habermas afirma que la palabra *moderno* está en uso desde el siglo V, “para distinguir el presente, ya oficialmente cristiano, del pasado romano pagano” (Habermas 1980:1). Desde entonces, esa expresión ha sido empleada por el ser humano para asumirse desde el presente en relación con el pasado.

Según Habermas, el término moderno ha aparecido en aquellos períodos en que se formaba la con-

ciencia de una nueva época, considerando la Antigüedad como un modelo que podía ser recuperado a través de las imitaciones. Pero tal fascinación por los clásicos del pasado sufrió un cambio en el siglo XVIII: para los intelectuales de la Ilustración el ser moderno ya no se remitió a aquella relación renovada con los clásicos, sino más bien se basó en la confianza en “un progreso infinito del conocimiento y un mejoramiento social y moral” (Habermas *loc. cit.*). Así, el espíritu de la modernidad de la Ilustración era un espíritu optimista que prometía aventura, crecimiento y transformaciones tanto personales como de la sociedad en su conjunto.

El proyecto modernista de la Ilustración se basó en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal y un arte autónomo. Al mismo tiempo, este movimiento anhelaba que aquello enriqueciera la vida cotidiana de los ciudadanos. En última instancia, la filosofía de la Ilustración deseaba que las artes y la ciencia promoviesen la comprensión del mundo y el progreso moral, incidiendo finalmente en la felicidad de los ciudadanos (Habermas *loc. cit.*). Más adelante, este componente ético de

la cultura burguesa entró en conflicto con el comportamiento del mercado dentro del sistema de producción capitalista. Esta relación de conflicto se fue agudizando progresivamente hasta el fin del siglo XX, poniendo en tela de juicio no sólo lo obrado en nombre de la modernidad, sino incluso cuestionando su derecho a seguir existiendo; de ahí que en el siglo XX tardío se hablaba y discutía intensamente acerca de la posmodernidad.

Consideremos el concepto *posmodernidad* como la manifestación cultural del período histórico que actualmente estamos viviendo. Según el sociólogo José Joaquín Brünner, ser posmoderno implica pertenecer a un tiempo actual que se aleja de todo lo conocido anteriormente. De ahí la fascinación con el prefijo *pos*, que se aplica a lo posindustrial, posestructuralista, posideológico, posracionalista, poscapitalista o poscolonial. Ha llegado a su fin todo lo antiguo, hablándose de la muerte de Dios, del fin de la historia, del fin de la revolución y las utopías.

Otra característica de la posmodernidad consiste en que “ser posmoderno es contribuir a reconstruir, deshacer, todo lo que queda del viejo mundo” (Brünner 2002: 51), de ahí el uso de términos como reconstrucción, deconstrucción, descentramiento, discontinuidad o dispersión. En una tercera ins-

tancia, ser posmoderno es asumir que ya no contamos con los conceptos básicos que cimentaron el proyecto de la modernidad tales como progreso, racionalización, desarrollo, ciencia y emancipación. “Han terminado así los grandes relatos, las meta-narrativas que ilustraron hasta ahora nuestra historia y la dotaron de un vector de progreso” (Brünner 2002: 52). En cuarto lugar, ser posmoderno es asumir que el futuro no existe en un sentido hacia adelante, más bien el futuro ya ha llegado. Según Jean Baudrillard (1993: 9), “la historia se ha ido reduciendo al ámbito de la actualidad, de sus efectos en tiempo real”. En reemplazo de la realidad Baudrillard instaló el concepto de *simulacro*, de modo que los sucesos no van más allá que su anticipación, su programación y difusión.

Finalmente, ser posmoderno implica aceptar que no hay jerarquías, y que las distintas esferas culturales forman parte del espíritu de la época y son sus legítimas representantes, no habiendo relación de jerarquías entre ellas. Ello ha favorecido la fusión de estilos y modalidades, ya que la posmodernidad se expresa a través de “una cultura no-canónica hecha de combinaciones inverosímiles” (Brünner 2002: 161).

En el contexto de la música popular urbana, una clave importante de la posmodernidad se manifiesta a través de “la abolición de la dicotomías popular/

erudito, oral/escrito, rural/urbano” (Cámara 2003: 269). El caso del jazz encarna el relativismo de tales dicotomías, ya que a lo largo de su desarrollo ha tendido a desdibujar el límite entre lo popular masivo y lo erudito elitista; del mismo modo ocurre con su praxis musical, que combina oralidad y escritura.

En la conciencia posmoderna ya nadie cree en el progreso, ni que la flecha del tiempo se mueve en una dirección predeterminada. El mundo moderno, anterior a nosotros, sin duda que era más cómodo y acogedor, por cuanto el progreso indicaba una ruta, había etapas que se sucedían y se superaban; era un mundo más ordenado y con jerarquías claras, porque había un proyecto y una dirección (Brünner 2002: 17).

Desde un punto de vista sociológico, la posmodernidad no sería más que una falsa conciencia del capitalismo globalizado, un velo que atenúa el predominio del mercado planetario, que crea la ilusión de que diferentes estilos de consumo equivalen a una pluralidad de formas de vida. Algo similar puede decirse de la globalización, la cual simplemente enmascara el antiguo predominio de una potencia imperial, pero de un modo sutil. Entre quienes piensan de este modo está Fredric Jameson, quien considera la posmodernidad como

lógica cultural del capitalismo tardío [y que] finalmente posmodernidad y globalización son [...] dos caras de un mismo fenómeno. La globalización lo abarca en términos de información, en términos comerciales y económicos; y la posmodernidad consiste en la manifestación cultural de esta situación (Jameson 2005).

Ya a principios de la década de 1990 Jameson afirmaba que “toda esta cultura posmoderna, que podríamos llamar estadounidense, es la expresión interna y superestructural de una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales” (Jameson 1991: 18).

De esto deriva otro factor asociado a la posmodernidad, la *cultura de masas*. Se trata de un fenómeno característico del siglo XX, vinculado a un nuevo concepto de modernidad basado en el rol dinámico de las capas medias de las sociedades urbanas de Occidente. Los gustos de estos sectores sociales desplazaron a aquellos de la cultura de elite, asociada a la aristocracia monárquica medieval y renacentista, y a las clases altas de la burguesía post-Revolución Francesa.

Si consideramos que la posmodernidad y la globalización cultural están asociadas con la potencia

que dirige al sistema capitalista mundial, tenemos que considerar que EE.UU. difundió su cultura popular como sinónimo de una visión del mundo, un estilo de vida y unos valores que eran necesarios para enfrentar al enemigo ideológico representado por el comunismo (Brünner 2002: 153). Y en este punto es importante preguntarse: ¿qué rol le cupo en esto al jazz? EE.UU. no tuvo un Beethoven para exportar, tampoco un Debussy, un Picasso o un Moliere; pero si tuvo al jazz, al rocanrol, la sicodelia, a Andy Warhol y a la industria hollywoodense.

De este modo la masa de *ciudadanos* (beneficiarios directos del accionar de la Ilustración) pasó a cumplir el rol de *consumidores* inmersos en una dinámica cuya lógica es el aumento de la productividad y la generación de ganancia como motor del desarrollo.

Así fue como la cultura de masas dio lugar a la *industria cultural* (Adorno y Horkheimer, 2007: 134), en donde la participación en la industria cultural de millones de personas como potenciales consumidores, termina imponiendo métodos de reproducción que a su vez conducen a que inevitablemente “en innumerables lugares, las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares”. En sus escrito de 1944 Adorno y Horkheimer anticiparon prácticas como la generación acelerada y la distribución masiva de productos culturales que defi-

nían el pulso de la cultura de masas en el siglo XX; entre tales productos se hallan los bailes de moda y los cantantes pop.

2. Jazz en Chile y el caso de Ángel Parra.

La práctica del jazz en Chile ha estado marcada por un afán modernizante. Desde sus orígenes a principios de la década de 1920, la incorporación de este género musical ha tenido un comportamiento imitativo, pues cada nuevo estilo de jazz surgido en Estados Unidos ha sido sistemáticamente trasplantado e imitado en Chile (Menanteau 2006:20).

La imitación del jazz estadounidense en suelo chileno ha sido un reflejo del ansia de modernidad del ciudadano de la periferia del mundo occidental, quien con esta actitud ha buscado estar en contacto con *lo moderno*. En el siglo XX, tal modernidad fue asociada con el concepto y la práctica de *estar a la moda o seguir la moda* en relación a las pautas de pensamiento y comportamiento que irradiaban los centros metropolitanos, los cuales se habían desplazado desde Europa (cultura de elite) a Estados Unidos (cultura de masas).

El impacto de la cultura estadounidense en el resto de las sociedades occidentales es un proceso que ha tenido como herramienta la exportación de la

cultura popular norteamericana, lo cual transformó al jazz en una expresión de esa política de difusión. Algo similar ocurrió luego con otras expresiones culturales –también modernizantes y ahora representativas de la cultura juvenil– como el rocanrol a fines de la década de 1950, el rock psicodélico en los años 60 o el hip-hop en los 90.

La poderosa y sistemática irradiación de elementos culturales de la metrópolis hacia la periferia genera problemas al interior de las comunidades que reciben esa influencia externa. Surge entonces el problema de la identidad local como un recurso de autoafirmación por parte de los pueblos que entran en contacto con una cultura foránea (Gómez 1984: 19).

En sus más de 80 años de historia local, la práctica del jazz en Chile ha sido estrictamente imitativa. Sin embargo, en los últimos 20 años algunos exponentes locales han abandonado esta corriente, aventurándose a integrar elementos de su música tradicional con el lenguaje jazzístico. Esto ha marcado una diferencia con la dinámica imitativa existente hasta ese momento.

2.1 Breve secuencia histórica.

En una primera etapa –entre las décadas de 1920 y 1940– el jazz en Chile fue música popular, masiva yailable. Durante este período el repertorio jazzístico compartió el favor del gran público junto a otros como tonada, canción, vals, corrido y bolero (González 1982: 54).

El jazz se cultivó en las pistas de baile y restaurantes, empleándose la expresión *swing* para identificar los diferentes bailes asociados al jazz; al ser cantado, se integró a las dinámicas de difusión de la canción popular, ya sea a través de los auditorios radiales, la grabación de discos o la edición de partituras.

Un segundo período se inició a mediados de la década de 1940, cuando el jazz dejó de ser música masiva pero sobrevivió gracias al cultivo –por parte de una élite– de lo que se consideraba el auténtico jazz. Se le denomina entonces *hot jazz*, siendo valorado por su alejamiento de los aspectos más comerciales que el mercado le había impuesto. La mencionada élite que cultivó el hot jazz estuvo integrada por profesionales liberales y músicos aficionados, quienes desarrollaron la crítica especializada y fomentaron la grabación de discos.

A fines de la década de 1950 la escena local se dividió entre *jazz tradicional* y *jazz moderno*. A mediados de los años 60 este último fue propio de especialistas y músicos profesionales, pues el jazz había evolucionado hacia una mayor complejidad armónica y técnica, al punto que resultaba difícil que un aficionado pudiese cultivarlo.

Un tercer período se generó a fines de la década de 1980, cuando algunos músicos profesionales comenzaron a fusionar el lenguaje musical del jazz moderno con la música tradicional chilena (Menanteau 2006: 20). Este procedimiento de integrar la música local con la que proviene del extranjero ya había cristalizado en otras áreas de la música popular chilena, pero en el jazz local aún no se había realizado un proceso similar.

A partir de la fusión entre el jazz moderno y la música tradicional chilena, la práctica del jazz en Chile adquirió mayor autonomía, en el sentido que ya no se imitaba estrictamente el modelo estadounidense. El lenguaje jazzístico pasó entonces a formar parte de un proceso con mayores niveles de originalidad y autonomía, que combinaba creativamente elementos de lo propio y lo ajeno en el terreno de la cultura musical.

En esta etapa se dio inicio a la denominada *fusión criolla*, práctica musical que se ubica dentro de las manifestaciones de la cultura activa latinoamericana (González 1986:59).

2.2 La trayectoria *hacia atrás* de Ángel Parra.

Ángel Parra (1966, nacido Ángel Cereceda Orrego) fue el primer exponente de la denominada “generación de los años 90”. Se trataba de jóvenes jazzistas que se destacaron por su virtuosismo técnico, su interés por la composición, y por desempeñarse como profesionales de la música; este era un perfil que no se dio en ninguna generación previa de jazzistas nacionales.

Nieto de Violeta Parra, Ángel tuvo la opción de estudiar guitarra eléctrica en Francia y Estados Unidos, consiguiendo una formación sistemática que lo diferenciaba del resto de los guitarristas nacionales, los cuales hasta ese momento se habían formado sin estudios en el extranjero. En 1987 se integró al grupo de jazz rock Cometa. A sus 21 años, nadie en Chile demostraba tal dominio de la guitarra eléctrica moderna, tanto por el virtuosismo como por el empleo de las sonoridades, efectos y fraseos que contemporáneamente caracterizaban al guitarrista norteamericano Pat Metheny.

Capitán Nemo

Ángel Parra

guitarra ♩ = 138

The musical score for "Capitán Nemo" is presented in a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 138. The score begins with a guitar introduction (measures 1-12) featuring a series of chords and a melodic line. The main melody starts at measure 13, marked with a double bar line and a repeat sign. The score includes various chords and performance instructions: "G saxo y marimba" (measures 13-16), "saxo" (measures 17-20), "sintetizador" (measures 21-24), and "guitarra" (measures 25-28). The score is divided into measures 1-12, 13-16, 17-20, 21-24, 25-28, and 29.

Figura1 "Capitán Nemo" (tema)

En la introducción Parra emplea armonización cuartal, mientras que el tema es construido sobre armonía moderna, con abundancia de acordes con tensiones –disonancias como séptima, novena u oncena– y una línea de bajo que tiende a evitar la ejecución de las fundamentales de los acordes, resultando así una sucesión de acordes en inversión. La melodía del compás 14 en adelante es alternada entre saxo y teclado, a veces al unísono, creando así una combinación de timbres entre el instrumento acústico y el eléctrico. Este recurso está tomado de grupos de jazz fusión contemporáneos, como Weather Report. La rítmica es binaria, situación que cambia durante el solo de guitarra (ver figura 2).

El solo de guitarra emplea la corchea de swing, y se estabiliza armónicamente a partir del compás 9, empleando una sola armonía en vez de usar una secuencia cambiante de acordes, como ocurre en la presentación del tema. El solo es modal, sobre armonía de Re menor. Parra recurre a la técnica de improvisación *outside*, saliéndose de la escala original de Re menor –por eso la abundancia de sostenidos y bemoles– y tensionando la línea melódica mediante el salto a la novena bemol (c. 10 y 12) o pasando por la tercera mayor (fa#), como ocurre en el compás 7 y 17. Tales recursos están inspirados en el guitarrista John Scofield.

Capitán Nemo Angel Parra

The musical score for "Capitán Nemo" (solo) is presented in a single system of six staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 138. The score begins with a Dm11 chord and a tempo marking of 138. The first staff contains measures 1-4, the second staff measures 5-8, the third staff measures 9-12, the fourth staff measures 13-16, the fifth staff measures 17-20, and the sixth staff measures 21-24. The score includes various chords such as Dm11, C7, Dmaj7, and Dm. The melody is written in treble clef and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are also some musical symbols like a slash with a vertical line and a double bar line with repeat dots.

Figura 2 "Capitán Nemo" (solo)

Posteriormente, y en paralelo a su actividad jazzística en los años 90, Parra integró el afamado grupo pop Los Tres, que también incluía a Pancho Molina en batería y Titae Lindl en bajo eléctrico, formando con ellos su propia agrupación en paralelo a Los Tres, llamada Ángel Parra Trío. En su disco debut con su trío, Parra abandonó la vanguardia del jazz rock para desarrollar composiciones originales que reunían recursos del bebop de los años 40 con otros del cool jazz de los años 50. Se iniciaba así una trayectoria hacia atrás, abandonando el sentido pro modernista que caracterizaba a los jazzistas nacionales (ver figura 3).

Condorito Vive

Angel Parra

♩ = 208

Chord progression: E-11/5, E_bm⁶, D, D₇m⁹, G_b¹³, F⁷_{sus4}, B^{b4}/F, B/F, B^{b6}, Gm⁷, Cm⁷, F⁷, Dm⁷, G⁷, Cm⁷, F⁷, Fm⁷, B^{b7}, E_bmaj⁷, E_bm⁷, Dm⁷, G⁷/9, Cm⁷, F⁷, Cm⁷, F⁷, B_bmaj⁷.

Figura 3 "Condorito vive" (tema)

Antes de exponer el tema al unísono junto con la trompeta, se presenta una introducción de 13 compases cuyo tratamiento armónico no corresponde exactamente a la usanza del bebop de los años 40. Esta introducción está basada en una secuencia de acordes en inversión (c. 10 y 12) y con la cuarta suspendida (c. 8), lo cual es característico del tratamiento armónico del cool jazz, en los años 50. Luego, armonía que acompaña al tema (c. 14–21) corresponde a lo que se conoce como *rhythm changes*, práctica muy recurrente en el estilo bebop.

En su producción de 1998, el grupo de Ángel Parra comenzó a incorporar repertorio no jazzístico, teniendo como músico invitado al acordeonista “Rabanito”.

Sin embargo, en el solo de guitarra se evidencia la filiación jazzística de Parra, tanto en el fraseo bop como en el empleo de armonía tetrádica.

Saudade

Solo $\text{♩} = 152$ Ángel Parra trio

The musical score for the guitar solo of "Saudade" is presented in a single system of ten staves. The tempo is marked as quarter note = 152. The key signature has one sharp (F#). The score includes various jazz chords and melodic lines with triplet markings. Measure numbers 1, 5, 9, 13, 21, 25, 29, and 33 are indicated at the start of their respective staves.

Figura 4 “Saudade” (solo)

En el disco *No pega ni junta* (2002) Ángel Parra Trío se amplió a quinteto mediante la incorporación de dos tecladistas, consiguiendo una combinación de timbres que Parra define como “un sonido surf de los años 60”.

Valparaíso Swing

Angel Parra trío

♩ = 233

1 G7#11 F#7#11

5 F7#11 Em7

9 Em7 B7 Em7

13 Em7 B7 Em7

17 Am7 E7 Am7

21 Em7 B7 Em7

25 Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 Amaj7 Amaj7

29 Am7 D7 Am7 D7 Am7 Gmaj7 Gmaj7 F#-7/5 B7

Figura 5 “Valparaíso swing” (tema)

En el solo de guitarra se aprecia nuevamente la alternancia de grados conjuntos y arpeggios, tan característica del bebop, más la conducción mediante octavas paralelas –a partir del compás 25– recurso sistematizado por el guitarrista Wes Montgomery a finales de los años 50. En su disco de 2004 *Vamos que se puede*, el grupo de Parra emplea un tecladista y un cantante.

El Plan Angel Parra trio

♩ = 223

The musical score for "El Plan" is presented in a single system of five staves. The tempo is marked as ♩ = 223. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first two staves show a series of chords and arpeggios. The third staff starts with a measure rest (indicated by a slash) and then continues with a melodic line. The fourth and fifth staves continue the melodic and harmonic development. Chords are labeled throughout the score: Dm7, E7, G7, F, A7, C7, Bb, and C#. Measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37, 41, and 45 are indicated at the start of their respective systems. A first and second ending are shown at measures 21-22.

Figura 7
"El plan" (tema)

Esta composición presenta un tema sobre armonías menos variadas que en las piezas anteriores, pero emplea una estructura más ampliada gracias a la repetición de las secciones; si bien las armonías del tema son tetrádicas, la melodía que acompañan es absolutamente diatónica.

El Plan Angel Parra trio

♩ = 223

The musical score for "El Plan" is presented in a single treble clef staff. The tempo is marked as ♩ = 223. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of 12 staves of music, with measures numbered 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37, 41, 45, and 49. The accompaniment is indicated by slashes with dots (/ .) above the notes. The chords used are Dm7, E7, G7, F, A7, and C7. The piece ends with a double bar line at measure 49.

Figura 8
"El plan" (solo)

El empleo de ritmos latinos en el acompañamiento a cargo del bajo y la batería cambiará luego a medida que evolucione el solo de guitarra, acercándose al ritmo de swing jazzístico gracias al empleo de *walking* en el bajo y el contratiempo en la batería. Finalmente, en su producción de 2007 *Un año más*, el grupo volvió a ser un trío, pero con dos músicos invitados. Junto a Valentín Trujillo (piano) y Panchito Cabrera (guitarra), músicos populares activos desde la década de 1950, grabaron una versión en estilo foxtrot de la tonada “La jardinera”, de Violeta Parra.

La Jardinera Angel Parra trio

solo

Figura 9. “La jardinera” (solo)

El solo de guitarra se estructura nuevamente con los rudimentos derivados del bebop: alternancia de grado conjunto con arpeggios, más giros cromáticos en bordaduras que tienden a enriquecer la progresión armónica original, basada en acordes tríadas. También consigue un efecto jazzístico al incluir *blue notes*, generalmente intercalando la tercera menor dentro de una armonía mayor (c. 3, 22, 25). Una vez más, el solo culmina con el empleo de octavas paralelas, a partir del compás 24, imitando el estilo de Wes Montgomery.

De la transcripción de temas y solos de improvisación registrados por Ángel Parra en el período 1987–2007, se puede concluir que: Primero, Parra realiza un recorrido inverso a la historia de la guitarra jazz en cuanto a cultivar estilos que van desde el presente contemporáneo de 1987 hacia estilos del pasado de los años 40. Segundo, a medida avanza en su carrera musical, Parra va abandonando el cultivo exclusivo de repertorio jazzístico, alternándolo con piezas del repertorio latinoamericano que se practicaba en el medio local antes de 1970. Y tercero, si bien Parra ha abandonado el repertorio exclusivo y el circuito del jazz local, sus interpretaciones son genuinamente jazzísticas, puesto que ha conservado los rudimentos necesarios para que sus solos –técnica y estilísticamente hablando– sigan dentro de la tradición del jazz (Menanteau 2009: 164).

1. Conclusiones.

El cultivo del jazz en Chile se ha basado en la constante puesta al día en relación a los nuevos estilos jazzísticos generados y difundidos por la metrópolis. Sin embargo, la trayectoria musical de Ángel Parra constituye un caso único en su contexto. Inicialmente se dio a conocer en el circuito del jazz rock nacional, para luego cultivar estilos de jazz asociados a guitarristas estadounidenses de los años 60, 50 y 40. Finalmente evolucionó hacia la música popular masiva al vincularse a la práctica del músico popular de oficio.

Esta *trayectoria* hacia atrás experimentada por Ángel Parra no coincide con la mecánica modernista que ha caracterizado al cultivo del jazz en Chile, ni coincide con la estrategia de la fusión criolla, ni con el accionar de sus contemporáneos, quienes mayoritariamente han seguido evolucionando según las directrices del jazz moderno de fin de siglo. Mientras Ángel Parra explora estilos de jazz y repertorios de música popular del pasado, sus colegas contemporáneos cultivan jazz fusión, posbop, improvisación libre atonal y un experimentalismo ecléctico, influenciado por la música docta contemporánea (Menanteau 2009: 125).

Siendo Estados Unidos la potencia hegemónica que en el siglo XX ha exportado su cultura popular,

y siendo además una nación multicultural, este país le ha transmitido a la posmodernidad y a la globalización un carácter particular, basado en la expansión de una cultura no-canónica hecha de *combinaciones inverosímiles*, como plantea Brünner.

Ángel Parra encarna entonces una combinación inverosímil según los criterios modernistas que han dominado la práctica local del jazz: ha abandonado las vanguardias y ha reconectado el jazz con la música popular masiva. De este modo, Parra representa acertadamente el espíritu de la posmodernidad, al menos según ésta es vivenciada en la periferia latinoamericana. De este modo, el quehacer musical de Ángel Parra representa muy bien las circunstancias y contradicciones del mundo posmoderno y globalizado que le ha tocado vivir.

Referencias bibliográficas.

Adorno, Theodor y Max Horkheimer. 2007 [1944]. *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas*. En *Obra completa*, 3, pp.133-181. Madrid: Ediciones Akal.

Baudrillard, Jean. 1993. *La ilusión de fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama.

Brünner, José Joaquín 2002 [primera edición 1998]. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago: Fondo de Cultura Económica Chile S.A.

Cámara, Enrique 2003. *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Gómez, Zoila (ed.). 1984. *Musicología en América Latina*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

González, Juan Pablo 1982. *Música popular escuchada en Chile durante la década de 1930*. Tesis Licenciatura en Musicología. Universidad de Chile

González, Juan Pablo 1986. “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”. *Revista Musical Chilena*, 40(165):59–83.

Habermas, Jürgen 1980. “Modernidad, un proyecto incompleto”. Conferencia dictada en ocasión de recibir el Premio Theodor Adorno en Frankfurt. www.cenart.gob.mx/datalab/download/Habermas.pdf [Consulta: 6 de noviembre de 2006]

Habermas, Jürgen 1998. *¿Aprendemos de las catástrofes? Diagnóstico y retrospectiva de nuestro breve siglo XX*. Trad. de José María Pérez Gay en www.usuarios.lycos.es/politicasnet/autores/haber1.pdf [Consulta: 6 de noviembre de 2006]

Jameson, Fredric 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

Jameson, Fredric 2005. Entrevista en U-ABC Teoría. Archivo para estudiantes de Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California (Tijuana-Mexicali) <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/posmodernidad-y-globalizacion.html> [Consulta: 8 de noviembre de 2006]

Menanteau, Álvaro 2006 [2003]. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores.

Menanteau, Álvaro 2009. *Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: El caso de la generación de 1990 y Ángel Parra*. Helsinki: Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis XVII.

O experimentalismo de Walter Franco¹

Herom Vargas²

1 _ Minha participação neste IX Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL), em Caracas (Venezuela), teve apoio e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2 _ Doutor em comunicação e semiótica e professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). É autor de *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (Ateliê, 2007) e coorganizador de *Mutações da cultura midiática* (Paulinas, 2009).

Resumo:

Parte de um projeto sobre o experimentalismo na MPB nos anos 1970, este trabalho busca analisar as características de experimentação e criatividade nas composições de Walter Franco nos discos *Ou não* (1973), *Revolver* (1975) e *Respire fundo* (1978). Serão observados três aspectos em suas músicas: a construção da letra, os elementos musicais (instrumentação e arranjos) e as relações entre letra, arranjo musical e performance. Além desses, outro item de inovação está nas capas dos discos, pensados aqui como objetos gráfico-visuais em diálogo com a proposta conceitual das canções. Como pano de fundo da época, o texto incluirá relações com o contexto político-cultural e a indústria fonográfica.

Palavras-Chave: Walter Franco, experimentalismo, criatividade, mercado fonográfico, disco

1. Introdução

A música popular brasileira na década de 1970 tem peculiaridades que devem ser destacadas, apesar de se situar entre dois momentos importantes. De um lado, os festivais dos anos 1960 foram marcantes por terem sido palco de disputas (políticas, inclusive) e por nortear, em certa medida, a produção, o consumo, a linguagem e, de forma indireta, os valores em torno da música popular. De outro lado, os anos 1980 se caracterizaram, genericamente, pela consolidação daquilo que se conhece hoje como mercado da música *pop*: desde as gravadoras até o consumo de discos, passando pela produção de grandes concertos (o Rock InRio é de 1985), a presença atuante de empresários, produtores e diretores de espetáculos, relações próximas entre a indústria fonográfica, rádio e televisão trazendo mais profissionalismo na divulgação e maiores níveis de consumo. Por fim, foi quando se destacou uma nova geração do rock nacional a impulsionar o mercado na época.

Apesar de genérica e enganosa, existe a

ideia de que a década de 1970 foi mero período intermediário, quando formas antigas de processamento da música popular no país foram colocadas em xeque e outras surgiram para reconfigurar o cenário das indústrias midiáticas vinculadas à música massiva. Porém, se deixarmos de lado o caráter teleológico e depreciativo dessa interpretação, é possível pensarmos os anos 1970 como transitórios, mas, ao mesmo tempo, marcados por características singulares.

Algumas dessas características têm a ver com o processo de consolidação da indústria fonográfica, com a presença mais forte de multinacionais do setor, com o crescimento da TV Globo e implantação da transmissão em rede, tudo isso guiado por um governo ditatorial e centralizador. A descrição acima pode levar a uma visão bastante restrita do período na medida em que enfatiza fechamentos e limitações nos processos culturais a partir da organização mais coesa, em moldes capitalistas, das mídias ligadas ao entretenimento, incluindo aqui o campo da música popular massiva. No entanto, uma observação mais atenta nos mostra que a década foi também cenário

da contracultura e de construção de alternativas de fazer e de pensar a política, a cultura e a sociedade. Foi ainda palco para experimentalismos inspirados no tropicalismo de 1967/68 (na música popular, no teatro e no cinema marginal) e para as primeiras produções discográficas independentes (o histórico disco *Feito em casa*, de Antonio Adolfo, é de 1977).

Fica claro que o campo da música popular na década de 1970 conseguiu trabalhar, num jogo dialético e tenso, os vetores de experimentação e criação num contexto de controle, de consolidação da organização capitalista com a presença de empresas fonográficas multinacionais e de forte censura política. Se os aspectos do controle (a ditadura militar e suas ações) são razoavelmente conhecidos, falta estudar, com mais clareza e em conjunto, os casos inovadores na canção popular no período. Por conta disso, tenho como interesse analisar como se processou o experimentalismo na MPB na década de 1970 a partir da observação da obra de alguns artistas específicos.

O propósito deste artigo, dentro do escopo desse projeto maior¹, é fazer uma reflexão acerca

do trabalho do cantor e compositor Walter Franco a partir de seus três discos, lançados na década de 1970², dentro de um momento de reconfiguração das indústrias midiáticas (indústria fonográfica e o disco) e do mercado ligado à produção e consumo da canção popular. Em vários aspectos, sejam eles ligados à linguagem da canção ou visíveis em suas atuações em festivais de música e nos trabalhos gráficos das capas dos álbuns, a carreira de Walter Franco na década foi caso exemplar de como as estruturas midiáticas da canção massiva possibilitaram, de certa forma, condições para as experimentações radicais de sua obra.

Tais inovações são, de maneira geral, herança de três movimentos anteriores: o tropicalismo e seu caráter antropofágico, as várias posturas contraculturais presentes desde a década anterior e, ligado à linguagem da canção, o legado da poesia concreta (as relações entre palavra, voz e imagem – ou o caráter verbi-voco-visual do poema concreto).

2. Indústria fonográfica e o disco LP

Parte das peculiaridades da década de 1970 tem a ver com a configuração do mercado fonográfico. Um primeiro dado vincula-se ao aumento do consumo de discos, compatível com o incremento do mercado de bens de consumo da classe média. Segundo Enor Paiano (1994: 195), entre 1968 e 1971, a “indústria de material elétrico (na qual se incluem rádios, toca-discos e toca-fitas) cresce 13,9% no período, (...) mais que os ramos têxtil (7,7%), alimentos (7,5%) ou vestuário e calçados (6,8%)”. Tais números indicam aquecimento no consumo dos setores médios beneficiados pelo sistema de crédito ao consumidor, a ponto de 60% das famílias brasileiras fazerem “parte do mercado de bens de consumo ‘modernos’ – ou seja, tinham pelo menos um dos seguintes bens: rádio, geladeira, TV, carro – negando a hipótese de que o crescimento econômico tivesse excluído totalmente os estratos inferiores”.

Especificamente sobre a indústria fonográfica, que acompanha essa tendência, os dados apresentados pelo autor não deixam dúvidas:

O que chama a atenção imediatamente ao analisarmos os números do mercado fonográfico nacional, de 1966 a 1976, é o crescimento acumulado de 444,6% no período, para uma época

– apresentado no 32º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), realizado em Curitiba (PR), em setembro de 2009 (Vargas 2009a) –, e “Secos & Molhados: experimentalismo, mídia e performance” – apresentado no 19º Encontro Anual da Compós (Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação), em junho de 2010 (Vargas 2010).

2 _ Dois primeiros pela gravadora Continental (*Ou não*, de 1973, e *Revolver*, de 1975) e um terceiro pela Epic/CBS (*Respire fundo*, de 1978).

1 _ Esta pesquisa intitulada “Experimentalismo e inovação na música popular brasileira nos anos 1970” tem apoio e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Três trabalhos vinculados a ela já foram publicados: o capítulo “‘Essa é pra tocar no rádio’: redundância e experimentalismo na canção de sucesso”, no livro *Mutações da cultura midiática* (Vargas 2009b) e os textos em congressos (íntegra em anais) “Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970”

em que o crescimento acumulado do PIB foi de 152% [...]. Os anos de 1967 e 68 apresentam crescimento percentual significativo, enquanto que 1969 e 70 vivem certa estagnação. A partir de 1971 os números crescem de forma estável, à média de 20% ao ano – exceção para 1974 e 75 quando a falta de vinil [devido à crise do petróleo] criou uma demanda reprimida responsável também pela explosão de 1976, quando o fornecimento de matéria-prima se normalizou (Paiano 1994: 195-6).

Ainda com relação a esse desenvolvimento, estudo de Rita Morelli (2009: 61) indica que o crescimento da indústria do disco se deu numa taxa média de 15% durante a década, mesmo com os problemas surgidos a partir da crise do petróleo em 1974 e que afetaram substancialmente o suprimento de matéria prima para os discos.

Esses números mostram que tal expansão procurou se alinhar à crescente demanda do consumo cultural em função do maior acesso aos bens por setores da sociedade antes alijados desse consumo e/ou reprimidos pelo AI-5 (pacote de leis de exceção de dezembro de 1968). Obviamente, o aquecimento nas vendas de discos estava bastante vinculado aos produtos musicais de comércio popular mais imediato e de menor custo. Morelli (2009:

62-4) aponta em números a forte presença da música norteamericana, por conta de gravadoras como CBS, RCA, Odeon, WEA, entre outras. Além disso, no início da década surgiram com bastante sucesso artistas brasileiros que cantavam em inglês, como o grupo Light Reflections e os cantores Dave McLean, Morris Albert, Terry Winter ou Mark Davis³. Outro produto fonográfico de sucesso popular que explica os aumentos das vendas foram os LPs com trilhas sonoras de telenovelas, em especial os lançados pela Sigla-Som Livre, braço fonográfico da TV Globo⁴. Esse tipo de disco, além do apelo de *marketing* da emissora (já posicionada na liderança da audiência), tinha um vínculo direto com um tipo de programa de público bastante fiel. Por outro lado, seus custos de produção eram bem menores e praticamente inexistiam os riscos nos lançamentos, coisa um tanto comum com novos cantores.

No caso da MPB, ou seja, rótulo dado aos cantores brasileiros cujas carreiras se consolidaram na tradição dos festivais e do tropicalismo, o mercado era um pouco mais restrito por alguns problemas. Em primeiro lugar, tais artistas sofriam com a

censura dos governos militares, o que dificultava o investimento das gravadoras num produto musical comercialmente delicado. Os seus discos também não tinham vendas muito expressivas, facilmente superadas pelos compactos de música norteamericana⁵.

Porém, esses artistas poderiam ter outros motivos de atração por parte das companhias fonográficas. De um lado, havia uma parte do público interessada neles, dada a grande aceitação que a MPB tinha entre os universitários da época e entre aqueles saídos dos bancos das faculdades e os mantinham em seu horizonte de consumo cultural, em parte por conta de valores de qualidade que reconheciam em seus trabalhos. Não sem motivo, LPs de Caetano Veloso, Milton Nascimento, Gilberto Gil e Chico Buarque (apenas para citar alguns) estiveram entre os mais vendidos neste nicho de consumo ao longo da década.

O segundo motivo se encontra no respaldo simbólico que as gravadoras teriam ao investir em artistas desse tipo. Marcos Napolitano (2002) indica um aspecto bastante recorrente quando

3 _ Desses artistas citados, apenas o último voltou a usar seu nome original: Fábio Junior.

4 _ As trilhas de telenovela foram o principal produto responsável pelo forte crescimento da Sigla-Som Livre. Segundo Morelli (2009: 90), “lançada em 1971., a etiqueta Som Livre já detinha, em 1974, 38% do chamado mercado de sucesso, isto é, 38% dos discos mais vendidos pertenciam a essa marca”.

5 _ É importante frisar que a relação entre as vendas do compacto (simples ou duplo – o disco pequeno de 33½ rpm que servia mais para lançamento de artistas) e do LP se invertem durante a década: no início, o compacto é mais vendido; ao longo da década, o LP se torna o produto mais comercializado. “Em 1969, 57% dos discos vendidos eram em formato compacto (simples e duplo); em 1976, só 36% serão compactos, com o crescimento do formato álbum (LP e cassete)” (Paiano 1994: 197).

tratamos de produtos culturais dentro do mercado de bens simbólicos, em que vale muito a imagem de legitimidade que determinado produto empresta a seu fabricante: se as gravadoras estavam interessadas no lucro – daí a busca por cantores de sucesso e por novidades que pudessem suscitar a curiosidade do público – havia também um cuidado em apresentar produtos com certo perfil “refinado” que dessem à empresa fonográfica determinado *status* dentro de um nicho de consumo, digamos, mais “sofisticado”, apesar da baixa vendagem: “a sigla MPB passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de ‘bom gosto’, mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de ‘baixa qualidade’ pela crítica musical” (Napolitano 2002: 4). Em certa medida, as gravadoras procuravam manter em seus catálogos artistas de perfil mais popular, com maiores vendas, e outros com maior repercussão na crítica especializada e entre o público considerado culto. A Continental (que gravou os dois primeiros discos de Walter Franco) foi um exemplo, como sugere Eduardo Vicente (2002: 76 e seg.): buscando alternativas para conquistar público num mercado aquecido e disputado por grandes empresas multinacionais, a Continental, uma das maiores gravadoras de capital nacional, diversificava seu catálogo para dar espaço a novos grupos e cantores, mesmo que gerassem prejuízo, em curto prazo.

Para corroborar tal inferência, a partir de depoimento do presidente da Continental nos anos 1970, Alberto Jackson Byington Neto, uma pesquisa realizada pelo Idart (Departamento de Informação e Documentação Artísticas da Prefeitura de São Paulo) em 1976, coordenada pelo maestro Damiano Cozzella, indica que a “(...) boa situação da Continental (...) permite que a empresa, a partir de resultados financeiros conseguidos com discos que vendam com facilidade, produza discos de artistas difíceis ou sofisticados – como Walter Franco, por exemplo” (Idart 1980: 34). No caso específico de Walter Franco, cujo perfil experimental tendia a afastar os típicos ouvintes da canção de sucesso⁶, essa gravadora optou por apostar na polêmica e no gosto mais elitizado de determinado público que conferiria à empresa o *status* que não possuía, pois seu catálogo de gravações estava majoritariamente tomado pela música regional e sertaneja, sucessos populares.

Subjacente a essa demarcação de valores, há a noção de que o consumo é, eminentemente, simbólico. E o produto que materializa esses sentidos (além, obviamente, do próprio artista) é o disco, objeto que pode ser pensado como suporte técnico de gravação e como mercadoria que cor-

porifica a música. No entanto, proponho aqui um terceiro enfoque, mais operativo para a análise: a ideia é pensar o disco e a capa que o envolve como um objeto conceitual para um consumo simbólico. Assim, é possível perceber em algumas de suas características físicas aspectos determinantes que corroboram os conceitos da proposta estética do artista que o grava. Em outras palavras, a capa (ficha técnica, projeto gráfico, fotos, letras transcritas, textos etc.) e o disco propriamente dito (faixas, ordem das músicas, selo interno, o som gravado etc.) tornam-se, por essa ótica, objetos que agregam sentido ao conceito da obra de determinado artista. E tanto melhor se há cantores e compositores que sabem operacionalizar esses parâmetros em prol da codificação e da comunicabilidade de seu trabalho. Longe de ser o único na década, o caso de Walter Franco, como veremos, é bastante representativo.

Paralelo ao crescimento das vendas de disco no período houve também a popularização de um novo suporte: o disco *long-playing* ou LP. Mais largo que o antigo disco de 78 rpm e girando mais devagar no aparelho toca-discos (com 33^{1/3} rpm), o LP continha mais tempo de gravação – cerca de 20 minutos em cada um dos lados ou um total de 12 faixas-padrão de três minutos em média. Porém, desde o lançamento do primeiro álbum de longa

6 _ Não há números que descrevam, mas o primeiro LP de Walter Franco, *Ou não*, de 1973, teve muitas reclamações por parte dos compradores inconformados com o que julgavam canções ininteligíveis, dado os radicalismos encontrados nas faixas do disco.

duração, em 1948 nos EUA⁷, a indústria fonográfica ainda se debatia entre a sua massificação e o convívio com outros formatos: o antigo disco de 78 rpm, o de 45 rpm⁸, o compacto (simples ou duplo) de 33^{1/3}rpm e a fita cassete⁹.

O estabelecimento e a consagração comercial do LP no Brasil e em outros países se dão entre o final dos anos 1960 e início dos 1970. Com ele, foram possíveis algumas alterações no produto em si e na música, dentre as quais o surgimento de coletâneas de vários tipos: de gêneros específicos, sucessos de um artista, de músicas de um país, trilha de filmes e telenovelas (este último de grande sucesso) etc.

Outra distinção já apontada é o fato de o álbum ser o objeto que corporifica o conceito estético de um artista. Diferente dos 78 rpm e dos compactos simples ou duplos, mais apropriados para a divulgação de canções de sucesso, o LP possibilitou a

observação do trabalho do artista: um conjunto de canções organizadas em sequência nos dois lados do disco acondicionado em uma capa com determinadas imagens e encarte com letras, ficha técnica (músicos e técnicos de gravação) e quaisquer outras informações complementares ao que estava ali gravado. Enquanto o compacto servia ao consumo mais imediato, o álbum dava a chance da criação de um produto cultural mais refinado, com *design* diferenciado e organicidade estética. Isso possibilitou a elaboração de um trabalho com maior consistência conceitual, aquilo que podemos chamar de “obra autoral” (Paiano 1994: 206).

É certo que muitos cantores e grupos mais populares não utilizavam as possibilidades que o formato álbum proporcionava e não tiveram a mesma atenção dos produtores, pois suas canções eram divulgadas dentro do padrão mais mercantil do sucesso. Ao contrário desses, foram os artistas mais experimentais dos anos 1970, incluindo Walter Franco, que lançaram mão do potencial comunicativo e estético presente no LP. No entanto, vale lembrar que tais características visuais não estão apenas nos discos dos anos 1970 no Brasil. Desde a década anterior, temos as experiências dos selos Elenco¹⁰ e Forma, ligados à bossa nova, ou a famo-

sa e complexa capa do disco *Tropicália ou panis et circencis*, do grupo tropicalista de 1968. Porém, é nos anos 1970 que tais procedimentos serão usados com maior desenvoltura e marcarão os trabalhos de vários importantes artistas na MPB.

Como é possível perceber, o contexto do mercado de discos na década possui características singulares e que, de forma indireta, reverberaram na própria produção musical do período. A consolidação desse mercado, o incremento no consumo de bens culturais massivos pelas classes médias urbanas, as ações restritivas dos governos militares, a reformulação das relações entre o ouvinte e seus artistas preferidos e os novos usos estéticos do álbum e do disco são aspectos que alteraram as conformações desse nicho das indústrias midiáticas. E alguns compositores conseguiram aproveitar os sinais culturais que apareciam para canalizá-los em suas produções.

3. Walter Franco

Junto de compositores como Tom Zé, Jards Macalé, Jorge Mautner, Caetano Veloso e grupos como Secos & Molhados, Novos Baianos e Som Imaginário, o cantor Walter Franco foi um claro exemplo de artista experimental e criativo numa época de forte censura e controle por parte da

7 _ Este primeiro LP lançado pela Columbia tinha ainda 10 polegadas de diâmetro. O tamanho de 12 polegadas (31 cm x 31 cm) só foi estabelecido em 1952, mesmo ano em que o formato surgiu no Brasil, fabricado pela extinta Sinter (Castro 2003).

8 _ Sobre a criação desse formato e as polêmicas surgidas, ver Keightley (2004).

9 _ Fita magnética enrolada numa caixinha de plástico que cabia num bolso de camisa. A fita cassete se manteve paralela ao disco por permitir sequências de faixas conforme o gosto do ouvinte com gravações caseiras a partir de discos, por sua maior portabilidade e por ser usada em condições distintas do disco (em carros, por exemplo).

10 _ O criador das capas da Elenco, entre 1962 e 1967, foi o designer Cesar G. Villela, que antes, entre 1958 e 1962, fazia capas na

Odeon (Castro 2003).

ditadura militar. Sua trajetória artística começou estudando teatro na Escola de Arte Dramática e como compositor de trilhas de peças teatrais. Participou de festivais de música popular na televisão (em especial, das edições do Festival Universitário da Canção Popular da TV Tupi, entre 1968 e 1970) e comandou o programa de rádio vespertino *Marconi marcando bossa*, na extinta rádio Marconi, de São Paulo, no qual mostrava números da bossa nova e novos nomes da MPB dos anos 1960. Antecipava ali, em um bordão, a marca de síntese (como João Gilberto) de sua obra musical: “falar demais é bobagem”.

Sua popularidade cresceu muito com a polêmica apresentação, em pleno Maracanãzinho (no Rio de Janeiro), de sua composição “Cabeça” no VII Festival Internacional da Canção (FIC), de 1972, organizado pela TV Globo. A canção era uma colagem caótica de frases e fragmentos de frases sobre sons eletrônicos de sintetizador:

Que é que tem nessa cabeça irmão

Que é que tem nessa cabeça ou não

Que é que tem nessa cabeça saiba irmão

Que é que tem nessa cabeça saiba ou não

Que é que tem nessa cabeça saiba que ela

pode irmão

Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode ou não

Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir irmão

Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir ou não

(Encarte do disco *Ou Não*)

Cantada sob vaias, a obra polêmica e o interesse do júri em premiá-la pelo seu vanguardismo causaram constrangimentos à emissora organizadora, que achou melhor demitir o corpo de jurados (a presidente e cantora Nara Leão, o maestro Rogério Duprat, o poeta Décio Pignatari, o radialista Mario Luís Barbato, os jornalistas Roberto Freire e Sergio Cabral, o pianista João Carlos Martins, o empresário Guilherme Araújo, e os radialistas Big Boy e Walter Silva). Tal situação elevou, ainda mais, a temperatura do festival¹¹.

Provavelmente, o caso abriu as portas da gravadora Continental ao cantor, concedendo-lhe liberdade para gravar seu primeiro disco, feito no estúdio Eldorado (então um dos melhores de São Paulo), sob a coordenação de Walter Silva e a direção de Rogério Duprat – maestro que já havia

11 _ Sobre a polêmica envolvendo esta canção e as decisões do júri e da TV Globo, ver a narrativa de Zuza Homem de Mello (2003: 413 e seg.).

participado dos movimentos Música Nova e Tropicalismo, do disco-manifesto dos tropicalistas e dos arranjos nos primeiros discos do grupo Os Mutantes. O álbum *Ou não*, de Walter Franco¹², foi lançado em 1973 e se tornou uma referência em termos de criatividade e radicalismo. Contrariamente, como se esperava, o grande público não o recebeu bem, devolvendo às lojas muitas unidades compradas. Mesmo assim, a Continental manteve o artista e produziu seu segundo disco, *Revolver*, de 1975, que manteve o mesmo caráter inovador e provocativo.

Em 1978, já na gravadora Epic/CBS, Walter Franco lançou o disco *Respire fundo*, com participação de vários músicos, ótima produção e um perfil menos experimental e mais acessível ao grande público. Tanto que várias canções tiveram boa repercussão nas emissoras de rádio e televisão, espaços midiáticos de consagração de artistas da música popular.

Nos anos 1970, Walter Franco também participou de festivais que, mesmo sem terem o mesmo nível de apelo como os da década anterior¹³, tra-

12 _ Os dados completos de discos e filmes citados estão no final do texto nas referências audiovisuais.

13 _ Segundo Luiz Tatit (2005), a crise da TV Record e de seus festivais e programas musicais, a partir do final dos anos 1960, a ascensão da TV Globo na década seguinte dando prioridade às telenovelas e aos contatos com as gravadoras para definição da trilha sonora e as relações viciadas entre a indústria fonográfica e as emissoras de rádio foram sinais da transformação que, aos poucos, limitou os acessos de compositores e cantores aos novos espaços de consagra-

ziam relativa popularidade aos participantes e aos eventuais ganhadores. O compositor esteve presente no Festival Abertura, da TV Globo, de 1975, com a música “Muito tudo”, que lhe rendeu mais vaias por conta da abusada performance realizada com o maestro Julio Medaglia e o músico Tony Osannah. Em 1979, participou também do Festival da MPB da TV Tupi, com a composição “Canalha”, uma de suas criações mais conhecidas.

4. O experimentalismo de Walter Franco

Se algumas condições (ligadas à indústria fonográfica, ao perfil conceitual possibilitado pelo LP e à presença polêmica em festivais de música popular) foram fundamentais para demarcar o surgimento de uma obra como a de Walter Franco nos anos 1970, elas não bastam para explicar cada nuance de seu trabalho composicional. Na realidade, uma teia de influências se construiu para dar-lhe sentido. Num primeiro momento, foram fundamentais os dados de experimentação e inovação levantados pelo tropicalismo e as propostas de renovação circunscritas a vários movimentos contraculturais num período de ditadura. Já no campo da linguagem, é possível entrever em suas composições um extremo cuidado com as palavras e com os arranjos musicais e, de outro lado, um ímpeto

ção artística dominados pelo sistema gravadora-televisão-rádio.

de síntese e de comunicabilidade apenas comparado ao projeto do grupo de poetas concretos, nascido como movimento no final dos anos 1950. Além desses dois pontos que definem grande parte de sua obra, alguns pesquisadores apontam para uma influência, assumida pelo próprio compositor mais ao final dos anos 1970, dos ensinamentos filosóficos taoístas (Stessuk 2008).

Essas características são visíveis no corpo de várias canções, a começar por aquela que o fez mais conhecido: “Cabeça”, gravada no disco *Ou não*. A sobreposição de frases tornou precário seu entendimento pelo grande público. No entanto, essa característica demonstrou as possibilidades que esses artistas tinham para falar sobre o momento em que viviam sem lançar mão do discurso de viés populista usado pelos compositores tidos como engajados. Ao falar/gritar as frases em pequenos e simultâneos trechos, recolocava a ênfase em ecos de mônadas de sentido presentes nas palavras “cabeça”, “pode”, “ou não”, “explodir” que, por sua vez, ao se entrelaçarem, alteravam constantemente suas significações. Se o caos era constante, já que não havia melodia e harmonia, são os flashes de ideias que permaneciam na audição: de que algo pode ser feito, ou não, de que há algum perigo que pode explodir a sua cabeça, ou não, de que algo há na sua cabeça, ou não... Essa letra atualizava um procedimento da poesia

concreta: o de construir no corpo do poema a coisa sobre a qual ele falava, diferente da poesia mais tradicional que falava *sobre* a coisa. Conforme Haroldo de Campos:

Tendendo para a técnica ideogrâmica-discursiva, toda uma culturmorfologia que, nos últimos sessenta anos, se produziu no domínio artístico (desde Mallarmé), armou o poeta de um instrumento lingüístico mais próximo da real estrutura das coisas, e, profeticamente, o colocou “em situação” perante as modernas criações do pensamento científico. O poema concreto, com sua estrutura espaço-temporal, suscitando no seu campo de relações estímulos óticos, acústicos e significantes, é uma entidade que possui parentesco *isomórfico* (...) com o “mundo total de objetiva atualidade”. (Campos 1987: 75).

O caos de censura e repressão do período que oprimia artistas e intelectuais contrários à ditadura era literalmente colocado na estrutura da letra e na sua tradução na performance ao vivo do cantor ou na gravação da canção em disco (que fugia bastante do conceito tradicional poético-melódico de canção). Ao vivo, outros sentidos foram reverberados em sua apresentação no VII FIC, de 1972. Enquanto sua voz tentava ser ouvida, o público

desavisado o vaiava de forma raivosa. No entanto, diferente da histórica quebra do violão realizada por Sergio Ricardo, irritado com idêntica reação da plateia no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967, Walter Franco simplesmente desligou-se do barulho e continuou a cantar como se nada estivesse ocorrendo. Sua performance aparentemente inerte, ao contrário, adensava sentidos caóticos da canção e, conscientemente, devolvia às pessoas uma resposta distinta da esperada. Como disse em depoimento à jornalista Ana Maria Bahiana, em 1976:

Foi um momento de grande violência. Eu sabia que estava confundindo as pessoas lançando o sim e o não numa contagem muito rápida. As pessoas reagiam jogando de volta uma carga negativa fortíssima, mesmo quando eu repetia uma palavra positiva como “irmão” (*apud* Bahiana 1980: 177).

A postura pacífica, quase nula, ganhou assim contornos de réplica desrespeitosa frente à violência das vaias. Tal procedimento de concisão voltou a aparecer, agora visualmente, no projeto do primeiro disco, *Ou não*, gravado no final de 1972 e lançado no ano seguinte. Se o mínimo de informação nas canções passou a ser sua identidade criativa, a capa do disco traduziu-a na imagem: sobre o centro da capa totalmente branca, uma pequena

mosca aparece pousada; ao virar para a parte de trás, lê-se ao centro “ou não”, abaixo à esquerda está o nome do cantor e à direita há os dados da gravadora Continental e a frase recorrente nos discos na época: “disco é cultura”.

Neste álbum, muitas faixas têm poucos instrumentos nos arranjos (parte deles de Rogério Duprat), o que comunica no campo estritamente musical a ideia de concisão. Entre várias composições, todas de Walter Franco, há uma cuja estrutura tem muito a ver com essas características gerais. Trata-se de “Me deixe mudo”, também gravada por Chico Buarque, no LP *Sinal fechado*, de 1974, pelo cantor Leno, no disco *Meu nome é Gileno*, de 1976, e novamente por Walter Franco, no álbum *Vela aberta*, de 1980.

De todas essas versões, a primeira do próprio autor é a que melhor concentra sua identidade. Em pouco mais de 6 minutos e acompanhado apenas pelo violão, a letra se desenvolve em três blocos sem limites claros entre eles e de caráter francamente progressivo. Na primeira parte, o cantor começa tocando notas aparentemente esparsas ao violão e soluça determinados sons entremeados por espaços largos de silêncio. O aparente *non sense* de poucos ruídos aos poucos vai sendo preenchido com outras notas e sons de voz que se aproximam de fonemas e sílabas. Em progressão paulatina, numa segunda parte, o violão já produz

acordes e ritmo e sua voz completa os espaços em branco entre os fonemas criando palavras e frases. Aqui, o entendimento da letra é pleno e percebe-se que, antes, ela e a melodia já estavam presentes, mas sem serem pronunciadas e tocadas, como se letra, melodia, harmonia e andamento estivessem em latência dentro do cantor que, por sua vez, soltava-os aos poucos para solicitar o preenchimento pelos ouvintes do formato poético-melódico tradicional da canção. Na terceira parte, o processo inicial se invertia e determinados fonemas, acordes e notas desapareciam paulatinamente da peça musical, perdendo-se em espaços de silêncio cada vez maiores até um retorno final ao pleno silêncio.

A letra em questão parece trazer um tema de amor por o autor se dirigir a alguém do sexo feminino (“fique calada”). Porém, se pensamos no momento em que ela foi lançada, nas posturas dos artistas na época e nas articulações criativas e inusitadas que o compositor construía na sua obra em relação ao contexto, podemos muito bem traduzi-la como reação à repressão e à censura:

Não me pergunte
 Não me responda
 Não me procure
 E não se esconda
 Não diga nada

Saiba de tudo
 Fique calada
 Me deixe mudo
 Seja no canto
 Seja no centro
 Fique por fora
 Fique por dentro
 Seja o avesso
 Seja a metade
 Se for começo
 Fique a vontade
 (Encarte do disco *Ou não*)

O procedimento performático escolhido faz com letra e música se construam, tornem-se inteligíveis e sejam destruídos no momento da execução, como se a canção incorporasse a vida (nascimento – maturação – morte) ou como se os discursos em questão (ou quaisquer outros passíveis de serem suscitados conforme a interpretação) fossem criados, partilhados e destruídos. Conforme nos indica Stessuk (2008), retomando o poeta Stéphane Mallarmé e alguns parâmetros da poesia concreta,

Walter Franco demonstra aqui a fragilidade do discurso quando se remete ao uso do fragmento. Rompe com uma possível tirania do discurso baseado na razão cotidiana e pragmática (política, talvez) e se abre ao ato lúdico de criação de algo puro, essencial, por meio do trato com os fragmentos¹⁴.

Em seu segundo disco, *Revolver*, de 1975, o projeto gráfico do álbum demonstra visualmente alguns aspectos importantes sobre a obra deste compositor. A capa frontal traz uma foto de Walter Franco cabeludo e vestido de terno branco caminhando à noite, em São Paulo, em direção ao fotógrafo (Mario Luiz Thompson). O estranhamento aparece no ângulo do corpo do artista colocado em 45º, produzindo duas fortes diagonais (uma do cantor e outra do piso da calçada) que tornam instável o equilíbrio da imagem. Na capa, aparecem em braille o nome do disco e do artista e, na contracapa, a palavra “sim”¹⁵. No encarte interno, além de fotos do artista andando pelas ruas, as letras de cada faixa aparecem transcritas nas quatro direções (em pé, de ponta cabeça, à esquerda e à direita). Para ler cada uma delas, todas dispostas

14 _ Para clarear a comparação com a poesia concreta, Sílvio Stessuk (2008) aproxima a estrutura cantada de *Me deixe mudo* com a estrutura visual do poema “lygia fingers”, de Augusto de Campos, que pode ser visto em sua antologia *Poesia 1949-1979* (São Paulo: Brasiliense, 1986: 71).

15 _ Segundo depoimento do fotógrafo Mario L. Thompson no documentário *Walter Franco Muito Tudo* (2000).

fora da ordem no disco, é necessário girar o papel, o que solicita do ouvinte-leitor a atitude lúdica de procurar novas maneiras de leitura.

O disco abre com “Feito gente”, com canto de textura áspera e acento roqueiro no arranjo. Mas, para nossas reflexões, é a segunda faixa que traz ingredientes importantes. “Eternamente” tem letra extremante concisa e plena em sentidos. A palavra que nomeia a canção é dividida no canto em outras palavras com as quais ela se forma:

Eternamente
 É ter na mente
 Ternamente
 Eterna mente
 (Encarte do disco *Revolver*)

O trabalho de composição da letra passou pelo ato de decomposição de suas partes em fragmentos de sentido e, mesmo assim, deixou entreaberto outro sentido não totalmente explícito que é o *éter*, substância que, quando aspirada, provoca sensações de instabilidade motora e perceptiva. Mas, a metáfora do efeito do éter, que aparece sutilmente na letra, é também provocado pela estrutura musical, nominalmente a rítmica. A canção está fundada na repetição de um conjunto de compassos com pulsos diferenciados

e assimétricos. A sequência é construída por três compassos ternários, um de cinco tempos, outros quatro ternários e um final quaternário. Essa alternância de pulsos e acentos leva estranhamento e instabilidade à audição, pois não há como dançar ou acompanhar a música de maneira simples.

Por fim, o terceiro álbum, *Respire fundo*, de 1978, teve produção mais apurada, com participação de vários músicos em arranjos mais trabalhados e algumas canções (como “Coração tranquilo”, “Criaturas”, “Lindo blue” e “Respire fundo”) realizaram relativo sucesso nos meios massivos que caracterizam o campo da música popular. Porém, não deixou de trazer exemplos da experimentação, apesar de menos radicais do que os anteriores.

A principal característica a ser demarcada aqui é a relação que o compositor criou com as filosofias orientais, que aparecem em duas composições desse disco. Uma delas está na terceira faixa e é uma das mais conhecidas de Walter Franco: “Coração tranquilo”. Como o nome já indica, não é obra de desestabilização como as anteriores, mas busca certo equilíbrio pela repetição da descrição da posição de lótus, apesar da música, pontuada pelas melodias do solo de acordeom de Sivuca, estar longe de qualquer gênero indiano. A letra se limita sinteticamente à descrição:

Tudo é uma questão de manter

A mente quieta

A espinha ereta

E o coração tranqüilo

Ai, que brilho

Ai, que lindo estribilho

Essa influência oriental aparece com mais nitidez na canção “Govinda”, nome de uma divindade indiana, cuja letra se aproxima de um mantra:

Hari om, hari om

Hari om Govinda

Jai guru, jai guru

Jai guru om nama

Hari om, hari om

Hari om Govinda

Jai guru, jai guru

Jai guru om nama

Nama om

Nama om

5. Considerações finais

O trabalho de Walter Franco nos anos 1970, sobretudo a parte mais experimental e inovadora, dialogou com bastante propriedade e profundidade com diversas facetas do período. O aquecimento do mercado discográfico e a popularização do formato de disco em álbum (o LP), somados às suas participações em festivais de TV (mesmo que, como gênero televisivo, estivesse em crise na década) deram condições básicas para sua criação. A análise aqui apresentada busca entender a canção dentro do espectro dos produtos midiáticos voltados à criação, à inovação e ao gosto de determinado público e não apenas para o mercado de consumo massivo. Como produto cultural, a música popular se centra na tensão de sua dupla face de mercadoria criativa, ou de arte em forma mercantil.

Por isso mesmo, os dados culturais também são importantes e, no caso em questão, os elementos da contracultura indicavam algumas possibilidades de transformação que foram equacionadas pelo compositor: o próprio senso experimental, o trabalho inusitado com a linguagem da canção, a aposta na criatividade como exercício de novas saídas para a produção artística, o fundamento da atitude polêmica e de afronta aos padrões e os contatos com a cultura oriental. E tudo isso, dentro de um cenário de exceção marcado pela censura e,

como resposta, tentativas de alterar a maneira de falar sobre o que era proibido falar.

Por fim, deve-se frisar que a obra de Walter Franco na década foi possível por conta da seara aberta diretamente pelo tropicalismo e, anos antes, pelos concretistas. Cada um ao seu modo e no seu contexto, eles foram responsáveis por recolocar o imperativo da inovação e do experimentalismo como ordem do dia. Procurei demonstrar que Walter Franco desenvolveu tais referências e deu ainda largos passos à frente.

Referências bibliográficas

Bahiana, Ana Maria. 1980. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Campos, Haroldo de. 1987. “Poesia concreta – linguagem – comunicação”. Em: Campos, A; Pignatari, D.(ed.). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos – 1950-1960*, pp.74-78. São Paulo: Brasiliense.

Castro, Ruy. 2003. “O homem que inventou a capa do disco”. Em: *O Estado de S. Paulo*. 06/dez: D-14.

Idart (Departamento de Informação e Documentação Artísticas). 1980. *Disco em São Paulo*. Damiano Cozzella (coord.). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Centro de Pesquisa de Arte Brasileira.

Keightley, Keir. 2004. “Long play: adult-oriented popular music and the temporal logics of the post-war sound recording industry in the USA”. *Media, Culture & Society* 26 (3): 375-391.

Mello, Zuza Homem de. 2003. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34.

Morelli, Rita C. L. 2009. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2ª ed. Campinas (SP): Unicamp. [1ª ed. 1991]

Napolitano, Marcos. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. Comunicação apresentada no IV Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL). México (DF): abril de 2002. <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>> [Consulta: novembro de 2008].

Paiano, Enor. 1994. “O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60”. *Dissertação de mestrado em comunicação*. Universidad de São Paulo. São Paulo.

Stessuk, Sílvio. “O silêncio em espirais: Walter Franco”. Comunicação apresentada no 11º Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic). São Paulo (SP): julho de 2008. <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/034/SILVIO_STESSUK.pdf> [Consulta: fevereiro de 2010].

Tatit, Luiz. 2005. “A canção moderna”. Em: *Anos 70: trajetórias*. Vários autores, 119-124. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural.

Vargas, Herom. “Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970”. Comunicação apresentada no 32º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom). Curitiba (PR): setembro de 2009. <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1298-1.pdf>>

_____. 2009b. “‘Essa é pra tocar no rádio’: redundância e experimentalismo na canção de sucesso”. Em: *Mutações da cultura midiática*. ed.

R. E. Santos; H. Vargas; J. B. Cardoso, 169-204. São Paulo: Paulinas.

_____. “Secos & Molhados: experimentalismo, mídia e performance”. Comunicação apresentada no 19º Encontro Anual da Compós (Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação). Rio de Janeiro (RJ): junho de 2010. <<http://www.compos.org.br>>

Vicente, Eduardo. 2002. “Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90”. Tese de doutorado em comunicação. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Referências audiovisuais

Walter Franco Muito Tudo. 2000. Dir. Bel Bechara e Sandro Serpa. 16 mm/Beta, 25 minutos.

Walter Franco. 2000. *Revolver / Ou Não*. CD. Brasil: Warner Music (1975 / 1973). (edição de dois LPs juntos em um CD na série Dois Momentos, vol. 2)

Walter Franco. 1978. *Respire Fundo*. LP. Brasil: Epic/CBS.

La vida musical de Jesús “Chucho” Corrales en la transición de lo popular tradicional a lo popular comercial (1950 y 1970)

José Ángel Viña Bolívar¹

1_ Lic. en Artes mención música y MSc. en Musicología Latinoamericana (Universidad Central de Venezuela UCV). Miembro de la Sociedad Venezolana de Musicología. Profesor instructor en la Escuela de Artes de la UCV. Ha participado en los Congresos Venezolanos de Musicología desde 1997. Panelista en 2001 en el Coloquio Internacional de Casa de las Américas en Cuba.

Resumen:

La penetración progresiva de música foránea en las poblaciones de Venezuela mediante la industria cultural, durante el S. XX, se dio en circunstancias diferentes, según la zona cultural que haya ejercido influencia con sus particularidades condicionando este proceso. La vida y obra del cantautor Jesús Manuel Corrales Sánchez (28/12/1923–04/11/1998), mejor conocido como “Chucho” Corrales, permite ejemplificar estos condicionamientos por haber desarrollado su carrera musical entre San Cristóbal (edo. Táchira) influida por la zona cultural andina, y Caracas, influida por la zona cultural caribeña. Su adecuación a estas circunstancias le permitió ocupar un lugar en la vida musical de ambas ciudades.

Palabras clave: música andina, zonas culturales, biografía, Venezuela.

Entre las décadas de 1950 y 1970, aproximadamente, se verificó en América Latina un auge de las orquestas de baile como consecuencia del impacto que la industria cultural estaba teniendo en el ámbito mundial, afectando los géneros musicales tradicionales y abriendo nuevos espacios de expresión artística mediante la adaptación de géneros de tipo comercial. En Venezuela, los pueblos y ciudades del interior, aunque con diferencias en cuanto al momento de inicio y con mecanismos de resistencia primero y solapamiento después, se fueron sumando paulatinamente a este proceso de transformación que contó con el impulso de la economía petrolera en sus tiempos de bonanza, bajo los auspicios de las grandes corporaciones transnacionales.

Una experiencia de vida que encarna estos acontecimientos es la de el cantautor oriundo del estado Táchira (Occidente de Venezuela) Jesús Manuel Corrales Sánchez (28/12/1923 – 04/11/1998) mejor conocido como “El Cantor del Táchira”, a quien le

tocó vivir precisamente en un momento histórico y en unos contextos urbanos que lo pusieron de frente a la transición entre los géneros tradicionales y comerciales, circunstancia de la cual salió bien librado gracias al tipo de repertorio, plantillas instrumentales y otras decisiones artísticas que debió tomar, como parte de su desarrollo profesional en la capital venezolana, tras su llegada a principio de los años 50 del siglo XX. Con esta revisión particular, se espera mostrar la contribución de este autor, no sólo a la transformación musical venezolana, sino también al enriquecimiento de su repertorio popular.

Para el desarrollo de estas ideas pondremos en énfasis fundamentalmente tres temas de investigación:

1. La difusión, puesta en uso y preservación de la música venezolana obedece a particularidades de la *zona cultural* y no a lógicas de territorialidad del país.

2. La obra de “Chucho” Corrales abreva de dos zonas culturales (andes y caribe) (rural y urbana)
3. De acuerdo con la zona cultural en la cual se genera la obra, existen indicios de condicionamiento.

Las categorías teóricas que se asumen corresponden principalmente a lo establecido por el musicólogo Luis Felipe Ramón y Rivera (1976: 9) en cuanto a la división entre la música popular de raíz tradicional y la música popular de origen foráneo o comercial masificada. Si bien estas categorías han sido superadas en gran medida debido a la aparición de manifestaciones musicales populares difíciles de reducir a estas etiquetas, en el momento en el que aparecieron permitían comprender con claridad los fenómenos de cambio cultural que se verificaban en Venezuela, circunstancias históricas que las que se refiere esta ponencia.

1. El autor

Jesús Manuel Corrales Sánchez, mejor conocido como “Chucho” Corrales, cantautor, nacido el 28 de diciembre de 1923 en el sector *La Ermita* en San Cristóbal, capital del estado Táchira¹, desarrolló desde muy joven gusto y pasión por los valeses y bambucos, formas musicales que desarrolló de manera prolífica y que lo llevarían a ser conocido, años más tarde, como *el Cantor del Táchira*. Su padre Jesús Manuel Corrales Santander descendiente de españoles; su madre, Tulia Sánchez Vivas mujer instruida y culta que trabajaba como profesora, personalidad que seguramente influyó en la inclinación poética de “Chucho” Corrales.

El “Cantor del Táchira” inicia a los nueve años una relación profunda y efectiva con la guitarra, que se va a intensificar y a prolongar durante toda su vida. Ella será su medio de expresión, la fuente de la que brotan las notas musicales que componen su vasto repertorio de más de 200 obras. Su debut como cantante profesional ocurre el 08 de agosto de 1946 en la Casa Sucre con la Orquesta Tropical Boy’s.

Desde 1950 establece su hogar en Caracas junto

con su esposa Rosario Camacho, donde el *Cantor del Táchira* es bendecido con nueve hijos. Las orquestas de baile en la capital venezolana ya habían transitado grandes momentos y estaban en auge especialmente las de *Billo’s Caracas Boys*, Aldemaro Romero y Luis Alfonso Larraín; con las tres trabaja *Chucho* Corrales a su llegada a Caracas, así como con Emilio Muñoz, *Chucho* Sanoja, Sergio Elguín y José Luis Paz, entre otros. Además, se presentó con éxito en la televisión venezolana, particularmente en los programas de Renny Ottolina, Víctor Saumel y Aldemaro Romero. En 1955 forma parte de las iniciativas que derivan en la creación de SACVEN, cuya junta directiva integra inicialmente, al tiempo que es distinguido con el carnet de socio N° 001.

Tras su regreso a San Cristóbal en 1970, mantiene en paralelo una importante presencia en la radio como productor y locutor y como Maestro de canto. Si bien nunca tuvo inclinaciones políticas, desempeñó el cargo de Director de Cultura de la Gobernación del Estado Táchira, durante la gestión de Luisa Pacheco de Chacón en 1984 y en 1997 resultó electo Senador Suplente ante el Congreso de la República.

¹ Estado ubicado en la zona andina de Venezuela limítrofe con Colombia.

En su madurez “Chucho” Corrales, pudo ir cosechando las manifestaciones y pruebas de cariño de su pueblo. Recibió a lo largo de su vida más de 127 placas, medallas y órdenes, incluyendo el botón de oro de la ciudad de San Cristóbal en 1978; la orden mérito al trabajo en su primera clase en 1978; Orden *Andrés Bello* (Gran Corbata) en 1978 y la Orden *Manuel Felipe Rugeles* en 1984. Hospitalizado durante los meses de septiembre y octubre de 1998, adquiere una infección bacteriana que tiene como desenlace un paro respiratorio. Así calló para siempre la voz del “Cantor de el Táchira”, era la madrugada del 04 de noviembre.²

El legado de Chucho Corrales tiene, sin duda alguna, un profundo significado para el gentilicio tachirenses. No sólo porque escribió “tierra tachirenses” ese cálido bambuco considerado como su segundo himno, sino porque, además, dejó un abundante cancionero en el que se haya reflejada la vida de sus pueblos y su entorno natural, ese paisaje que tuvo el poder de seducir a un hombre con alma de poeta desde sus años infantiles hasta convertirlo para siempre en “El Cantor del Táchira”.

² _ Todos estos datos e informaciones acerca de Jesús “Chucho” Corrales fueron tomados de su biografía, publicada por Sacven en diciembre de 2009, escrita por el autor de esta ponencia (Viña 2009).

Distinguir estas etapas de la vida de Chucho Corrales nos permitirá detenernos en los condicionamientos que ejercieron sobre su obra las particularidades del entorno, de acuerdo con lo que hemos señalado como zona cultural en el primer tema de investigación. Resumiendo tendríamos:

Etapa tachirenses 1923 – 1949

- Inicia a los nueve años el estudio de la guitarra.
- Debuta a los 14 años, en el Teatro *Garbiras*.
- En 1942 es tenor en el Orfeón Liceo *Simón Bolívar*.
- Debuta como cantante profesional en 1946 con la Orquesta Tropical Boy’s.
- Matrimonio en 1949.

Etapa caraqueña 1950 – 1970

- Traslado a Caracas enero 1950.
- Cantante en orquestas de baile (Larraín, Billo, Romero, Elguín, Paz, Sanoja).
- Grabación de discos.
- Fundación de SACVEN (socio 001).
- Programas de televisión (Ottolina, Saumel, Romero).

Etapa final 1970 – 1998

- Profesor de canto.
- Locutor de radio.
- Cargos políticos.
- Reconocimiento local y regional.
- Fallecimiento y sepelio.

2. Etapa andina:

Hemos discriminado entre zona andina y zona del caribe para poner en relieve, principalmente, las diferencias que se generan entre ellas en lo atinente a la penetración de la industria cultural y la transformación de las formas musicales de raíz tradicional, en correspondencia con los cambios en las prácticas sociales de producción, circulación y puesta en uso de la música en Venezuela.

La zona andina, entendida en una dimensión geográfica latinoamericana, incluye a los países ubicados alrededor de la cordillera andina que comparten características culturales relacionadas con la

³ _ En rigor esta también es una etapa tachirenses, sólo que las circunstancias históricas y culturales ya no se corresponden con lo que caracteriza a la zona cultural andina en el momento en el que inicia su carrera musical. Por esta razón, para no generar confusiones, hemos preferido identificarla como Etapa final.

gastronomía, vestimenta, modos de vida pero especialmente con los cancioneros musicales. Integran esta zona Ecuador, Perú, Colombia y Venezuela. Tres de los estados venezolanos colindan con esta región: Táchira, Trujillo y Mérida, destacándose en el caso del Táchira su cercanía con Colombia, lo cual ha significado un fuerte y fluído intercambio cultural.

La Zona del caribe comprende toda el área de influencia alrededor del Mar Caribe y todo el intercambio cultural generado entre estas naciones. Como dice José Peñín:

Venezuela pertenece al área de El Caribe, donde hay ciertos comportamientos musicales básicos, que se repiten en formas y expresiones musicales folklóricas diferentes y en regiones hoy a veces distanciadas, lo que indica que tuvieron en algún momento agentes similares de configuración. Esto nos obliga a pensar más en áreas culturales musicales que en áreas nacionales (1999: 211).

Asumiremos al Táchira como un área de influencia principalmente andina y a Caracas como área de influencia principalmente caribeña, entendiendo que no son separaciones absolutas ni puras, y que los intercambios culturales, musicales en particular, no son exclusivos de una zona u otra, aunque en efecto algunas manifestaciones son representativas en determinados momentos de su entorno particular.

El inicio de la carrera de Chucho Corrales estuvo marcado por la influencia de la zona andina. El repertorio tradicional está en su entorno durante su infancia y crecimiento hasta que en su vida adulta entra en contacto con el bolero en su faceta de cantante. Como señala en su reseña de este compositor el académico y músico tachirenses Luís Hernández:

(...) tuvo la fortuna de escuchar en su niñez y adolescencia, a los más representativos intérpretes de la música popular tachirenses como: Juan de Dios Galavís Ávila; Luís Eduardo Montilla Betancourt; Marco Antonio Rivera Useche; Santos Zambrano Díaz; Carmelo Lacruz; Abel Sánchez, y otros más, cuyas composiciones representan

el sentir tachirenses de la primera parte de este siglo⁴ (Hernández 1999: 75).

Reitera esta idea la Antropóloga María del Mar Laynez, Presidenta del Archivo Regional del Folklore del Táchira Luís Felipe Ramón y Rivera, en sus Datos Biográficos de Jesús Chucho Corrales:

Contaba Chucho Corrales 15 años, su voz era un prodigio de belleza y de dulzura; a partir de entonces comienza a vincularse con los músicos regionales de larga trayectoria: Marco A. Rivera Useche, Don Pompilio Ruiz, Don Juancho Galavís y otros músicos de la época. Sin quitar que todo su conocimiento es autodidacta, fue con ellos que mejor se familiarizó con nuestros instrumentos y música típica: guitarra, tiple, mandolina, etc., allí conoció profundamente el bambuco, el valse y el pasillo. Era su diversión favorita, participar en las tertulias musicales (Laynez 1994: 4)

⁴ _ La fecha de publicación del texto que aquí se cita es 1999, razón por la cual debe entenderse que la expresión “la primera parte de este siglo”, se refiere al siglo XX.

La faceta de cantante de boleros lo lleva a explorar otras formas de expresión en la que, no obstante, persiste la referencia al terruño, al origen, a lo identitario pues pronto comienza a componer sus propios boleros. En esta etapa de su vida, los mecanismos de difusión de la música popular evidencian mayores dificultades para su masificación y ocurren con unos tiempos muchos más lentos de lo que se verifica en el área cultural del caribe, específicamente en Caracas, si bien dispone de los programas de la radio en vivo para ganarse un nombre en el entorno de San Cristóbal. De hecho, desde la zona en la que se encuentra no tiene posibilidades de proyectar su carrera a nivel nacional pues la industria de la grabación de discos y la de la televisión tienen su centro de acción en la capital del país; su traslado a Caracas pretende allanar estas limitaciones.

3. Etapa caraqueña:

Al llegar a Caracas Chucho Corrales se inserta en el mundo de las orquestas de baile de la mano de los tres más importantes directores del momento: Billo Frometa, Luis Alfonso Larraín y Aldemaro Romero. Si bien es cierto que en la zona andina también existe ya un movimiento de orquestas de baile e incluso

se da un movimiento de las orquestas caraqueñas hacia allá, la presencia en Caracas de la televisión y un mayor auge de la burguesía política y económica le imprimen un dinamismo particular a la puesta en uso de esta músicaailable, así como a otros géneros populares, no tradicionales entonces, como el bolero, todo lo cual ocurre menoscabando paulatinamente la presencia de los géneros de raíz tradicional de los espacios de la radio y la televisión, y más adelante también de la industria del disco.

La dinámica en la que se inserta en Caracas durante 20 años “Chucho” Corrales le imprime a su carrera como cantante un impulso tal que llega a convertirse en una de las figuras de referencia dentro del movimiento bolerístico, principalmente. Tiene entonces a su favor arreglistas versátiles que usan un lenguaje armónico más osado y una instrumentación también moderna, así como medios de difusión que reducen los tiempos de popularización del repertorio y le ofrecen una masificación más amplia, si bien es cierto que también breve, dadas las características del sistema de renovación vertiginosa de la mercancía musical propias de la industria musical.

En esta etapa contribuye decididamente a la creación de la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela SACVEN, que sigue teniendo como principal finalidad recaudar y distribuir regalías por derechos de autor generados por la explotación de las obras musicales y dramáticas⁵.

Finalmente, Jesús Corrales termina su relación con su primera esposa y decide volver al Táchira, a su natal San Cristóbal a iniciar una nueva etapa en la que su carrera toma un nuevo giro, influido por circunstancias propias de la zona cultural, como venimos diciendo.

4. Etapa final:

Jesús “Chucho” Corrales regresa a una San Cristóbal que tiene ya marcados rasgos reveladores de su transformación urbana. No obstante, la presencia de los géneros tradicionales aún tiene en esta zona cultural un bastión, considerando el desarrollo desigual de los pueblos del interior del estado con respecto a la capital, así como la influencia que ejerce la identidad musical colombiana en toda la región.

⁵ _ Para mayor información acerca de las características y servicios que ofrece SACVEN remítase al enlace <http://www.sacyen.org> Consulta: 10 de julio de 2009.

La televisión que se consume en todo el país sigue siendo en esos años de producción caraqueña y tiene cada vez mayores alcances en la transmisión y recepción de su señal, pero sus contenidos guardan escasa relación con las particularidades locales de la provincia. Conviven entonces en San Cristóbal el cine y la televisión como puntas de lanza de la penetración musical foránea respaldadas por la industria cultural, y la radio con sus programas en vivo, los conciertos de los artistas locales y el gusto por lo tradicional arraigado sobre todo en los pueblos del interior como espacios y mecanismos de supervivencia de lo musical tradicional.

Para entender mejor el impacto que tiene este cambio de espacio en la vida de “Chucho” Corrales, veamos lo que al respecto dice él mismo:

Fuí una vez al Parque Bolívar a visitar nuestro querido Ateneo del Táchira, que nosotros siempre le hemos dicho el Salón de Lectura, me paré ahí en la puerta que está en toda la esquina de la Carrera o6 con la Calle o9, y me sorprendió que la gente pasaba y nadie me saludaba, nadie me conocía. Y esto te lo digo porque resulta que cuando yo cantaba con la Tropical ¿quién no

me conocía?, ¿quién no me conocía?. A veces se paraba un perro en la calle y yo decía echando broma: este también es amigo mío, ¿por qué no?. De manera que, no chico, a mí me dolió en el alma que yo fuera una especie de forastero, por eso me fui, volví al hotel y allí empecé a escribir pueblitos de mi tierra,

donde digo pues: “después de veinte años he vuelto para verlos, pueblitos de mi tierra, acuarelas de Dios, y al notar que el progreso va cambiándolo todo, se me nublan los ojos y hay llanto en mi canción” (Viña, 2009: 52).⁶

⁶ _ Es la transcripción de una entrevista de radio ofrecida hacia el final de su vida en una emisora de San Cristóbal.



Figura 1 : Jesús “Chucho” Corrales, guitarra en mano, en compañía de los cantantes Héctor Cabrera (sosteniendo el micrófono) y Rudy Márquez (extremo derecho). Foto: Álbum Familiar. Ver reproducción en Viña (2009: 74)

El texto completo del vals “pueblitos de mi tierra” al que se refiere “Chucho” Corrales refleja la nostalgia de un ser extrañado, de alguien que no se reconoce en su propio espacio porque se da cuenta que el tiempo ha transformado sus circunstancias y su entorno, forzándolo a integrarse a un nueva realidad en la que debe luchar por obtener una nueva valoración como cantautor:

Pueblitos de mi tierra, archivos del recuerdo
buzón de mis anhelos de joven soñador
al evocarlos siento, nostalgia del pasado,
y vivo aquellas noches de bardo y trovador.

Dónde están mis amigos, dónde están las ventanas,
dónde las callecitas por las que anduve yo,
y qué fue de las novias a las que amamos tanto,
en cada serenata nos juraba un amor.

Después de 20 años he vuelto para verlos,
pueblitos de mi tierra, acuarelas de Dios,
en tus calles modernas me siento un forastero
pues ya no soy el mismo que un día se alejo

Después de 20 años he vuelto para verlos,
pueblitos de mi tierra acuarelas de Dios, y al notar que el
progreso va cambiándolo todo
se me nublan los ojos y hay llanto en mi canción?

En esta etapa final “Chucho” Corrales sigue siendo bolerista, pero las obras que le valen el reconocimiento de sus coterráneos son aquellas que pertenecen al género tradicional, principalmente valeses, bambucos y pasodobles. La función social de estos repertorios es distinta de las del bolero y la músicaailable, así como son diferentes sus ámbitos de puesta en uso, tal como hemos señalado al referir las diferencias entre el espacio capitalino y los pueblos del interior del estado, o las que se dan entre las zonas culturales.

Su rol como compositor lo va a ejercer durante estos años con mayor prodigalidad. Y esas letras están referidas al terruño, a los personajes y hechos locales, a cada uno de los pueblos que conoció y que quiso ofrendar con alguna canción, algunas de las cuales hoy en día siguen siendo distintivas de su gentilicio y su idiosincrasia. Y aunque no graba discos ni tiene su música la masificación que tuvo en su etapa caraqueña, tiene en cambio un reconocimiento mucho más profundo y trascendental que lo convierten en el “Cantor del Táchira”.

“El trovador romántico de los Andes”, como también fue llamado “Chucho” Corrales falleció el 04

cho Corrales en <http://www.youtube.com/watch?v=wb9rvZ2fau8>. Es de muy mala calidad pero sirve como referencia.

de noviembre de 1998. No obstante sus valeses y bambucos, apegados a las formas y armonías tradicionales (dos partes de 16 compases cada una, contrastantes entre tonalidad mayor y menor), de melodía cantable y sencilla, construida muchas veces sobre progresiones y unos textos que ponen en relieve lo local, le han valido un lugar especial en la historia de la música tachireense. Actualmente su vals “tierra tachireense” es considerado el segundo himno del Táchira, y algunas calles y plazas de San Cristóbal llevan su nombre. La tradicional Feria Internacional de San Sebastián abre anualmente sus faenas con el pasodoble “San Cristóbal Andina”, compuesto para este efecto por Corrales y con cierta frecuencia se le tributan homenajes en los cuales se interpretan múltiples arreglos de sus composiciones, revestidos por las sonoridades de búsquedas contemporáneas más cercanas al jazz.

Para resumir las ideas que hemos expuestos referidas a las diferencias en el desempeño artístico que las zonas culturales condicionaron en la vida de Jesús “Chucho” Corrales, presentamos la siguiente tabla, en la cual las dos etapas andinas fueron reducidas a una sola columna:

7 _ Puede verse un video con este tema cantado por el mismo Chu-

Caracterización por zona:

CARACTERÍSTICA	CARIBEÑA	ANDINA
Tiempos de popularización	- Inmediatez	- Procesos lentos (arreglos, puesta en uso y difusión)
Mecanismos de difusión	- Grupos en vivo - Radio disco, en vivo - Audiovisuales - Mecánicos (discos)	- Grupos en vivo - Radio en vivo
Masificación	- Amplitud - Brevedad	- Parcial - Prolongada
Repertorio	- Boleros	- Tradicionales - Vals, bambuco
Lenguaje instrumentación	- Modernización de lo tradicional	- Tradicional
Roles artísticos	- Cantante	- Compositor

Tabla 1

Conclusiones:

- La creación, puesta en uso y difusión de la obra de “Chucho” Corrales está condicionada por las zonas culturales
- La industria cultural transforma el espacio cultural andino, pero se mantienen condiciones para la preservación de los géneros tradicionales que garantizarán su supervivencia, sin que ello constituya un mecanismo de resistencia contra la penetración de los nuevos géneros musicales foráneos.
- La adecuación de la obra de “Chucho” Corrales a las zonas culturales en las que le corresponde desarrollarse artísticamente le garantiza un espacio en la vida musical, si bien la función social y la amplitud y trascendencia del reconocimiento de su obra varía de una zona a otra.
- El uso de categorías como “popular de raíz tradicional” y “popular comercial o de origen foráneo”, resultan útiles en tanto responden a circunstancias históricas que

estaban presentes en el momento y las circunstancias de la vida de “Chucho” Corrales, pero deben ser revisadas para abordar el estudio actual de la música popular.

Tierra Tachireense

Jesús Chucho Corrales

Bambuco

Tie rra ta - chi - rense con tus mon - ta - ñas y tus ri - be - ras ___ con tus ca - fe - ta - les en flor
 ___ con tus sin - fo - ñas de ver - dor yo quie - ro can - tar - le al má - gi - co he - chi - zo de tus pai -
 sa - jes tie rra ta - chi - ren - se pues - to de hi - no - jos te can - to yo Tie rra ta - chi - yo.
 La can - ción del río que lle - va ___ me - lo - días de es - pu - ma pa - no - ra - mas
 El Ru - bio de tan - tos puen - tes ___ y el ca - fé sa - bro - so, los pa - seos a
 de Ca - pa - cho, Bo - ro - tá y sus bru - mas, ___ las cam - pa - nas de La Er - mi - ta,
 San An - to - nio, San - ta Ana, El Co - ro - zo, ___ El Co - lón de las Pal - me - ras,
 La Po - tre - ra y La Ber - me - ja to - dos son re - cuer - dos que se a - ni - da - ron den tro de mi.
 Pre - go - ne - ro y Que - ni - que - a, San Pe - dro del Rí - o, La Gri - ta, El Co - bre y Lo - ba -
 te - ra, Tá - ri - bay Pal - mi - ra con Se - bo - ru - co y Mi - che - le - na.
 Y pa - ra can - tar - le a mi San Cris - tó - bal, tan so lo, es - tos ver - sos con to - da, el
 al - ma yo le dí - ré, tie - rra de mis sue - ños y mis i - lu -
 sio - nes, en tu cam - po san - to cuan - do yo mue - ra me que - da - ré

Transcripción José Ángel Viña © 2009

TIERRA TACHIRENSE (Bambuco)

Jesús "Chucho" Corrales

Tierra tachireense con tus montañas y tus riberas,
 con tus cafetales en flor,
 con tus sinfonías de verdor
 yo quiero cantarle al mágico hechizo de tus paisajes,
 tierra tachireense, puesto de hinojos, te canto yo.

La canción del río que lleva
 melodías de espuma,
 panoramas de Capacho,
 Borotá y sus brumas,
 las campanas de la Ermita,
 La Potrera y la Bermeja,
 todos son recuerdos
 que se anidaron dentro de mi.

El Rubio de tantos puentes
 y el café sabroso,
 los paseos a San Antonio,
 Santa Ana, El Corozo,
 el Colón de las Palmeras,
 Pregonero y Queniquea,
 San Pedro del Río,
 La Grita, El Cobre y Lobatera,
 Tárriba y Palmira con Seboruco y Michelena.

Y para cantarle a mi San Cristóbal
 tan solo estos versos con toda el alma yo le diré:
 tierra de mis sueños y mis ilusiones,
 en tu campo santo cuando yo muera me quedaré.

Referencias bibliográficas:

Hernández, Luis. 1999. *Diccionario de la música en el Táchira*. San Cristóbal: Proculca.

Layne, María del Mar. 1994. “Datos Biográficos de Jesús Chucho Corrales”. En: *Canciones para mi tierra*. San Cristóbal: Grupo Editorial Inver-20 S.R.L. Bajo los auspicios de SOFITASA.

Peñín, José (ed). 1999. *Nacionalismo Musical en Venezuela*. Cuadernos de musicología Nº 4. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo / CONAC.

Ramón y Rivera, Luis. 1976. *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.

Viña B., José. 2009. *Jesús Chucho Corrales, el cantor del Táchira*. Caracas: Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela.

Eduardo Rovira: un nuevo aire en el tango de Buenos Aires

Paula Mesa¹

¹ _ Docente investigador de la Facultad de Bellas Artes desde el año 1994. Es profesora de Armonía, Morfología y Lenguaje Musical y Licenciada en Composición (Facultad de Bellas Artes UNLP). En el campo de la docencia ha desarrollado su labor en todos los niveles del sistema educativo. Actualmente se desempeña como docente en la cátedra de Lenguaje Musical de la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y como profesora de Composición. Integra como cantante, el grupo A LA GURDA/ Tangos. Como solista y dentro de esta formación se ha presentado en numerosas salas del país y del exterior. Ha publicado artículos referidos principalmente al análisis musical y al estudio del Lenguaje Musical del Tango.

Resumen:

Eduardo Rovira fue un músico de amplia trayectoria reconocida mayormente por su paso por el tango aunque, a su vez, ha sido un prolífico compositor en el campo de la música académica. Este trabajo pretende realizar un acercamiento a las características que definen su obra dentro del tango acotando el análisis de su producción a la década del '60 momento en el cual su música comienza a ser reconocida por su personal estilo (Saluzzi 2007). Se parte de tres ejes de análisis: 1- El análisis musical de sus composiciones; 2- El análisis de las entrevistas realizadas a sus pares, a familiares y a los músicos que tocaron con él; 3- El estudio del marco político y social de la época en la que comenzó a gestar su estilo compositivo dentro del género tango.

Palabras clave:

Eduardo Rovira como compositor, análisis musical, tango.

La obra compositiva de Rovira es poco conocida y estudiada. Las razones que podemos citar son varias y van desde su particular temperamento, pasando por la relación controvertida que mantuvo con su contemporáneo Astor Pizzolla hasta llegar al punto de existir más de 300 obras escritas que no han sido editadas. Para abordar el trabajo de análisis de su música se ha partido de la recopilación de sus obras, el estudio de las mismas, la contextualización de su producción en su momento histórico y la reconstrucción de su persona a través de entrevistas. Se tomaron a su vez aportes de la historia social, la sociología, la semiótica y la musicología. “Este enfoque interdisciplinario parte de la idea de que tal vez la pluralidad de miradas desde un mismo investigador constituya un síntoma de salud epistemológica (no me refiero al trabajo interdisciplinar en equipo, sino al esfuerzo de apertura interpretativa que debería emprender todo estudioso)” (Cámara 2000), dado que a su vez: “cada género musical, en tanto categoría o tipo cognitivo, posee sus propias prescripciones de aquellas cosas que habitualmente se pueden hacer con él” (López Cano 2004: 12)¹ nos preguntamos:

¹ _ La página citada corresponde a la versión on-line.

¿Cuáles son los elementos del lenguaje musical que caracterizan la generalidad de los tangos compuestos en esta década? ¿Cuáles son los elementos del lenguaje musical que observamos como “innovadores” en relación a otros compositores en los tangos de Eduardo Rovira?

Este trabajo es parte de mi tema de beca doctoral en donde abordo el análisis integral de la obra de Eduardo Rovira. A su vez, una primera parte titulada “Eduardo Rovira y el posicionamiento del tango en la década del 50 ya ha sido ya presentada en congresos en Argentina. Parto entonces de algunas reflexiones ya hechas para abordar la gran producción que generó este compositor en la década del 60.

El repertorio de Eduardo Rovira se encuentra enmarcado dentro de lo que tradicionalmente se denomina como “Música Tonal”² tanto sea su

² _ Cabe aclarar que algunas de sus obras han sido compuestas utilizando elementos compositivos pertenecientes al lenguaje con-

obra académica como sus composiciones dentro del género tango. Partiendo de este conocimiento específico y del hecho de haber trabajado durante muchos años de docencia analizando y estudiando las corrientes tradicionales de análisis musical tonal, considero necesario implementar un trabajo de análisis interdisciplinario aplicando a su vez el marco teórico perteneciente al proyecto de investigación que desarrollo desde hace más de diez años dentro de la cátedra de Lenguaje Musical Tonal cuyo titular y director es el Profesor Sergio Balderrabano.

Podemos decir que una partitura con “tal” o “cual” estructura musical responde a “tal” o “cual” tendencia estética y a determinados procesos de racionalización del material musical. Por otro lado hay un compositor con “tal” o “cual” condicionamiento socio-cultural y “tales” o “cuales” disposiciones heredadas genéticamente; existen a su vez otros condicionamientos que facilitan, interfieren o influyen tanto al compositor como a la obra musical. Estas mediaciones son las que permiten que la obra sea ejecutada y escuchada (arregladores, organizadores de conciertos,

temporáneo académico pero, partiendo del relevamiento que he realizado hasta el día de la fecha, la mayor parte de su producción compositiva está enmarcada dentro del lenguaje Musical Tonal.

intérpretes, etc.). Todos estos elementos no son objeto de una sola disciplina. Consideramos entonces que todo análisis musical debe ser contextualizado y que la obra, como definiría Kusch, “surge de las características de su entorno, comparte un código, una historia y un presente teniendo sentido propio, si la obra representa realmente a una cultura con identidad.” (Kusch 1976:34)

1. Eduardo Rovira: su historia

Partir de una breve reseña de su vida hasta esta etapa que analizaremos posee dos objetivos. El primero está relacionado con conocer su proceso formativo y el segundo se refiere a la necesidad de contextualizar su obra e intentar comprender los caminos que lo llevaron al comienzo de su búsqueda estética.

Eduardo Rovira nació en Lanús, el 30 de abril de 1925. Según relata su hijo, fue autodidacta y amante de la música clásica. Su instrumento característico fue el bandoneón aunque logró gran dominio del oboe, saxo, guitarra, corno inglés y

piano. Ya desde el año 1940 realizaba estudios sistemáticos de armonía, contrapunto, formas musicales, composición e instrumentación con el violinista Pedro Aguilar, quien fue su maestro durante 40 años, exactamente hasta el día de su muerte. Fue a su vez arreglador de algunas de las orquestas en que participó y siempre se interesó por ampliar su formación académica, utilizando nuevas sonoridades y recursos compositivos en sus obras. También desarrolló su actividad en otros géneros, por ejemplo: fue durante un largo período compositor y arreglador de Chabuca Granda con la cual realizó varias grabaciones.

Comienza su carrera en el tango en la década del 40 con la orquesta de Francisco Alessio, aunque su biografía señala que integró otras formaciones de regular repercusión desde los 12 años. Continuó con la de Vicente Fiorentino y luego con la de Antonio Rodio, participando fugazmente en la orquesta de Orlando Goñi. Posteriormente formó parte de las orquestas de Miguel Caló primero y de Osmar Maderna después, dirigiendo en 1949 la orquesta del cantante Alberto Castillo. Entre 1951 y 1952, forma una orquesta para actuar en Radio Splendid, También actúa con José Basso y en 1956 con Alfredo Gobbi al cual admiraba y al cual dedica dos tangos: «El Engobbiao» y «A don Alfredo Gobbi».

En 1959, integra la orquesta de Osvaldo Manzi, forma parte a su vez de la Orquesta de Figari y en ese año se vincula al Octeto La Plata comenzando ahí su etapa más importante y creativa dado que puede escribir los arreglos buscando ya una estética propia. Con aquella base, forma su conjunto de Tango Moderno en donde comienza a plasmar un estilo personal y renovador para la época integrando la vanguardia del tango comenzada por Piazzolla unos años atrás. Esta orquesta estaba conformada por un solo bandoneón que ejecutaba Rovira, Osvaldo Manzi al piano, el primer violín a cargo de Reynaldo Nichele, Ernesto Citón y Héctor Ojeda en violines, Mario Lalli en viola, Enrique Lannoó en violoncello y en el contrabajo Fernando Romano.

El momento en que decide radicarse en la ciudad de La Plata es un período en el cual el tango ha comenzado a declinar poco a poco dentro de las preferencias del consumo de la gente. Las grandes orquestas que habían marcado tendencia en las décadas del 40 y del 50 comienzan a disolverse por ser poco rentables y se proponen formaciones más pequeñas, emparentadas con la orquesta típica, o ampliadas incorporando ya al violoncello, como instrumento opcional a la guitarra y densificando la fila de violines. Rovira consigue un nombramiento como director del Teatro Argentino de La Plata y

luego de un breve período frente a esta institución es nombrado con el cargo de arreglador de la Banda de la Policía de Buenos Aires.

En este momento en Buenos Aires Piazzolla, con su personalidad tan particular, se erigía como el representante de la vanguardia en el tango. Rovira con un temperamento opuesto al de Astor prefirió una vida más tranquila sin los avatares de los vaivenes económicos que había sufrido y esta posibilidad la encuentra en el puesto que lo tuvo como arreglador de la banda hasta su muerte en 1980.

A estas circunstancias económicas y del entorno socio cultural del tango en esta década se suma su interés por innovar y por seguir perfeccionando sus conocimientos en instrumentación. Según las entrevistas realizadas a músicos que tocaron en la banda bajo su dirección, Rovira la utilizaba como “campo prueba” proponía ampliar el repertorio tradicional de las bandas incorporando por ejemplo composiciones académicas de su autoría y arreglos de tangos propios.

2. Las producciones discográficas en este período:

1961- EDUARDO ROVIRA. Tangos en una nueva dimensión (1961). Sello: Récord. Agrupación de Tango Moderno. Octeto. En este disco incluye temas propios, de sus músicos y dos tangos de Piazzolla

Músicos:

- Eduardo Rovira: Bandoneón; director y arreglador
- Reynaldo Nichele: Violín solista
- Ernesto Citón: Violín
- Héctor Ojeda: Violín
- Mario Lalli: Viola
- Enrique Lannoó: Violoncello
- Fernando Romano: Contrabajo
- Leopoldo Soria: Piano

Temas:

- Sónico de E. Rovira
- Baile de Etiqueta de R. Nichele

- Meancólico Buenos Aires de A. Piazzolla
- Preludio de la guitarra de E. Rovira
- Febril de E. Rovira
- Edición Extra de J. A. Moreno
- A Horacio Paz de E. Lannoo
- Tristiscuro de E. Rovira
- Tango del Angel de A. Piazzolla
- Abril de E. Duca /M. Francini
- A los amigos de A. Portier.

- Héctor Ojeda: Violín
- Mario Lalli viola
- Enrique Lannoo cello
- Fernando Romano contrabajo
- Leopoldo Soria piano.

- Segundo cuadro: Trilogía
- Tercer cuadro: Sonata Baja
- Cuarto cuadro: ciudad tango
- Quinto cuadro: supersónico

1962 - Tango Buenos Aires. Sello: Microfón (2 LP en una caja) Suite para ballet. Agrupación de Tango Moderno.

Músicos:

- Formación del octeto: Eduardo Rovira (bandoneón, director, arreglador)
- Hugo Baralis violín solista
- Ernesto Citon violín

Movimientos de la Suite:

- Primera parte:
- Primer cuadro: pasos en la noche
- Segundo cuadro: pájaros del alma
- Tercer cuadro: las casas de las chinas
- Cuarto cuadro: Hombre tango
- Quinto cuadro: Centenario (recuerdos del viaje)
- Sexto cuadro: Conventillo (Fiesta)

Segunda parte:

- Primer cuadro: músicos (el violín de mi ciudad)

Esta Suite fue escrita en el año 1958 pero recién fue estrenada en versión concierto interpretándose cuatro de sus movimientos en el año 1962. Llega al disco por gestión de Néstor Parula. Fue compuesta sobre los textos de Fernando Guibert. Hasta el día de hoy no ha sido ejecutada en su versión completa.

1963 Tango Vanguardia. Agrupación Tango Moderno. (Septimio) .Sello: Microfón

Músicos:

- Eduardo Rovira: Bandoneón; director y arreglador
- Reynaldo Nichele: Violín solista
- Ernesto Citón: Violín
- Mario Lalli: Viola

- Enrique Lannoo: Violoncello
- Fernando Romano: Contrabajo
- Leopoldo Soria: Piano

Tangos grabados:

- Simple: de O Manzi
- Bandomanía: de E. Rovira
- Elegía para el amigo negro: de E. Lannoo
- Contrapunteando: E. Rovira

1964: CÍRCULO DE AMIGOS DEL BUEN TANGO.
Microfón y RCA Víctor.

Participan de este trabajo seis de los intérpretes más convocantes de esta época: Aníbal Troilo; Eduardo Rovira, Atilio Stampone; Reynaldo Nichele; Alberto Caracciolo y Héctor Artola. Grabó sus tangos: Monroe treinta y tres cero siete y Policromía. En este disco Rovira es presentado como “un prestigioso intérprete, compositor, arreglador y director, dotado de amplios conocimientos musicales.

Espíritu renovador e inquieto en el plano de la música popular”.

En el mismo año bajo el pseudónimo de Cuarteto Lorenzo graba un CD con valsecitos, rancheras y milongas. Para este trabajo compone un vals, dos polca polcas, dos rancheras y una milonga. _

Simple. “LA ROSA BLINDADA”

AGRUPACIÓN TANGO MODERNO. Compañía discográfica: La rosa blindada

Graban tres tangos de E. Rovira arreglados por él

- A Roberto Arlt
- A Luis Luchi
- A Evaristo Carriego

1966: Tango en la Universidad Sello: Udul.

Trío de Eduardo Rovira integrado por:

- Eduardo Rovira: en bandoneón
- Rodolfo Alchourrón: en guitarra
- Fernando Romano: en Contrabajo
- Pedro Cochiararo: en oboe
-

Tangos Grabados:

- Tango en tres: de Eduardo Rovira
- Esquina: de Rodolfo Alchourrón
- Sólo en la multitud: de Eduardo Rovira
- A Evaristo Carriego: de Eduardo Rovira
- El invitado: Eduardo Rovira
- Ciudad Triste: O. Tarantino
- 5 de Abril: O, Vitale

1966- SUSANA RINALDI CANTA AL ESTILO DE EDUARDO ROVIRA.

Sello: Madrigal. Cuarteto.

Músicos:

- Eduardo Rovira: en bandoneón
- Rodolfo Alchourrón: en guitarra
- Fernando Romano: en contrabajo
- Pedro Cochiararo: en oboe

Tangos grabados:

- Madame Ivone: de Cadícamo y Pereyra
- De mi Barrio: de Roberto Goyeneche
- Martirio: de Enrique Santos Discépolo.

Este trabajo surge a partir del pedido de Susana Rinaldi a Eduardo Rovira para trabajar en forma conjunta en la creación de un disco de tangos cantados. Según contó Susana Rinaldi en la entrevista realizada en el año 2007 ella admiraba el trabajo de Rovira y quería que él realizara la dirección musical de su próximo trabajo para poder generar una estética renovadora en su disco. Lo que comenzó como un proyecto bien remunerado para lograr el arreglo de 5 tangos terminó en sólo tres tangos que Rovira entregó luego de muchas

dilaciones. Susana Rinaldi siempre tomó a este episodio como uno más de los que debió sufrir por el machismo reinante en el tango. A mi entender, Rovira necesitaba el trabajo por eso aceptó pero, por otro lado, ya estaba posicionado en ser compositor y arreglador de sus propias producciones discográficas. Desde hacía varios años no se presentaba en tanguerías y solamente realizaba conciertos en lugares de conciertos; por ejemplo en el aula magna de la Facultad de Medicina o en el mítico Gotán, lugar que contó con su presencia durante varias noches en donde se congregaba el público que buscaba otro tipo de tango.

1968: Sónico. Producido por Oscar del Priore. Por primera vez se grabó con todos los instrumentos amplificados

Temas grabados:

- Opus 16: de Eduardo Rovira
- Sónico: de Eduardo Rovira
- Ritual: de O. Berlinghieri
- A fuego Lento: Horacio Salgán
- Preludio de la guitarra abordonada: de Eduardo Rovira

- Azul y yo: de de Eduardo Rovira
- Bove: de Salvador Drucker
- A Don Alfredo Gobbi: de de Eduardo Rovira

3- Premios

1966 - Por “Sinfonía nro. 2 Concertante” ganó el Premio de Honor Bellas Artes y de música sinfónica y fue estrenada por el Maestro Pedro Ignacio Calderón en el Teatro Colón ese mismo año.

1969 - Por “Veinte Preludios Intersemitonales para Piano” - 1er. Premio Categoría Música de Cámara para Piano - Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

1969 - Mención de Honor Música por Música para Ballet “Un día en la Ciudad”, en el Concurso Internacional de Ginebra.

1969/70 - Finalista en el Concurso Internacional de Música Sinfónica de Río de Janeiro por la “ 2da. Sinfonía y Tango Concertante”

En un reportaje para el diario La Prensa en julio de 1969 se le pregunta que es el tango:

El tango es una vivencia, es algo que representa la manera de vivir y sentir de cada uno». Más adelante se le inquiere sobre las nuevas tendencias: «El común de la gente piensa que el tango no es más que una danza, algo necesariamenteailable, cuando en realidad, ése es el aspecto más pobre del tango en el terreno musical. A mi me interesa llegar a la esencia del tango, a los enlaces armónicos, a la variación de sus ritmos, al desarrollo de las frases.

Cuando en el año 1959 establece la formación de “Tango Moderno” la define como diseñada para el tango de la cintura para arriba, es decir, para escuchar sin bailar.

Al final de los años 50 el tango sufre un estancamiento creativo que coincide con los cambios de hábitos de consumo de la gente. La industria musical queda casi por completo en manos de empresas extranjeras que imponen una política de difusión que prioriza a los artistas norteamericanos dejando de lado a los artistas argentinos sobre todo, si no se adecuaban a los patrones de consumo del

momento. En este contexto Rovira fue uno de los que intentó una reflexión frente a los problemas que se planteaba para la música argentina. Es decir que no sólo realiza una búsqueda estética en sus nuevas composiciones, sino que está posicionando al tango en un lugar en el cual debe ser “consumido” y apreciado como música instrumental, para ser valorado como música en sí misma, sin estar asociado a la danza ni a la literatura y obviamente, intentando proponer un camino diferente dentro de lo que él sentía como un “estancamiento” general de la época.

Según Zátonyi, Un género artístico puede ser considerado como existente al construir su lenguaje propio y, al mismo tiempo, sólo puede concluir este proceso al ser construido por este lenguaje: se hacen uno en el otro, sin depender de un orden cronológico lógico.

(...) los tres elementos que interactúan para la construcción de este lenguaje propio son: las necesidades empíricas y espirituales del hombre del momento histórico y social en cuestión; las condiciones técnicas, tecnológicas y

científicas dadas o investigadas y la estatización de los dos anteriores. La autora continúa planteando que este acto “no es una gestión sumatoria sino constituyente, sólo por esta estatización pueden configurarse en un nuevo género artístico”. (Zátonyi 2007: 100)

5. Su música

Se sabe que como compositor fue realmente prolífico contándose entre su producción más de 200 piezas entre tangos, música de cámara y sinfónica. Las obras difundidas, a pesar de no haber sido todavía objeto de análisis sistemático, manifiestan a priori una búsqueda personal en donde confluyen complejos elementos del Lenguaje Musical. Según nos relata Sergio Pujol:

Rovira es un hombre de lápiz y pentagrama. Su problema fue que no siempre tuvo una orquesta a mano para transformar la abstracción pentagramada en algo concreto (...) Escribía dentro y fuera de la tonalidad. Se apasionaba con el dodecafonismo,

le interesaba la electrónica aplicada a la música -llegó a aplicarle un distorsionador a su bandoneón, que sonaba como un órgano Hammond- y escuchaba con atención las cosas nuevas que salían en el jazz (Pujol 1998).

Antes de comenzar con este análisis considero conveniente desarrollar un concepto que es parte estructural de su obra: La forma abierta. Este concepto comienza a ser utilizado en el análisis musical a comienzos de siglo XX y ha sido asociado a diferentes estilos compositivos generados por compositores vanguardistas siendo a su vez implementado de modos diferentes. Es así como

procesos de elaboración temática de cada sección se desarrolla una ruptura en donde la melodía ya no pasa por un motivo de 4 compases a modo de antecedente consecuente o un motivo secuenciado que por repetición y o variación va a generar una sección de 16 compases (como sucede en gran parte del repertorio de tango hasta ese entonces). En sus obras observamos que las secciones no están organizadas únicamente desde el plano melódico, ha roto con el esquema tradicional de estructuración temática a partir de 2- 4 - 8 y 16 compases utilizado por muchos de sus contemporáneos.³ Es así como este concepto describe los procesos de desarrollo interno de la obra y no la estructura externa, es un modo de sintetizar el hecho de que sus tangos rompen con los modelos de elaboración temática preexistentes.

5.1.2 Análisis del tango *Sónico*:

Hacer una síntesis del análisis de toda su producción hasta el período estudiado en este trabajo supone de un tiempo de desarrollo que superaría por mucho las posibilidades de esta presentación. Por esa razón se desarrollará el análisis de algunos elementos referenciales de su música en una de las piezas que ha pasado a ser emblemática dentro de su obra, en la cual se reflejan características compositivas que serán sellos distintivos en sus producciones posteriores.

Tomaremos como ejemplo de análisis dos tangos: el tango *Sónico*, compuesto a fines de la década del 50 cuya primera grabación data de 1961 y el tango a Luis Luchi grabado en el año 1964.

Cage, Stockhausen, Boulez y Xenakis, entre otros, incursionan en la apertura de la forma a través de la movilidad o variabilidad. Abandonan la noción clásica de forma fija para explorar la apertura. La apertura de la forma y la consecuente indeterminación del contenido se convierten en la fórmula más eficaz para concluir con la revolución del pensamiento musical generado desde inicios del siglo XX. (Nieto 2003: 192–193).

En el caso de la obra de Rovira se observa que este tipo de estructuración del discurso se da en el plano micro formal y no en la macro forma. Las secciones de sus obras están diferenciadas, pero en los

El tango *Sónico* presenta dos temas y es reexpositivo.

³ _ Para ampliar el tema referido a la estructura formal en el tango remito al lector al artículo “La Guardia Vieja del Tango. Los aportes de Músicos de Formación Académica” escrito a partir de mi trabajo como Becaria de Formación Superior en la UNLP. Este artículo se encuentra publicado en el libro: *Músicas Populares. Aproximaciones teóricas y analíticas en la Musicología Argentina*, libro que ha sido editado por la Universidad Nacional de Córdoba en el año 2009.

Tema A: Posee un carácter fuertemente rítmico y repetitivo, basado en células rítmico melódicas a modo de ostinato y superposición de planos. El planteo rítmico novedoso se da en que la superposición de planos es a su vez realizada por la superposición de diferentes compases, la métrica sobre la que se estructura el motivo ejecutado por el bandoneón es diferente a la del piano y el contrabajo por lo que se produce una polirritmia bastante inusual y compleja para la época.

El motivo se estructura cada 6 tiempos que internamente se acentúan en 3 y 3 “jugando” de esta manera con la superposición del compás de 4/4 del acompañamiento es decir que mientras se escuchan tres repeticiones del acompañamiento cromático se presenta el motivo dos veces. (Figura1)

Contextualizando esta obra, podemos ver que en este momento de la historia del género los cambios más relevantes (exceptuando a Piazzolla) se dieron dentro del plano armónico. Instrumentalmente la renovación se observó en el desarrollo organológico del bandoneón y en el mayor manejo técnico por parte de los músicos pero, desde el punto de vista textural los roles tradicionales se seguían manteniendo en casi todas las formaciones; con esto queremos decir que:

- La mano derecha del piano desarrollaba los bajos junto con la duplicación del contrabajo y por momentos la mano izquierda del bandoneón se sumaba a este rol de acompañamiento.
- Los violines interpretaban la melodía alternándose con la mano derecha del piano y con el bandoneón, pudiendo a su vez integrar el acompañamiento o realizar segundas voces.
- Por otro lado los compases de 4/4, y de 3:3:2, que ya se alternaban desde la década del 20, son los que aún siguen predominando.

The image displays a musical score for the Tango "Sónico". It consists of two systems of staves. The first system includes three staves: Bandoneón (top), Piano (middle), and Contrabajo y Cuerdas (bottom). The second system includes three staves: Violines (top), Piano (middle), and Contrabajo y Cuerdas (bottom). The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic structure with polirhythmia, as described in the text. The piano part shows a chromatic accompaniment, while the bandoneón and violin parts play melodic motifs.

Figura 1: Tango “Sónico”

Volviendo a nuestro análisis, en el comienzo vemos unificados los roles de todos los instrumentos que ejecutan su ostinato al unísono en el plano del

acompañamiento y al bandoneón en forma solística superponiendo un motivo compuesto sobre otro compás.

Hacia el final de la primera sección, “utiliza una melodía armonizada por cuartas sobre otro sello característico de su estilo que es el bajo en tónica y quinta alternativamente” (Graciano, Julián. Arreglo. Ver Figura 2):⁴

Otro elemento imperante en su obra es la utilización del silencio para generar puntos de tensión o como modo de yuxtaponer las diferentes secciones. En este tango lo encontramos dentro del tema A en el momento en que se sucede una

sección contrapuntística a una sección homófona. Dentro de B lo utiliza entre b1 y b2 y luego vuelve a aparecer entre el final de B y la reexposición a A. El tango finaliza con esta reexposición de A en donde la superposición de planos (a modo de polifonía generada por la repetición de los ostinatos) se ve densificada y complejizada.

5.1.3 Análisis del tango *A Luis Luchi*:

De este tango analizaremos solamente el comienzo para concentrarnos en el modo en que está elaborado el tema A.

Llama la atención el modo en que construye el motivo que va a ser característico de la primera sección. Si tenemos en cuenta que históricamente el tango instrumental es un género que surge

para ser bailado, entenderemos el por qué de la elección de algunas orquestas como “favoritas” de los bailarines, podemos citar a modo de ejemplo a la Orquesta de Di Sarli. Este preferencia se basa en gran medida al modo en que dicho músico hacía que se marquen los tiempos de cada tango. Esta articulación del pulso es algo que los bailarines sienten como fuerte referente para poder seguir la música sobre la cual desarrollarán sus coreografías.

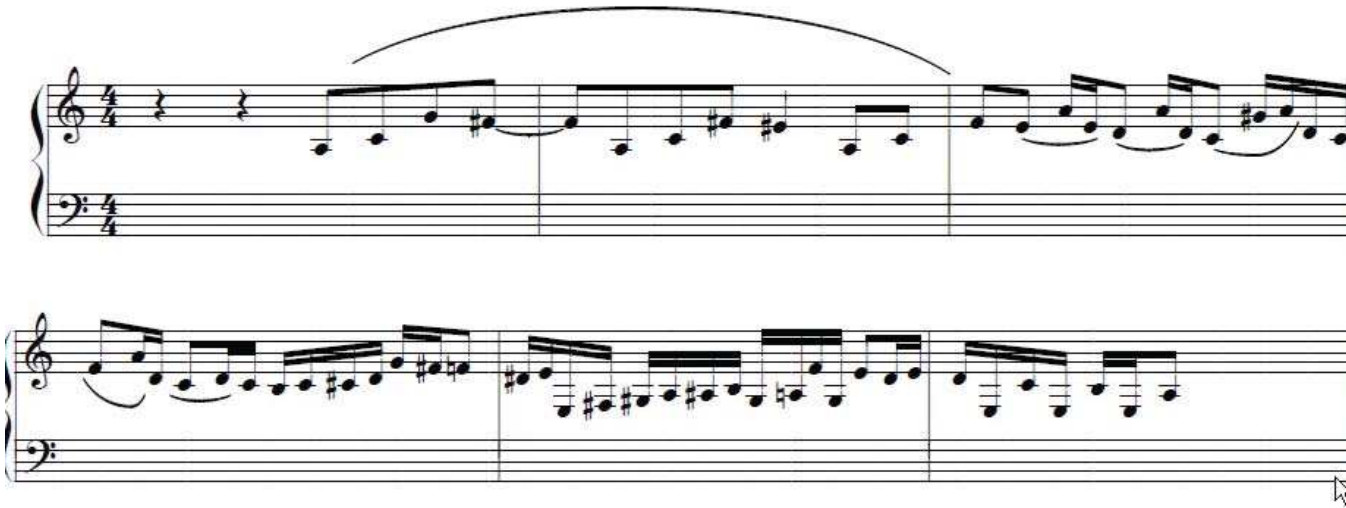
En el caso del tema que estamos analizando se observa que la métrica no condice con la regularidad de un compás de cuatro tiempos sino que su modo de construcción presenta corrimientos acentuales que por momentos obligan a marcar en uno o en tres.

Para un tango que en esta época poseía como referentes históricos a las orquestas tradicionales de Osvaldo Fresedo; Orlando Goñi o Miguel Caló, a nuevas búsquedas interpretativas llevadas a cabo por Osvaldo Pugliese; Aníbal Troilo o Alfredo Gobbi y a nuevos enfoques compositivos como los desarrollados por Horacio Salgán; Osmar Maderna; José Basso entre otros, este modo de componer utilizando formas abiertas, rítmicas más variables, cambios de tempo etc. existente en la obra de Rovira es algo nuevo, innovador, sello de su modo de ver el tango y solamente es comparable a su par generacional Astor Piazzolla.

⁴ _ Consultar en <http://www.geocities.com/duogracianosapir/espanol.htm>



Figura 2: Final de la primera sección, tango “Sónico”



Dado el período en el cual comenzó a desarrollar su nueva estética, es un poco difícil hablar de su obra sin mencionar en forma breve su relación con Piazzolla. Según nos comenta el Tata Cedrón, cuando compartían la noche en el mítico bar “Gotán”, “Se sentía un clima de respeto pero a su vez de competencia (...) Ellos eran los que en ese momento representaban lo nuevo, lo diferente en el tango (...) y las influencias eran recíprocas”. ¿Por qué Rovira no tuvo tanta “suerte” como Piazzolla? Sus seguidores justifican su poca trascendencia en el hecho de que la ruptura de su estética fue mucho más profunda que la búsqueda realizada por Astor. Su propósito era el de componer y poder tocar su música, nunca demostró demasiado interés en lograr trascendencia, aunque como señalan

intérpretes tales como Virginia Luque, y el mismo Astor, fueron influenciados por este compositor.

“La música de Rovira tenía la intención de ser un vía para el desarrollo cultural” (Dino Saluzzi. Entrevista personal. Febrero de 2006). Según Piazzolla: *Somos distintos, pero necesarios recíprocamente, aunque sea en el terreno del estímulo. Yo quiero mejorar lo que él hace, como quizá él quiera mejorar lo que hago yo. Ojalá hubiera más «Piazzollas», pues la competencia nos haría rendir mucho más a los dos.* (García Blaya s.f)

6. Conclusiones

Las características innovadoras en su música parten de la estructuración de su discurso por momentos a modo de “collage”. El eclecticismo que demuestra en el modo en que se interrelacionan los diferentes elementos del lenguaje musical le ha dado a su música un sello distintivo. A su vez, mantiene del tango, por ejemplo, esa esencia en el fraseo de la interpretación, en el marcado del bajo, en la estructuración melódica, en la alternancia entre el compás de 4/4 y el de 3:3:2.

Es importante volver a mencionar que la gran renovación no se da sólo en el plano musical, sino que también se da en el plano ideológico. Plantea un tango que, por definición, debe ser compuesto y ejecutado para ser escuchado; ya no es ese tango sólo para ser bailado o para cumplir el rol de acompañamiento de cantantes. Ricardo García Blaya nos comenta con respecto a Rovira: “fue un músico que arriesgó popularidad en función de una búsqueda evolutiva del género. Que se jugó con sus ideas musicales, sin fijarse a los costados, pero admitiendo sus raíces decarianas y aportando al tango su talento y su audacia creativa”.⁵(García Blaya 2006)

⁵ _ Biografía de Rovira publicada en http://www.clubmusical.com.ar/index.php?language=es&operation=open&dest=biografia&autor_id=532

Partiendo de tener una experiencia en importantes orquestas en las cuales conoció y vivenció una ejecución tradicional del tango, lo renueva, generando un nuevo estilo.

Considero interesante adjuntar parte de una entrevista realizada en el año '66 publicada en el semanario "Marcha" que se editaba en Montevideo, Uruguay realizada por Hiber Contreras. Cabe destacar que en Buenos Aires en esa época, Rovira y Piazzolla eran ignorados por los medios. Estaban en ese momento actuando compartiendo la noche del espectáculo en Gotán, es decir que en la misma noche ambos tocaban pero con distintos músicos.

PIAZZOLLA y ROVIRA, UNA VEZ

¿Qué es para ustedes la esencia del tango?

PIAZZOLLA: Ritmo, sentido, acentuación. No hace falta definirlo; el que conoce el tango no se equivoca; sabe cuando lo que escucha es tango o no.

ROVIRA: Yo veo cuatro elementos esenciales: ritmo, ciertos giros melódicos característicos, algunos enlaces armónicos y las imágenes. Cuando

compongo yo lo hago a partir de ciertas imágenes invariables en el tango, por empezar la ciudad.

¿El cambio en la estructura musical no modifica la esencia del tango?

ROVIRA: No. El tango que nosotros escribimos es de la cintura para arriba. Al despreocuparnos del aspecto danza poco importa si el compás empleado es de tres o cuatro tiempos.

¿A quién se refiere cuando dice "nosotros"?

ROVIRA: A Piazzolla y a mí (la vanguardia). Hay quienes niegan que lo que nosotros tocamos sea tango; para nosotros, sin embargo, el tango es el punto de partida. La diferencia es que agregamos a esto el conocimiento de la técnica musical.

¿Cuáles son sus influencias?

ROVIRA: Las más marcadas: Bach, Beethoven, y aunque le suene extraño, Bela Bartok.

En esta entrevista nos resume su modo de pensar, sobre todo está describiendo algunas de las razones que lo han llevado a desarrollar su búsqueda estética. Al haber dejado de pensar al tango como música para acompañar, ya sea a bailarines o a cantantes, tanto la forma como la estructuración temática podía dejar de ser un corsé dado que la música no era una guía para cantantes o bailarines era "simplemente" música para ser escuchada.

Referencias bibliográficas:

- Balderrabano, Sergio; Gallo, Alejandro y Mesa, Paula. *Un enfoque Sistémico del Componente Armónico Tonal*. Trabajo de investigación desarrollado en el marco del Sistema de Incentivos de la UNLP
- Bertalanfy, Ludwig von. 1989. *Teoría General de los Sistemas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bozzarelli, Oscar. 1972. *Ochenta años de tango platense*. Buenos Aires: Editorial Osboz.
- Buenos Aires Ciudad Tango*. 1986. Buenos Aires: Manrique Zagó Ediciones S:R:L.
- Cooper, Grosvenor y Meyer, Leonard. 2000. *Estructura rítmica de la música*. España: Idea Books.
- Duizeide, Juan Bautista y otros. 2001. El Rovirao: *Doce ventanas al tango*. Premio Edenor 2001. Buenos Aires: Editorial Fundación el Libro: pp 113- 129.
- D´addario, Fernando. *Aquella vanguardia tanguera, redescubierta 40 años después*. Diario Página 12. 19 de Julio de 2006.
- Fischerman, Diego y Gilbert, Abel. 2009. *Piazzolla el mal entendido*. Buenos Aires: Edhasa.
- Nieto, Velia. 2008. “La forma abierta en la música del siglo XX” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30 (92):191-203.
- . 2003. *La forma abierta en la música del siglo XX*. Programa de maestría y doctorado en música. Escuela Nacional de Música, UNAM. <http://www.analesiie.unam.mx/pdf/92_191-203.pdf>
- Nudler, Julio. *El hombre que no fue Astor. Suplemento*. Radar del diario Página 12. 23 de Julio de 2000.
- Pujol, Sergio. 1998. Diario en Clarín Cultura y Nación del 16 de abril.
- Kusch, Rodolfo. 1976. “La cultura como entidad”. En *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Editorial Fernando García Cambeiro.
- Zátonyi, Marta. 2007. *Arte y Creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Recursos en la red:

García Blaya, Ricardo. “Eduardo Rovira”. En <http://www.todotango.com/spanish/creadores/erovira.asp> (página consultada el 4-2-2006)

www.clarin.com/diario/1998/05/12/c01201d.htm

Graciano Julián. Arreglo. En <http://www.geocities.com/duogracianosapir/espanol.htm> (página consultada el 3-3-09)

<http://www.roviraxrovira.com.ar/> (página consultada el 4-12-2005)

La formación del músico popular en América Latina

Actas del IX Congreso

de la Rama Latinoamericana de la IASPM
Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010

Antes el que quería ser músico debía estudiar:

Memorias de la educación musical en las bandas de viento de Totolapan, Morelos, México

B. Georgina Flores Mercado¹

¹ _ Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional Autónoma de México y Doctora en Psicología social por la Universidad de Barcelona. Actualmente realiza una Estancia Posdoctoral con el proyecto de investigación Música tradicional, memoria colectiva e identidad cultural en músicos de Totolapan, Morelos, en el Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Ha publicado los libros: Participación ciudadana e identidad cultural en la Fiesta Mayor de Gracia, Barcelona (2006) e Identidades de viento. Música tradicional, identidad p'urhépecha y bandas de viento (2009).

Resumen:

En este artículo presento los avances de una investigación etnográfica en la que reconstruyo la memoria colectiva de músicos mayores de 60 años de un pueblo campesino del centro de México.

En este pueblo la música además de ser un arte popular es una importante fuente de ingresos económicos lo que ha provocado una rápida transformación de muchas prácticas musicales entre ellas la formación musical. En esta investigación los músicos recuerdan y narran cómo era la cultura musical de Totolapan en años previos a la década de los 70 y cómo a partir de esa época su cultura musical se modificó radicalmente.

Este texto da cuenta de este pasado musical, de los cambios que han acontecido pero sobre todo rescata las voces de músicos campesinos generalmente condenadas al olvido por parte de la historia oficial de la música.

Palabras clave: Bandas de viento, educación musical, memoria colectiva.

1. Introducción

El presente trabajo es resultado de una investigación etnográfica en curso en el pueblo de Totolapan, Morelos, México. Morelos es uno de los estados del país donde existe un importante número de bandas de viento. Se considera que Totolapan es un pueblo de músicos pues según sus propios habitantes existen alrededor de 200 o 300 músicos que principalmente se agrupan en bandas de viento, aunque también encontramos grupos musicales como mariachis y estudiantinas. En este pueblo, la música además de ser un arte popular es fuente de ingresos económicos. Totolapan es uno de los pocos pueblos campesinos que quedan en Morelos cuyos habitantes tienen que buscar alternativas de empleo, cuando no hay trabajo o no es tiempo de sembrar o cosechar. Principalmente los hombres, y las mujeres en menor medida, se dedican a la música y a tocar en fiestas regionales.

La educación musical es una preocupación entre los músicos y otros habitantes de Totolapan ya que actualmente los músicos más jóvenes han dejado de estudiar el solfeo y prefieren recurrir a las grabadoras y CDs para aprender a tocar sus instrumentos. Además de que la música clásica y la música tradicional regional han dejado de interpretarse –a excepción de los Chinelos- en las fiestas patronales. Los músicos más viejos reconocen que los jóvenes son buenos músicos aunque sean líricos. Sin embargo consideran que hace falta *leer nota* para poder interpretar la música clásica y regional, música que permite dar continuidad a la identidad musical y cultural regional.

En esta investigación exploro la construcción de la memoria colectiva de la música y de la educación musical en Totolapan a través de las historias de vida y de la trayectoria musical de músicos cuyas edades oscilan entre los 60 y los 90 años. La mayoría de estos músicos se dedican al campo, cultivan maíz, frijol, jitomate o nopales o bien han sido *mil usos* –como ellos bromeando afirman- ya que han

realizado multiplicidad de actividades para poder sobrevivir dado que el campo no deja suficiente para la vida. Estos músicos se iniciaron en la música a edades tempranas como entre los 8 y los 12 años. Su gusto por la música nació al ver y escuchar los ensayos de las bandas de viento donde generalmente toca un familiar cercano a ellos. El Totolapan que ellos vivieron era muy distinto al actual en el sentido de que no había carreteras y tenían que llegar frecuentemente caminando a su destino musical o bien en camiones de carga. La luz eléctrica se instaló hacia los años 70 y el estudio de la música, al realizarse por las noches al final de su jornada en el campo, requería de velas o lámparas de petróleo. En esos tiempos no había nombres para las bandas pues se conocían como la *banda de arriba* o *de abajo* del pueblo y después por el nombre del representante. No había uniformes ni contratos. Para las festividades comunitarias la música era considerada un servicio comunitario por el cual no se cobraba y cuando salían a tocar se cobraban módicas cantidades que aunque poco siempre era de gran ayuda para mantener a sus familias. Además del aspecto económico otro importante motivo que les impulsaba a aprender a tocar y formar parte de una banda era romper con la monotonía del trabajo campesino. Salir del pueblo es altamente valorado así como poder tocar frente a un público y recibir aplausos por su actuación.

Como señalé anteriormente la reconstrucción del pasado de la música y de su enseñanza y aprendizaje en Totolapan fue hecha mediante las *historias de vida* principalmente. Por ello preguntas sobre ¿cómo iniciaron en la música? ¿cuál era el repertorio musical en aquella época? ¿quién les enseñaba la música y cómo? Y ¿qué estrategias tenían estudiar música a falta de una escuela en el pueblo? guiaron esta investigación.

Las historias de vida permiten recuperar el pasado como lo vivió la persona entrevistada: “la historia particular es fundamentalmente la comunicación de una sabiduría práctica, de un saber de vida y de experiencia” (Santamarina y Marinas, 1999: 261) a diferencia de las fuentes escritas que dan cuenta de las grandes instituciones y estructuras sociales. La historia de vida permite recuperar “la lógica en acción de un estilo de vida”, es un medio para comprender una cultura desde dentro a partir del análisis de unos testimonios (Ormières 2003).

2. La educación musical rural en México

La Jornada, uno de los diarios más reconocidos en México, el día 30 de abril -mejor conocido como el “Día del niño”- publicó un importante reportaje sobre la música y la educación musical en México. Este reportaje reveló que millones de niños y niñas

mexicanas no saben qué es una partitura, que están condenados a consumir “música chatarra”, que la música no es una materia obligatoria en los niveles básicos de la escuela, que no existen escuelas donde estudiar música de manera paralela a otros estudios, que existen muy pocas escuelas de música a nivel nacional y que los jóvenes que llegan a estas escuelas no tienen los conocimientos básicos lo cual provoca que las carreras de música en México sean más largas que en otros países causando una alta deserción en las carreras de música (La Jornada 2010).

Aunado a todo lo anterior como bien señala Aldara Fernández (2003) los pocos programas de educación musical que existen no son respetuosos de la diversidad cultural y lingüística del país por lo que resultan ajenos a la historia, tradiciones e idiosincrasia de la propia nación. Esta autora se pregunta si la música se lleva a todos los foros y espacios posibles ¿por qué no la educación musical? Es evidente el abandono gubernamental de la enseñanza de la música tanto en el ámbito urbano pero sobre todo en el rural. Sin embargo la música, su enseñanza y su aprendizaje existen en los pueblos rurales e indígenas gracias a que ellos mismos han generado sus propios medios y formas para estudiarla.

En los pueblos indígenas la educación musical es una práctica ancestral y previa a la colonización española. Es bien sabido que entre los Aztecas existía el *Calmécac*, lugar donde se aprendía hacer poesía y canto; la poesía no estaba escrita sino que ésta era cantada. El *Calmécac* contaba con un espacio denominado *Cuicacalli* o *la Casa del Canto*. *Cuicatl* significa *canto* pero lo que ahí se estudiaba era primordialmente la danza porque al danzar se *cantaba con los pies*.

Durante la colonia fue la Iglesia en su misión evangelizadora quien se ocupó de la enseñanza de conocimientos musicales que -como señala Arturo Chamorro (1997)- a los frailes no les interesaba tanto formar músicos sino usar la música y su educación como medio para llevar a cabo la conquista espiritual de los pueblos indígenas. El importante papel de la iglesia en la educación musical popular aún persiste en muchos pueblos o barrios de México y continua siendo un espacio donde la gente estudia y aprende a leer notas, sentir ritmos, tocar un instrumento, etcétera.

También existen otro tipo de instituciones y formas de educación musical en el ámbito rural. Me refiero a los espacios de educación musical generados desde los propios pueblos, es decir, una educación generada, gestionada y promovida *por los pueblos*

para los propios pueblos. La educación que se produce en estos espacios es considerada muchas veces como educación *no formal* porque carece del reconocimiento gubernamental. Sin embargo en los hechos y en las prácticas la educación -la enseñanza y el aprendizaje- es tan formal y comprometida que en una institución reconocida por el gobierno.

Sería muy difícil citar en este texto la diversidad de experiencias de educación musical que existen en el ámbito rural e indígena del país pero por mencionar algunas están: los Centros de Capacitación Musical, las agrupaciones musicales como las bandas de viento y las familias de los músicos. En el caso de Morelos y de Totolapan serán los dos últimos grupos los encargados de formar músicos.

3. San Guillermo Totolapan: pueblo de músicos

Totolapan se encuentra ubicado en el sistema volcánico Chichinautzin. Esta región presenta características geográficas diferentes al resto del estado por su altura y despliega un escenario natural lleno de belleza al estar rodeado por la sierra y por los volcanes Popocatepetl e Iztacihuatl. Esta región geográfica conforma el nordeste del estado de Morelos donde se ubican los municipios de Totolapan, Tlayacapan, Tlanepantla, Atlatlahucan, Yecapixtla,

Ocuituco y Tetela del Volcán. Totolapan al norte colinda con el Distrito Federal y el estado de México y al este con Puebla (García, et.al. 2000).

Totolapan es una palabra de origen náhuatl: *total* significa ave y *pan* es lugar. Se considera que en Totolapan habitaron los Chalmecas descendientes de los Olmecas quienes fueron dominados posteriormente por los Xochimilcas y éstos a su vez por los Aztecas. Con la llegada de los españoles en el siglo XVI se establecieron fuertes cambios socioculturales y se impuso un nuevo sistema administrativo jurisdiccional y religioso. La actividad misional en esta región fue iniciada por los Dominicos quienes hacían visitas a Totolapan desde *Huaxtepec*. Posteriormente en 1535 les fue asignada esta región de Morelos a los frailes de la orden de predicadores de San Agustín. El convento de Totolapan es uno de los más antiguos de México y corresponde a la primera etapa de la evangelización en la cual al convento acudían miles de indígenas a aprender cantos y doctrina (García, et.al. 2000).

El culto y veneración al Señor Aparecido es una tradición viva en Totolapan. La aparición del Cristo, imagen que cohesiona a la población, se dio entre 1538 y 1543 periodo que coincide con la búsqueda de Totolapan de consolidarse como un

corregimiento separado del Marquesado del Valle (García, et.al. 2000).

4. Memorias de los músicos de Totolapan

Totolapan es un pueblo de campesinos que debido a la precariedad y la desvalorización del trabajo del campo muchos se *han hecho* músicos como diría Macedonio Nolasco, músico de 73 años: –“Y cómo la pobreza existía, eso es lo que nos ha hecho músicos a todos los totolapas”-. Muchos de estos músicos eligieron la música, el oficio de ser músico para no ser jornaleros una especie de esclavitud moderna que implica trabajar de sol a sol, no poseer la tierra y ganar unos cuantos pesos.

Las voces de los músicos entrevistados con sus historias nos hacen palpar la dura y desigual realidad del trabajo del campo y de la música. La música a diferencia de ser jornalero permite tener experiencias agradables, salir del pueblo, conocer otros lugares o personas. La música es considerada un conocimiento que *heredan* a sus hijos como un *bien*, además de que la música, como experiencia estética y emotiva, les permite expresar sentimientos que de otra forma no podría suceder dada su condición masculina.

Cuando los músicos viejos recuerdan, en sus palabras salta casi de inmediato, la comparación entre el ahora y el ayer, el presente y el pasado, la música de antes y la de ahora. A través de los testimonios se identifican cambios sociales como el significado de la música, las formas de aprenderla, el repertorio musical que se tocaba, las formas de presentarse en público, de desplazarse a las fiestas para tocar, etcétera.

Las anteriores distinciones permiten construir la identidad/alteridad entre *el músico de antes*, -el músico viejo- frente a la identidad/alteridad *del músico de ahora* -el músico joven- cada identidad con sus características propias. Se construye como en todo proceso identitario un *ellos* y un *nosotros*.



Figura 1. Pasillo del convento de Totolapan



Figura 2.
Banda de viento de Totolapan

A continuación presento los testimonios de los músicos que han sido clasificados de acuerdo a las categorías construidas a partir de sus narrativas:

“Así se estudiaba”: el proceso de enseñanza-aprendizaje musical

Ernesto: Cuando yo empecé a estudiar no había estas cosas inclusive casi casi no había orquestas más que en la capital, en las ciudades pero en los pueblos no había orquestas, no había conjuntos, ni sonoras, pura música de viento, puro clásico, porque el que quería ser músico debía de estudiar, como quien va a la escuela, desde las primeras letras hasta el final y así se estudiaba. Podemos decir que no era conocimiento de alto conocimiento musical pero por lo menos habíamos los que leíamos la música... (Entrevista a director de banda, trompetista, 84 años, 2009).

Cipriano: Un compañero de los que estaban me dijo: -“yo te enseño, cómprate el instrumento (un trombón) te voy a empezar a enseñar las lecciones, te voy a enseñar ejercicios con el instrumento. Tienes que poner la primera lección con todos sus tonos, luego cuando ya tengas los tonos de oído, empiezas a... te tengo que escribir otra escala que lleva bemoles y sostenidos, tienes que estudiar de carrerita toda la escala, subirla y bajarla, la subes con sostenido y la bajas con bemoles...”- Noooo, ahí fue donde me aburrí (risas) y entonces dije pero ¿para qué estoy

estudiando? -Ya ando trabajando, ya me gano algunos centavos- y luego ya me casé y vinieron otras cosas... ya no... así me quedé... pero sí las notas las conozco (Entrevista a músico tamborero, 81 años, 2010).

Macedonio: Yo les doy consejos a los jóvenes: -¡qué estudien cómo yo estudiaba!- yo estudiaba 5 horas al día: una en la mañana, otra al mediodía y de 7 a 10 me encerraba en las academias o donde podía yo ir a aprender aunque sea yo sólo y si me podían corregir ¡pues qué bien! Ya salía yo ganando porque ya me decían: -esto no está bien o esto, está mal o hazle así- así fue mi aprendizaje... los instrumentos yo aprendía todas las escalas por si solo oyendo los tonos... dicen que fui gran músico... pero yo nunca me crecí porque yo no tuve preparación yo crecí arrimándome con los otros que sus padres tenían la posibilidad de ponerles maestro yo me iba a arrimar y no más veía yo como les enseñaba la lección, yo agarraba venía con mi método y me ponía a practicarlo yo sólo...

“Tocábamos música de antes, música antigua...”: el repertorio

Ernesto: En la actualidad hay músico muy bueno y desarrollado algunos conocen la lectura pero muchos nada más son líricos, que aunque líricos en su trabajo son muy buenos... digamos que en la actualidad hay mucha música pero pura música moderna y lo principal es la música auténtica y la clásica. El clásico ya no le gusta a la juventud...

(Entrevista a director de banda, trompetista, 84 años, 2009).

Georgina: ¿Y qué tocaban?

Fausto: Música de antes... música antigua... entonces se usaban “obras”, “piezas grandes” –que le decían- ora ya no más canciones... ya no hay música... solo moderna de la que hay ora... y antes se tocaba papel, se estudiaba con un maestro... ahora ya no... ya no estudian... (Entrevista a músico, tarolero, 94 años, 2010).

“Ahora ya lo hacen por negocio...”: el significado de la música

Cipriano: Ahora ya cambiaron ya no es como antes... ahora ya lo hacen por negocio y nosotros no lo hacíamos por negocio... éramos poquitos músicos no como ahora, ha progresado eso de la música en Totolapan pero ya la juventud no trabaja (no estudia el solfeo) o no hacen como nosotros en nuestro tiempo que anduvimos en la música... (Entrevista a músico tamborero, 81 años, 2010).

“Mis tres hijos son músicos...”: la familia como espacio de educación musical

Luz: Mi esposo Constantino no tuvo estudios formales aprendió con un tío de la familia Martínez: Isauro... y mis tres hijos son músicos porque mi esposo les enseñó desde que fueron chicos, cuando iban a la escuela pero no querían y él les decía: -¡pues sí tienen que estudiar!-. Él veía que de ahí había modo para vivir. Él dijo: -Yo no les voy a dar estudio en otra forma pero en ésta (en la música) si

les voy a dar- (Entrevista a viuda de músico, 82 años, 2010).

5. La escuela de música: la esperanza de Totolapan

En el estado de Morelos existe de reciente creación el Programa de Educación Artística en Municipios (PEAM) promovido por el Centro Morelense de las Artes (CMA). El programa incluye a casi todos los municipios del estado sean estos cercanos o lejanos de la ciudad capital Cuernavaca. Existe el PEAM en Totolapan, Yautepec, Tlaltizapan, Miacatlán, Jiutepec, Huitzilac y Tepoztlán. El financiamiento del PEAM está cubierto por el CMA. Se envían maestros del mismo CMA a los municipios y se lleva a cabo un curso de 120 horas repartidas en 3 horas a la semana en un día. Sin embargo a pesar del importante número de músicos y de niños y jóvenes que quieren estudiar música en Totolapan no ha tenido el impacto esperado y se sigue demandando y exigiendo una escuela de música para las nuevas generaciones:

Macedonio: Si Totolapan no ha subido a través de la fama es ¡porque desgraciadamente no ha habido quien! ... ¡quien nos apoye!... en primera no hay escuela...hay jóvenes que aunque están en las bandas grandes les hace

falta más preparación, maestros en música capacitados pues están aprendiendo con los que medianamente enseñan las notas... tener una escuela con maestros capacitados... mi idea es de formar una escuela o luchar por una escuela... hacer una solicitud al gobierno del estado o juntar firmas de los somos pero como yo ya estoy viejo me van a decir que ¡estoy loco! (Entrevista a músico clarinetista, 73 años, 2009).

Referencias bibliográficas:

Chamorro, Arturo. 1997. "Instrumentos musicales en las fuentes pictográficas del mundo purépecha". En Sabiduría Popular, ed. Arturo Chamorro, 239-256. Michoacán: El Colegio de Michoacán.

"La Jornada". Viernes 30 de Abril de 2010, 3.

Fernández, Aldara. 2003. "La educación artística y musical en México: incompleta, elitista y excluyente". Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical I (4): 87-100.

García, María del Rosío; Campos, Alma y Liévanos, Mario (eds.). 2000. Totolapan. Raíces y testimonios. Morelos: CONACULTA. INI. Instituto de Cultura de Morelos. UAEM.

Ormières, Jean-Louis. 2003. "Las fuentes orales: ¿instrumento de comprensión del pasado o de lo vivido?". Historia, Antropología y Fuentes Orales 30: 119-132.

Santamarina, Cristina y José Marinas. 1999. "Historias de vida e historia oral". En Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales, coords. Juan Manuel Delgado y Juan Gutiérrez, 259-287. Madrid: Síntesis.

Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto

Claudia M. Rolando¹

¹ _ Becaria Personal investigador- Gobierno Vasco; Doctoranda de Musicología- Univ. de Valladolid; Master en Artes y Ciencias del Espectáculo -Universidad del País Vasco; Master en Musicología Hispana -Universidad de Valladolid; Lic. en Artes Musicales y Sonoras - IUNA; Prof. Sup. Nac. de Canto -Conservatorio Nacional de Música, López Buchardo.

Resumen

En el proceso de enseñanza/aprendizaje del canto, tanto los docentes como los alumnos emplean un tipo especial de comunicación que, junto a métodos directos e indirectos de enseñanza, permiten la adquisición de habilidades técnicas. Con la institucionalización de la enseñanza del jazz, se ha generado una apropiación de muchas de las estrategias educativas del canto lírico. Sin embargo, las diferencias estilísticas requieren la búsqueda y la creación de un lenguaje propio y la innovación en las tácticas pedagógicas. En este trabajo se explora esa interacción a través del análisis de las clases de canto jazz en Musikene, Centro Superior de Música del País Vasco, y se identifican estrategias metodológicas para comprender el proceso de construcción conjunta del significado.

Palabras clave: Canto, Jazz, Enseñanza/aprendizaje, Comunicación, Conservatorio

Durante los últimos años, en gran parte gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías, ha aumentado el interés por el estudio del cuerpo en el canto, dando lugar, entre otras cosas, al surgimiento de revistas especializadas y congresos en donde el intercambio de información entre cantantes y médicos expertos en la fonación es cada vez más fluido.

A pesar de los nuevos conocimientos tomados de los campos de la medicina y las ciencias cognitivas, y de las innumerables propuestas metodológicas, el proceso de enseñanza-aprendizaje dentro de una clase de canto carece de una pedagogía escrita que reúna toda la información propuesta en una clase. Esto se debe a que la comunicación entre alumno y profesor, generalmente de carácter subjetivo y particular, no es fácilmente comprensible por un observador externo, ya que es el fruto de un proceso de negociación entre ambas partes para lograr un lenguaje común que les permite expresar lo que sucede en su aparato fonador.

A su vez existe la dificultad de acordar términos y acciones que han sido propuestos a lo largo de la historia de la enseñanza del canto, con los que posteriormente fueron dados por la comunidad científica (Ortega 2003: 113). Esta problemática no es exclusiva del mundo del canto, en las más rígidas investigaciones científicas sobre las funciones vocales, podemos encontrar conclusiones basadas en la evaluación subjetiva de la “calidad” del sonido, desde un sonido “pobre” a “rico”, o descritos con términos tales como “metálico”, “suave”, etc. (Miller 1977: 2).

Recurrimos a imágenes que ayudarán al paciente a lograr nuevas cadenas musculares de acción. Se combinan con todas las demás técnicas. Se usan en la pedagogía del canto desde hace décadas. Pueden no ser fisiológicamente correctas pero ambos, paciente y terapeuta, deben diferenciar imagen de objetivo. No siempre es una explicación precisa de la fisiología deseada. (Farías 2007: 184)

Y también dentro de otros ámbitos de la musicología

Debemos prestar atención a la pobreza de vocabulario utilizado en musicología para describir la muy rica paleta de colores vocales que existen en el mundo (...) mientras conocemos los análisis acústicos, los resultados, aunque necesarios, son bastante inadecuados para explicar lo que el oído percibe. (Zemp 1996: 119)¹

La dificultad de acceder a la observación de una clase es otro obstáculo para el análisis, ya que las experiencias vividas ahí son sensibles a los estímulos externos, y la privacidad es imprescindible para lograr la empatía y la confianza entre profesor y alumno. Las consecuencias de estas limitaciones son considerables a la hora de analizar y optimizar los procesos educativos, ya que el desconocimiento genera misterio, y el misterio elitización. Por eso creo indispensable analizar y unificar criterios de denominación e información, así como comprender los códigos creados dentro de una clase de canto².

1 _ “We have to draw attention to the poverty of the vocabulary used in musicology to describe the very rich palette of vocal colours existing in the world. (...) While we know this from acoustic analysis, the results, though needed, are quite inadequate to explain what the ear perceives in a flash.” (Zemp 1996: 119) (La traducción es mía)

2 _ Agradezco a Alba Marina González Smeja, a Jon Arregui, a Iván Iglesias y a Matías Isolabella la revisión de este artículo.

1. Cantar jazz en el conservatorio

La enseñanza formal del jazz es un fenómeno reciente en la historia de la educación musical en España. En los últimos años se incorporó la carrera superior de jazz al programa de estudios de enseñanza musical en varios centros educativos españoles³. A partir de su institucionalización y de la herencia del modelo paradigmático de formación musical, los procedimientos empleados para el proceso de enseñanza/aprendizaje del canto jazz guardan una correspondencia directa con los utilizados en la enseñanza del canto lírico.

En este estudio pretendo describir los métodos utilizados y los objetivos buscados por los docentes de canto, a fin de comparar diferencias y similitudes metodológicas entre la enseñanza institucionalizada del canto lírico y la del canto jazz.

Agradezco a la profesora de Técnica Vocal, Nerea Erauskin y a la profesora de canto jazz, Judy Niemack, a las alumnas y al director del departamento de jazz del Conservatorio Superior de Música de San Sebastián, Musikene, el permitirme observar y par-

3 _ En el año 2001 el Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene) y la Escola Superior de Música de Catalunya (ES-MUC); y en el año 2002 el Conservatorio Superior de Navarra y el Conservatorio Superior de Música de Canarias.

ticipar en sus clases de canto y técnica vocal individual y grupal. He llevado a cabo esta investigación en el período comprendido entre febrero y mayo de 2010, utilizando como métodos de información la recopilación bibliográfica, la revisión documental, la observación y la indagación por medio de entrevistas semiestructuradas, grabaciones, diarios de campo y observación externa y participante.

1.1. Enseñar jazz

Antes, la mayoría de los antantes de jazz debían aprender donde pudieran, siendo ellos mismos sus propios maestros, cantando en las iglesias o en el trabajo. (...) Mi generación es la primera en enseñar jazz vocal. (Judy Niemack)⁴

Los métodos de aprendizaje previos a la incursión de una estructura de educación formal del jazz, se basaban en la escucha activa y la imitación. (Green 2002: 24). Esta práctica continúa siendo avalada y promovida por los docentes de canto jazz: “Escucha a otros artistas, tanto vocalistas como

4 _ “Previously, most jazz singers had to learn wherever they could, teaching themselves, singing in church or just on the job. (...) My generation is the first to teach vocal jazz.” (La traducción es mía) Entrevista a Judy Niemack realizada por Jessica Raimi (2009)

instrumentistas, y trata de analizar sus fraseos”⁵ (Cooper 2004: 51). “No importa cuán informativo puede ser un libro, nunca sustituirá el oír esa música con tus propios oídos”⁶ (Weir 2005: 6). Tener “buen oído” es considerado una habilidad fundamental para ser un buen cantante de jazz; éste no sólo le permitirá afinar, sino también crear sus propias melodías basándose en la armonía del acompañamiento (Stone 1995: 3).

Por otro lado es innegable que también gran parte de la pedagogía del canto lírico está basada en los procesos escucha/imitación⁷, en donde se emplean metáforas, imitación, repetición y ejercitación por prueba y error. No obstante, éstos están insertos en un sistema más amplio de organización pedagógica. Entonces, ¿qué sucede cuando se institucionaliza el aprendizaje del jazz?

5 _ “Listen to other artists, both vocalists and instrumentalists, and try to analyze their phrasing” (Cooper:2004:51) (La traducción es mía)

6 _ “No matter how informative any book may be, it can never be a substitute for hearing this music with your own ears!” (Weir 2005:6) (La traducción es mía)

7 _ “Cada uno a su manera tenía un poco de razón. Esto es, sus personales e intransferibles sensaciones, gestos y conceptos técnicos creados por su experiencia, rutina y decadencia profesional. En general, todo lo que hacía referencia a un concepto pedagógico sobre la técnica vocal era empírico, ingenuo. Estaba improvisado, era incoherente, inexplicado. Ciertamente, sólo me quedaba el camino de la imitación.” (Ferrer Serra 2003:34)

Simon Purcell afirma que la educación del jazz no es algo nuevo, sino que siempre ha habido músicos que aprendieron de otros, como mentores y, en algunos casos, un maestro-gurú iniciador (Purcell 2007:1). Sin embargo la institucionalización no sólo incorporó la presencia de un profesor como requisito imprescindible, sino que se promovió la apropiación de muchas de las estrategias educativas del canto lírico. El análisis formal de las obras, la canonización de repertorio, los estudios de teoría musical, los ejercicios de técnica vocal, el conocimiento de la fisiología y la acústica del canto, el espacio físico de aprendizaje y la performance como exhibición de lo aprendido son algunas de estas herencias. De esta manera, cuando la enseñanza del jazz asumió una estructura académica, heredó una organización y una sistematización de prácticas que indefectiblemente modificó la forma y la historia de su aprendizaje. A su vez, las diferencias estilísticas requirieron la búsqueda de un lenguaje propio y cierta innovación en las tácticas pedagógicas, basadas en las necesidades estilísticas del jazz, dando espacio a ciertas innovaciones, como por ejemplo el dominio de la improvisación como **objetivo**, el empleo de **tecnología** (sistemas de amplificación, de grabación, internet, software de música y Skype) y la performance como **lugar** de aprendizaje. Así, la enseñanza y el aprendizaje formal del canto jazz es el resultado de las herencias

del modelo formal de educación musical y de las innovaciones que responden a las especificidades del estilo.

1.1. Los términos del canto

El cantante (...) ha de construir él mismo su instrumento, desarrollarlo y experimentarlo como tal. Por ese motivo, los profesores de canto utilizan un lenguaje muy imaginativo. (Egido 2001: 271)

El canto es un fenómeno sensorio-motoro que requiere un conocimiento y un dominio corporal al que se accede únicamente por el entrenamiento de los sistemas que intervienen en la fonación. Es un proceso de exploración práctica constante en el que muchas veces no resulta fácil encontrar los términos adecuados para expresar lo que se quiere decir o hacer.

Los profesores de técnica vocal tienen a utilizar más un vocabulario metafórico (a diferencia del literal) que los profesores de instrumento. Y cuando discuten acerca de la interpretación, la atención que los cantantes dan a la poesía o al texto dramático,

parece estar dada a expensas de la música en sí misma (Burwell 2006: 345)⁸

Entonces la invisibilidad del instrumento es compensada por métodos indirectos mediante el empleo de imágenes y de un trabajo cuerpo a cuerpo entre el profesor y el alumno, creando un especial tipo de comunicación que permitiría el entendimiento entre ambos. La complejidad de este aspecto se encuentra en el hecho de que las imágenes pueden no ser interpretadas de la misma forma por alumno y docente. Si esto sucede, el profesor proporcionará más metáforas al alumno quien, por medio del proceso prueba y error, intentará responder a dicha imagen hasta dar con la acción requerida por su maestro, a la cual adjudicará el término empleado.

2. Métodos empleados para el dominio técnico y estilístico de la producción vocal.

Los métodos para la educación de la voz son un conjunto de directivas cuya realización progresiva permite la consciencia propioceptiva de los sistemas que intervienen en la producción vocal.

⁸ _ “Vocal teachers tend to dray upon metaphorical (as distinct from literal) vocabulary, more than instrumental teachers. And when discussing interpretation, the singer’s attention to the poetic or dramatic text seems to be given at the expense of the discussion of music itself.” (Burwell 2006:345)

2.1. Sistema Respiratorio

El sistema Respiratorio es trabajado en tres aspectos básicos: 1) Ataque (o cierre glótico); 2) el Soporte Respiratorio/ Sostén /”Appoggio sul fiato”; y 3) Regulación de la Intensidad.

2.1.a Características técnicas y estilísticas del canto lírico

- *Intensidad*

- _Desarrollo de control de potencia/”proyección” de la voz
- _Dominio del fiato (Messa di voce)

- *Duración*

- _Búsqueda de prolongación de la frase, dominio del fiato

2.1.b Características técnicas y estilísticas del jazz vocal

- *Intensidad*

- _Micrófono: permite dinámicas variables independientes del meticuloso dominio del fiato

- *Duración*

- _Variable dependiendo de la interpretación

El dominio del aire, en cuanto a dinámicas y duración, difiere entre los estilos del canto lírico y el jazz vocal. El canto lírico busca el desarrollo del control

de la potencia y de las dinámicas y la prolongación temporal de las frases (Cornut 1983). Por el contrario, el empleo del micrófono y de una tecnología de amplificación permite al cantante de jazz dinámicas variables ya no tan dependientes del dominio del fiato.

Otra de las diferencias fundamentales está dada en función al ataque. Mientras que el canto lírico persigue una perfecta coordinación entre el cierre cordal y la presión subglótica (Bacot 1995: 65), en el canto jazz se observa también el uso del ataque duro o golpe de glotis, así como el ataque y el soporte respiratorio soplado, que muchas veces conotan sensualidad.

2.1.c Métodos destinados al condicionamiento respiratorio

Métodos directos (acción sobre el efecto en cuestión) y métodos indirectos (trabajo indirecto sobre el efecto mediante imaginaria)

1. Coordinación neumofónica en el ataque del sonido
2. Soporte respiratorio / Condicionamiento del “Appoggio sulfiato”
3. Regulación de la intensidad

Pese a las diferencias estilísticas, los métodos destinados al condicionamiento respiratorio en ambas clases de canto no difieren en gran medida y pueden clasificarse en dos tipos: Los directos y los Indirectos. En ambos se observan tres objetivos: En primer lugar una búsqueda de la coordinación neumofónica en el ataque del sonido; en segundo lugar el dominio del Soporte respiratorio o Condicionamiento del “Appoggio sulfiato” y por último la regulación de la intensidad (Farias: 33, Cornut: 127, Bacot: 65). Algunos de los métodos directos empleados son ejercicios de gimnasia respiratoria, ejercicios de soplo y de postura corporal. Los métodos indirectos, por su parte, se pueden observar con movimientos de manos y brazos para indicar dinámicas o ataques, y también se recurre a la imaginación del alumno, por ejemplo cuando se le pide que “lleve el aire a los riñones”, “inflar el salvavidas” o “llevar el aire al cinturón”: “Keep your sound light and bouncy, as though you’re bouncing a balloon. Sing the legato runs like water flowing in a clear, bubbling brook (or create your own mental images to keep it light and flowing)” (Niemack 2004:14).

2.2. Sistema Fonador

El Sistema Fonador interviene en la Regulación del tono, determinado a nivel glótico por los cambios

de longitud, masa y tensión, y también en la Regulación del mecanismo de Pasaje entre dos registros o patrones vibratorios. Los tres registros principales son 1) Falsetto/voz liviana o de cabeza, ampliamente desarrollada en el canto lírico pero no en el canto jazz. 2) El registro Modal o voz de pecho, en el cual encontraríamos la mayor parte de la interpretación jazzística, 3) y el de Frito vocal/Pulsátil/Creaky voice, evitado en el canto lírico y empleado en ocasiones en el jazz.

2.2.a Características técnicas y estilísticas del canto lírico y del jazz vocal

En cuanto al tratamiento melódico del canto lírico, se observa un desarrollo de los límites de tesitura, clasificación de voces, un repertorio específico para cada tipo de clasificación vocal y la tendencia a la eliminación de las diferencias tímbricas de los registros. Por su parte, el jazz vocal trabaja generalmente en una zona predominantemente media/grave, sin embargo la posibilidad de variación tonal y armónica en el jazz permiten que el registro vocal no sea un límite para la interpretación del repertorio, y desarrolla la ornamentación y la improvisación como objetivos estéticos.

2.2.b Métodos destinados a la ubicación espacial de la laringe

Métodos directos:

1. Regulación del tono
(Afinación: Imitación auditiva-Prueba y error)
2. Registro o Patrón vibratorio
3. Regulación del mecanismo de pasaje

Entre los métodos directos destinados a la ubicación espacial de la laringe, tanto en el jazz como en el canto lírico se encuentra la regulación del tono por imitación auditiva-Prueba y error.

Métodos indirectos

1. Regulación del tono: Método del uso de vocal más favorable; Vocal con posición laringea baja o alta; Movimientos ascendentes y descendente de manos y brazos (Línea continua, Sonido en una bandeja, Pensar que ascendemos por una escalera, etc.)
2. Registro o Patrón vibratorio: Método del acuerdo de vocales; Emparejar el estado resonancial entre vocales.
3. Regulación del mecanismo de pasaje: Utilización de timbres vocálicos que producen el pasaje automáticamente. Emisión de vocales oscuras porque desarrollan los diámetros longitudinales y transversales faríngeos.

Entre los Métodos indirectos, la regulación del tono está dada por el Método del uso de vocal más favorable (por ejemplo la “u” en la primera etapa del aprendizaje, ya que tiene una posición laríngea más baja) (Ferrer Serra 2003b:113)

Dentro de los métodos indirectos se encuentran los movimientos ascendentes y descendentes de manos y brazos como forma de graficar la línea melódica. De la misma manera se recurre a imágenes de ascenso y descenso para señalar direcciones melódicas. Este tipo de métodos actúa también sobre el Registro o Patrón vibratorio a través del acuerdo de vocales, que implica emparejar el estado resonancial al modificar el timbre de la vocal (por Ej. Cantar una “a” en forma de “o”).

Y para la regulación de los mecanismos de pasaje uno de los métodos indirectos empleados es la utilización de timbres vocálicos que produce el pasaje automáticamente: es el caso de la emisión de vocales oscuras (o, u), que desarrollan el diámetro longitudinal y transversal faríngeo. (Farias 2007: 113).

Las técnica del canto lírico tiende a eliminar las diferencias tímbricas de los registros mediante la resolución del pasaje (Pérez Castillo 2007: 538; Ferrer Serra 2003a: 108; Farias 2007: 20). Por su parte, la técnica del jazz vocal no busca dicha ar-

ticulación sino que accede a tonalidades agudas mediante elevación laríngea y estrechamiento del tracto faríngeo.

“(…) now, as you expand your range, you will learn to keep the high tones in the back of your mouth and bring your head voice into the middle register (...) when you focus vocal tone in the back of the mouth, you are using your head voice” (Stone 1995: 29)

La voz “de cabeza” (o falsetto), empleada en el canto lírico, es evitada en el jazz

“An important reminder to female singers while you most certainly can use head voice when extemporising and you move into a higher register, remember that female jazz singers without exception sing, or should in the main, sing in chest voice” (Dean 2003:8)

Sin embargo es empleado este registro, principalmente en ejercicios de vocalización de las clases de canto jazz....”For women, this exercise should be done in head voice, as if you were singing a classical vocal exercise. Sing it lightly!” (Niemack 2004: 10).

2.3. Sistema de resonancia

La regulación del timbre está dada por el control voluntario de algunos de los elementos de la cavidad supraglótica, en donde ciertas bandas frecuenciales del espectro generado por las cuerdas vocales son enfatizadas, constituyendo los Formantes.

2.3.a Características técnicas y estilísticas del canto lírico

- *Timbre*

- _ Busca homogeneidad tímbrica/“impostación”
- _ Evita la evidencia del cambio de registro (pasaje)
- _ Evita el ruido de aliento (voz aireada o rasposa) y la nasalización
- _ Desarrolla el vibrato (evita la voz blanca)

- *Relación nivel lingüístico - musical*

- _ Busca la sonoridad principalmente en las vocales

Las diferencias estéticas entre el canto lírico y el jazz vocal están más marcadas en este parámetro. El canto lírico tiende a una búsqueda de homogeneidad, evitando la evidencia del cambio de registro (o Pasaje) (Pérez Castillo 2007: 538), el ruido de aliento (voz aireada o rasposa) y la nasalización. La

conformación de armónicos y del vibrato son dos de sus características más importantes, mientras que, según afirma la profesora Niemack, “Vibrato: generally it is not appropriate in jazz” (Niemack 2010)⁹. Éste, por su lado, tiene como particularidad estética la producción de una amplia paleta de timbres, hecho que se intensificó a partir del Scat y de la imitación instrumental.

2.3.b Características técnicas y estilísticas del jazz vocal

- *Timbre*

- _ Imitación a los instrumentos
- _ Registro modal y frito vocal (no falsetto)
- _ El empleo del micrófono permite una variedad tímbrica (susurro, nasalización, voz aireada/soplada, áspera gutural, vibrante, basal, golpe de glotis, etc.)

- *Relación nivel lingüístico - musical*

- _ Tratamiento de consonantes como variación tímbrica
- _ Tratamiento rítmico del texto
- _ Vocalise
- _ Scat

El empleo de sistemas de amplificación permite una variedad tímbrica muy amplia, como el susurro, la nasalización, la voz aireada o soplada, áspera, gutural, vibrante, basal, golpes de glotis, entre otros. En su relación texto- música, en el jazz vocal encontramos un tratamiento de las consonantes como variación tímbrica, un empleo rítmico de las palabras y la incorporación de textos en la técnica del Vocalise y de sonidos vocales en el Scat.

2.3.c Métodos destinados a la conformación de cavidades resonanciales / articulación

Métodos directos e indirectos

1. Métodos de relajación y estiramiento de lengua, mejillas, paladar blando, labios y laringe
2. Conformación de cavidad resonancial

Si bien los objetivos perseguidos son distintos (y muchas veces opuestos) los métodos destinados a la conformación de cavidades de resonancia y de articulación empleados en la enseñanza del canto lírico y el del jazz Vocal, no varían esencialmente. En ambas clases se emplean recursos similares para la búsqueda de la “impostación” o de la imitación instrumental, haciendo uso tanto de ejercicios de relajación y búsqueda de espacios de resonancia mediante la articulación; como de imágenes, términos y metáforas que pertenecen a la jerga del canto

lírico, como por ejemplo “colocar el sonido en la máscara” o “Cantar con la sonrisa”, “Lanzar la voz en punta” o “la voz como una flecha”, etc.

2.4. El cuerpo y la expresión. Métodos basados en las sensibilidades internas y Técnicas expresivas

Métodos directos

Técnicas de relajación preparatorias de expresividad, Técnica Alexander, etc.

Métodos indirectos

Sugestión emotiva

Los métodos basados en el uso de sensibilidades internas están íntimamente ligados a la manera en la que el cuerpo interviene en la interpretación musical.

El cantante planifica los movimientos previos, autorregula su cuerpo, comprueba y adecua constantemente las acciones musculares. Por ello, la imaginación es un recurso importante cuando se debe trabajar con una musculatura que no se puede ver: “Imagine you are chewing caramels with your back teeth and move your jaw as much as possible (Stone 1995:36), “Feel the buzzing in your lips and teeth. You can also try “chewing” the sound as you sing, as if you had a piece of gum in your mouth. This help relax the jaw and tongue” (Niemack 2004:8).

⁹ _ Entrevistada por Claudia Rolando. San Sebastián, Musikene, 17 de marzo de 2010

Cuanto mayor sea su conocimiento corporal, mejores serán los resultados, razón por la cual gran parte de su entrenamiento está basado en trabajos de dominio y relajación muscular (Peñalba Acitores 2008: 21).

Los métodos basados en las Técnicas expresivas incluyen los movimientos musculares estéticos, elementos gestuales que están destinados a la comunicación con la audiencia a través del canal visual, así como también el análisis argumental de la obra. “You must convey the lyric, telling the story in your own way and make it believable to your audience” (Cooper 2004: 38)

3. Consideraciones finales

La institucionalización de la enseñanza del jazz en el Conservatorio Superior trajo consigo una serie de innovaciones en el proceso de aprendizaje del jazz vocal, entre ellas la planificación del estudio y la adopción de métodos de enseñanza (directos e indirectos) heredados del canto lírico. Si bien se observan variaciones metodológicas, éstas responden más a las necesidades estéticas del jazz que a innovaciones pedagógicas. De esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de

las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.

Referencias bibliográficas

Bacot, M; Facal, M. y Villazuela, G. 1995. *El uso adecuado de la voz*. Buenos Aires: Akadia.

Burwell, K. 2006. "On musicians and singers. An investigation of different approaches taken by vocal and instrumental teachers in higher education." *Music Education Research* 8(3): 331-347

Cooper, G y Sickler, D. 2004. *Jazz Phrasing: A Workshop for the Jazz Vocalist*. New York: Second Floor music, Hal Leonard.

Cornut G. 1983. *La Voz* Paris: Presses Universitaires de France.

Dean, A. 2003. "Singing Jazz". *The Voice of ANATS* 16 (3):8

Egido Langarita, M. y Vega Martínez, M. 2001. "La metáfora en la técnica de la voz cantada", en *Música, Lenguaje y Significado*, Vega Rodríguez, M. y Villar-Taboada, C. (eds) 271-282. Valladolid: SITEM-Glares

Farias, P. 2007. *Ejercicios para restaurar la función vocal. Observaciones clínicas*. Buenos Aires: Akadia.

Ferrer Serra, J. 2003a. *Teoría y Práctica del Canto*. Barcelona: Herder.

_____ 2003b. *El camino de una voz. El hilo de Ariadna*. Barcelona: Herder.

Green, Lucy. 2002. *How popular musicians learn. A way ahead for music education*. London: Ashgate popular and folk music series.

Miller R. 1977. *English, French, German and Italian Techniques of Singing. A Study in National Tonal Preferences and How They Relate to Functional Efficiency*. New Jersey. The Scarecrow Press, Inc.

Niemack, J. 2004. *Hear It and Sing It! Exploring Modal Jazz*. New York: Hal Leonard Corporation.

_____ 2010. Entrevistada por Claudia Rolando el 17 de marzo de 2010 en Musikene, San Sebastián.

Ortega, A. y Barzola, M. 2003 “La preciosura del canto. Análisis del pasaje de la voz cantada”. *Huellas* 3: 113-124

Peñalba Acitores, A. 2008. “El cuerpo en la interpretación musical”. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. Valladolid: Facultad de Filosofía y Letras.

Pérez Castillo, B. 2007 “La voz despojada. Algunos elementos de renovación vocal en la música española”. *Revista de Musicología* 30(2): 533-573

Purcell, S. 2007 “What is Jazz Becoming? – What is Becoming of Jazz?” the Guildhall School of Music & Drama London <http://www.simonpurcell.com/media/WCoM-JazzDebate24.pdf> [Consulta: Mayo de 2010]

Raimi J. 2009. “Singing Jazz: Judy Niemack Masterclass” <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=34678> [Consulta: Mayo de 2010]

Stone, J. 1995. *You can sing*. New York: Amsco Publications.

Weir, M. 2005. *Jazz singer’s handbook. The artistry and mastery of singing jazz*. California: Alfred Publishing

Zemp, H. et al. 1996. *Les voix du Monde. Une anthologie des expressions vocales*. Paris: Collection Musée de l’Homme / Le Chant du Monde CMX 3741010.12.

La formación teórica del músico popular, pop, populachero en Venezuela: El caso UNEARTE

Eleazar Torres¹

¹ _ Musicólogo. Egresado de la Escuela de Artes como Licenciado en Música (1994) y Magíster Scientiarum en Musicología Latinoamericana (2003) en la Universidad Central de Venezuela. Docente de la Universidad Central de Venezuela, Universidad Nacional Experimental de las Artes y del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta. Miembro fundador del capítulo venezolano de IASPM/AL. Ha participado en diferentes congresos internacionales sobre música popular y cuenta con varias publicaciones bibliográficas. Colaboró en la redacción Enciclopedia de la Música en Venezuela.

Resumen

En Venezuela, hacia finales de la última década del siglo XX se creó uno de los pocos institutos universitarios que ofrece la oportunidad al músico popular de obtener una formación académica: el Instituto Universitario de Estudios Musicales, IUDEM, posteriormente integrado a la Universidad Nacional Experimental de las Artes, UNEARTE. A pesar de no haber sido creado para la enseñanza de la música popular, incorporó a su pensum materias sobre este tema, como guitarra de jazz, batería, canto popular y bajo eléctrico, entre otras, pero sin tener mayor contemplación el contenido teórico para lograr una mayor formación integral del músico, que contemple por ejemplo, conceptos, historia, teoría y organología, entre otros aspectos. Pretendemos con este trabajo realizar una revisión de dicho pensum con la finalidad de aportar un estudio que permita enriquecer el contenido de dichos programas y ofrecerle al estudiantado

la posibilidad de obtener una mayor formación académica en el ejercicio y práctica de la música popular.

Palabras clave: música popular, Venezuela, educación musical

Introducción

Debo comenzar mi presentación diciendo que, por lo general, el sistema educativo venezolano ha aplicado los pensum de estudio de los sistemas curriculares centroeuropeos. De esta manera, al cursar la cátedra de música en los diferentes institutos educativos, bien sea de nivel primario, medio, secundario o universitario, además de las escuelas oficiales de música o conservatorios, nos encontramos con un contenido temático enfocado a información resultante de la práctica

musical clasificada como “académica”¹ y reducida geográficamente al continente europeo.

En lo que respecta a la formación del músico popular en Venezuela, por tradición, ha sido lograda a través del empirismo como resultado de sus experiencias en el pleno ejercicio de la práctica musical “en la calle”, estando casi totalmente ausente la información teórica del universo conceptual en el cual está inmersa la historia de la música popular. Todo este conocimiento teórico, por lo general, logra obtenerse en instituciones académicas. En algunos casos a través de la oralidad. Consideramos que esta situación tiene una de sus justificaciones representada en la antigüedad de la práctica musical popular y por otra que los organismos educacionales donde se podría lograr la mencionada formación teórica son de reciente creación, por lo menos en el caso de Venezuela.

¹ _ Diría Coriún Aharonián para definir mejor este tipo de música y diferenciarle de un tipo de música popular: “música clásica, docta, culta, escolástica, seria y muchos otros calificativos que nos llevarían a crear una discusión conceptual que en este momento no viene al caso” (Aharonián 2000).

Hacia finales de las últimas décadas del siglo XX se creó en Venezuela uno de los pocos institutos universitarios que ofrecerá al músico popular la oportunidad de obtener una formación con criterios académicos: el Instituto Universitario de Estudios Musicales, IUDEM, y que desde el año 2008 se integró a la Universidad Nacional Experimental de las Artes, UNEARTE. El IUDEM, a pesar de no haber sido creado principalmente para la enseñanza de la música popular,² ha incorporado a su pensum de estudios una serie de materias sobre este tema, entre ellas ejecución de guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, piano y canto popular, y todas bajo un criterio de estudio de ejecución instrumental y dirigido más hacia el conocimiento técnico-práctico que hacia la teoría, sin tener mayor contemplación el contenido teórico necesario para lograr una mayor formación integral del músico popular, que contemple, por ejemplo, conceptos, historia, teoría, crítica y organología, entre otros aspectos. Pretendemos con esta presentación argumentar la importancia de la incorporación de contenido teórico

e histórico en los estudios impartidos en el antiguo IUDEM, ahora UNEARTE, para que el estudiantado cuente con la posibilidad de obtener una mayor formación académica en el ejercicio y práctica de la música popular así como del universo teórico que la circunda.

1. Formación del músico popular.

En toda área de estudio, la formación teórica ocupa un papel fundamental en el desarrollo integral e intelectual del participante. Nos aporta el profesor Juan Francisco Sans (Sans 2000), actual director de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, Coordinador de la Maestría en Musicología de la misma universidad y co-organizador de este congreso, que universalidad, como dice su nombre, pretende educar para la búsqueda de un conocimiento “universal”, es decir, un conocimiento no puramente técnico y parcial –como el de los conservatorios- sino relacionado en la medida de las posibilidades con las demás ramas del saber humano. En esta concepción interdisciplinaria de la enseñanza se basa el sentido primigenio y original, la razón de ser de la universidad. Por lo tanto, cuando se habla de la formación del músico popular, bien sea teórica o práctica y si está además enmarcada dentro de una institución universitaria, dicha formación debe estar provista de toda la “universalidad” posible de alcanzar.

El tema concerniente a la formación del músico académico no entra en mayores discusiones, ya que con la presencia de las academias, bien sean Escuelas de Música, Conservatorios de Música o Universidades de Música, ya se logra una formación académica. El proceso de formación del músico folklórico tampoco tiene mayor discusión, pues viene dado a través de la oralidad que por años se mantiene en esa forma de expresión cultural. Pero cuando observamos el proceso de formación del músico popular notamos que por lo general es empírica, ya que como comentamos anteriormente, suele ser “en la calle” y por esta razón muchos músicos populares –bien sean llamados empíricos o autodidactas- cuando se les habla de la formación académica, manifiestan, entre muchos otros comentarios, temor de perder su “magia creativa” al obtener conocimientos teóricos y técnicos de la música en el ámbito académico y prefieren mantenerse con su conocimiento obtenido “por fantasía”, como también se le llama en Venezuela al músico formado por su propia cuenta. De igual manera, también manifiestan no sentir necesidad de obtener ningún tipo de formación teórica, pues sus cualidades musicales naturales ya le han permitido contar con el conocimiento necesario para desempeñarse.

² _ Fue creado, en un principio, para la profesionalización -a través de un título académico- de los músicos participantes en el movimiento de orquesta juveniles, quienes ingresaban directamente luego de haber culminado sus estudios en un Colegio Musical de la misma Orquesta Nacional Juvenil con el título de bachilleres en Humanidades, mención música (BOTTOME 1986). También podían ingresar a través de convenios o pruebas especiales de admisión todo aquel músico con conocimientos fundamentales de teoría y solfeo, armonía y ejecución.

Luego de este preámbulo relacionado con la formación teórica del músico popular, vamos a ubicarnos un poco en lo que fue el IUDEM y en lo que es UNEARTE.

2. IUDEM: Instituto Universitario de Estudios Musicales.

El Instituto Universitario de Estudios Musicales, conocido bajo las siglas IUDEM, fue creado bajo autorización del Ejecutivo Nacional el 29 de abril de 1985 como una institución de carácter oficial. El 14 de octubre del año 1993 fue adscrito administrativamente al Consejo Nacional de la Cultura, CONAC.³

La creación del IUDEM se presentó como una alternativa de profesionalización del músico de conservatorio o integrante de orquesta a través de una formación universitaria y académica, específica y principalmente en el campo de la ejecución instrumental, dirección musical -bien sea de orquesta o coro-, Composición, Educación Musical y Musicología.

El IUDEM ofreció un plan de estudio de cuatro años divididos en períodos académicos trimestrales. El

3 _ Consejo Nacional de la Cultura, institución del Estado dedicada a la labor de promoción y difusión del talento y creación de los individuos en las diferentes ramas artísticas, hoy en día ya desparecida. Fue una institución antecesora del Ministerio de la Cultura.

graduando podía obtener un título de Licenciado en Música con mención en Ejecución Instrumental (violín, viola, flauta, violonchelo, trompeta, guitarra y mandolina, entre otros), Composición, Dirección Orquestal y Coral, Canto Lírico, Educación Musical y Etnomusicología. Contaba con dos planes de estudio: presencial y PROMÚSICA. Este último acreditaba experiencia profesional y se trataba de una modalidad de estudio a distancia con cinco clases presenciales por período académico. Era una modalidad básicamente para estudiantes del interior del país, e incluso del exterior, pues llegaron a asistir alumnos provenientes de Colombia. Cabe mencionar que el IUDEM también ha tenido entre sus estudiantes músicos provenientes de Ecuador, Chile, Uruguay y Paraguay.

La sede física se ubica en el valle de Sartenejas, Municipio Baruta, estado Miranda y fue construida con aportes del Ministerio de Desarrollo Urbano y cooperación de la Universidad Simón Bolívar.

En el Instituto se realizan actividades de docencia, investigación y extensión.

Consideramos conveniente aquí abrir un pequeño paréntesis para mencionar un importante antecedente de la historia de la enseñanza musical en Venezuela desde el punto de vista universitario, y es la

presencia de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela,⁴ creada en el año 1978 y que forma básicamente profesionales dedicados principalmente a lo que es la investigación, musicología, crítica, educación musical⁵ y gerencia cultural. Esta Escuela no contempla en su pensum de estudio la enseñanza en ejecución instrumental, pues su enfoque está dirigido hacia músicos ya formados previamente en Escuelas de música o Conservatorios. Sin embargo, sí promueve la práctica instrumental, pues cuenta con materias que requieren de la conformación de conjuntos de cámara. Valga esta referencia con el fin de ilustrar que antes de la creación del IUDEM ya existía en Venezuela por lo menos una institución donde se podía obtener un título de Licenciado en Música.

4 _ Esta institución otorga un título de Licenciado, mención música. Dice Sans, actual director de esta escuela: “Bajo el título de Licenciado en Artes, mención Música, se esconde esa especie de científico de la música que llamamos musicólogo, el cual por demás debe tener una previa formación musical” (Sans 2000).

5 _ Con el complemento de un componente docente estudiado a través de un convenio con la Escuela de Educación de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, el egresado de la Escuela de Artes logra una preparación pedagógica para dedicarse al ejercicio de la educación musical.

3. UNEARTE: Universidad Nacional Experimental de las Artes.

En el año 2008, por decreto presidencial se creó la Universidad Nacional Experimental de las Artes. Este proyecto consistió en reunir los institutos universitarios en áreas artísticas ya existentes en el país: Instituto Universitario de Música (IUDEM), Instituto Universitario de Teatro, Instituto Universitario de Artes Plásticas e Instituto Universitario de Danza. La sumatoria de la unión de todos estos institutos dio como resultado el nacimiento de UNEARTE, siendo cada uno de ellos una Facultad correspondiente.

Para el diseño de un pensum de estudio homogéneo y coherente entre estas cinco escuelas universitarias señaladas, se reunió un equipo de trabajo conformado por sus propios profesores, quienes se ocuparon de diseñar la plantilla curricular de la “nueva universidad” de manera de contar con un perfil y una filosofía común.

Se hicieron evidentemente visibles grandes diferencias entre el antiguo sistema educativo del IUDEM y el novedoso proyecto que planteaba UNEARTE.

Por ser el IUDEM un instituto de educación musical universitario contaba con ciertas exigencias

mínimas de ingreso, entre ellas poseer un conocimiento musical previo, independientemente fuese escolástico o empírico. Este conocimiento musical previo consistía básicamente en manejar elementos fundamentales de lectura musical y armonía así como ejecución de algún instrumento y debía pasar por una prueba diagnóstica o examen de admisión para demostrarlo. En el caso de los alumnos formados empíricamente se les ofrecía la alternativa de hacer cursos de extensión donde se les impartiría el conocimiento técnico necesario para su nivelación e incorporación al Instituto. Esta modalidad de ingreso permitía un mínimo de rendimiento y calidad tanto en el perfil del cursante como del egresado y de la institución en sí misma.

Con la creación de UNEARTE esta modalidad de ingreso cambió al sistema aplicado tradicionalmente en todas las universidades públicas venezolanas a través de la OPSU, Oficina de Planificación del Sector Universitario, que se ocupa de administrar los cupos universitarios a nivel nacional. Esto significa, que cualquier persona que desee estudiar en UNEARTE una carrera artística, bien sea música, danza, teatro o artes plásticas, y que no posea ninguna experiencia previa, antecedente o vínculo con dicha rama, puede hacerlo si aplicó por estas alternativas y la OPSU le asignó su cupo universitario. El Centro de Educación y Creación Artística, CECA,

de Sartenejas, como se llama actualmente el IUDEM, y perteneciente a UNEARTE, está atendiendo paralelamente alumnos de ambos sistemas, es decir, los antiguos alumnos que aún tienen pendientes culminar sus estudios bajo la modalidad del pensum del IUDEM –en los sistemas presencial y PROMÚSICA- y los nuevos alumnos pertenecientes a la nueva cohorte de UNEARTE.

Tanto en el antiguo IUDEM, con su pensum de estudio que estará vigente hasta que egresen todos los alumnos pertenecientes a su respectivo proceso –pensum viejo-, como la recién creada UNEARTE, con su recién diseñado pensum de estudio –pensum nuevo-, no contemplan de manera ampliada la enseñanza de la música popular en su aspecto teórico-histórico, sino mas bien hacia el práctico, bien sea dirigido hacia la ejecución, composición, elaboración de arreglos y dirección. Por lo tanto tampoco hay mayor intención de promover la investigación, salvo el caso de los estudiantes de musicología.

Actualmente, en Venezuela los progresos y avances de la musicología popular se han evidenciado en los dos congresos realizados por el Capítulo local de IASPM/AL,⁶ así como en importantes publicaciones

⁶ _ 2005 y 2006.

bibliográficas,⁷ además de algunas Tesis universitarias desarrolladas en Universidades como Central de Venezuela y Nacional Experimental de las Artes, entre otras. En este orden de ideas, consideramos que este desarrollo y madurez que han alcanzado los estudios de teorización sobre la música popular debe ser insertado en las universidades venezolanas donde se imparte la enseñanza musical.

Ciertas obras y sus respectivos conceptos, destacando el del Diccionario de la Música Popular del Mundo, EPMOW,⁸ por sus siglas en inglés, así como la de numerosos investigadores latinoamericanos, destacando entre ellos a Carlos Vega, Juan Pablo González, Leonardo Acosta y hasta el ya citado Co-

riún Aharonián, por solo mencionar algunos, son testimonio de ello y por lo general esta información no llega a las universidades para su entera discusión.

En este orden de ideas he propuesto un programa de estudio para la cátedra titulada *Historia de la Música Popular en Latinoamérica*, el cual he venido aplicando, en una primera experiencia en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela y posteriormente en la Universidad Nacional Experimental de las Artes, con el cual he obtenido resultados satisfactorios, según testimonios de los propios cursantes.

En primer lugar y para iniciar el curso el alumno debe previamente leer para luego discutir, diferentes planteamientos conceptuales para definir la expresión “música popular”, partiendo de las teorizaciones que ya nos han ofrecido Isabel Aretz (1991), Carlos Vega (1997), Leonardo Acosta (1982), Juan Pablo González (2001), Bela Bartok (1985) así como el concepto de la Enciclopedia de la Música Popular del Mundo, Epmow.

Cuando un grupo de alumnos formados ampliamente en la ejecución instrumental, específicamente en el campo de la música popular, descubre las posibilidades conceptuales que rodean la expresión “música popular”, comienzan, a partir de

ese momento, a notar las mayores posibilidades de conocimiento que pueden abarcar. Pudiéramos decir, que luego de esta discusión conceptual hemos cubierto nuestro primer objetivo.

Nuestro siguiente punto consiste en comenzar a historiar, tomando como punto de partida el tema sobre el tango, por considerarlo uno de los primeros y más importantes ritmos populares latinoamericanos de mayor impacto en el mundo. Luego, y siguiendo un tratamiento cronológico, continuamos con el bolero y la salsa y finalizamos con una proyección del desarrollo histórico de la música popular en Venezuela. El contenido abarca información concerniente a conceptos, historia, máximos representantes en composición e interpretación así como la mención a los temas y figuras más relevantes a nivel internacional.

Cuando el cursante obtiene toda esta información, siente amplia satisfacción intelectual considerando que con ella complementa su conocimiento musical al combinar el aprendizaje teórico-histórico con el práctico.

Dentro de las limitaciones podemos mencionar como un aspecto muy negativo el factor tiempo, pues se trata de un curso de un semestre que no tiene continuidad, lo que no permite alcanzar

7 _ Cabe destacar entre muchas otras, la publicación de la Enciclopedia de la música en Venezuela, coordinada por los musicólogos José Peñín y Walter Guido y editada por la Fundación Bigott en 1998. Este texto incluye una importante cantidad de información concerniente a la temática de la música popular.

8 _ Por “música popular” queremos definir a la mayoría de la música creada dentro de la sociedad industrial urbana, no limitándonos a los pequeños tipo de música diseminados por los medios de comunicación de masas. EPMOW no incluye la música generalmente llamada “arte/clásica”, o como “música folklórica” en el sentido de folklore pre-industrial, excepto cuando esta música interactúe claramente con la música popular. Por consiguiente, EPMOW no está solamente limitada al concepto de “pop music” en el sentido Anglo-Americano, sino que abarca además desde los trovadores al techno-funk, del juju hasta la música para cine, desde himnos hasta digitalizaciones, del agitprop al zouk, del ABC al Yamaha, desde música a capella a la interpretada por zampoñas, etc, etc, (Aharonián 2000). Traducción: Eleazar Torres.

géneros o tópicos que también destacan en importancia en nuestro continente como Cumbia, Vallenato (ambos últimamente de gran inclusión comercial en nuestro país), merengue dominicano, bossa nova, jazz, rock, balada, hip hop, reggae, reggaeton y muchos otros géneros musicales que se han desarrollado ampliamente en Latinoamérica.

Esta carencia suele ser cubierta por un trabajo de libre elaboración que se le solicita al estudiante luego de expuesta la temática general de la materia. De esta manera, el cursante debe seleccionar un tema que no esté contemplado y presentarlo en exposición ante sus compañeros. De esta experiencia, surgió en un estudiante de composición y flautista (José Sierra) la inquietud de elaborar su tesis de grado realizando un acercamiento musicológico sobre el reggaeton, donde estudiará sus aspectos musicales, literarios y sociales, tesis tutelada bajo mi supervisión.

En la medida que los cursos se han ido presentando a través de los semestres, hemos ido buscando la manera de perfeccionarlos, bien sea a través de la incorporación de nuevas ideas teóricas o temáticas con aumento de la bibliografía y siempre considerando las propuestas e ideas de los cursantes. Nuestra intención es continuar estimulando en el músico popular práctico y empírico el interés hacia

la búsqueda de ese conocimiento teórico-histórico que pudiera adquirir en las instituciones académicas y que le permitiría lograr una formación musical más integral y quisiera despedir esta presentación enviándoles un mensaje a todos aquellos músicos populares que aún no se han incorporado a los estudios teóricos de la música:

Ningún conocimiento adicional nunca estará de más.

Referencias bibliográficas:

Acosta, Leonardo. 1982. *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Aharonián, Coriún. 2000. *Músicas populares y educación en América Latina*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá. En línea: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

Aretz, Isabel. 1991. *Historia de la etnomusicología en América Latina: Desde la época precolombina hasta nuestros días*. Caracas: Fundef.

Asuaje de Rugeles Ana Mercedes, María Guinand y Bolivia Bottome. 1986. *Historia del movimiento coral y de las orquestas juveniles en Venezuela*. Caracas: Cuadernos Lagoven.

Bartok, Bela. 1985. *Escritos sobre música popular*. México D.F.: Siglo XXI editores.

González, Juan Pablo. 2001. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos" *Revista Musical Chilena* 60 (195): falta

Palacios, Mariantonia (Compiladora). 2000. *I Encuentro Nacional de Educación Musical*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.

Salamanca Berroterán, Elys. 2000. *El Instituto de Estudios Musicales (IUDEM)*. En: *I Encuentro Nacional de Educación Musical*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.

Sans, Juan Francisco. 2000. "Departamento de Música de la Escuela de Artes UCV". En: *I Encuentro Nacional de Educación Musical*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.

Vega, Carlos. 1997. "Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos" *Revista Musical Chilena* 51 (188): 75-96.

Música, tecnología e ensino musical na era da convergência

José Eduardo Ribeiro de Paiva¹

1 _ Professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação e do Departamento de Musica do Instituto de Artes da Unicamp, sendo orientador nos programas de pós-graduação em Música e em Artes. Pesquisa as relações entre tecnologia, criação sonora e processos midiáticos desde os anos 80, tendo gravado diversos trabalhos na área. Também é diretor de TV, sendo atualmente o diretor da Rádio e TV Unicamp.

Resumo:

As diversas relações entre música e tecnologia, principalmente a partir dos anos 60, passaram a determinar linguagens e procedimentos sonoros até então impensáveis. A tecnologia, de antigo suporte, passa a ser um “meio expressivo” que deve ser desbravado e compreendido pelos criadores para que dele possam extrair todas suas potencialidades, e deve hoje, nas relações de ensino musical, ser vista como uma área tão importante para a formação do músico quanto as tradicionais disciplinas. Do mesmo modo que transformou todas as relações entre música e mercado fonográfico, a tecnologia se mostra hoje como um elemento de extrema importância na formação musical.

Palavras Chave: ensino musical, convergência midiática, música e tecnologia, computação musical, tecnologia sonora.

Pode-se afirmar que música e tecnologia caminham juntas há muito tempo, principalmente ao lembrar que todo instrumento musical encerra em si uma tecnologia específica utilizada para seu desenvolvimento e construção, e que toda criação musical somente materializa-se através dessa tecnologia¹. Também é necessário definir os limites que separam a técnica e a tecnologia, o que Jacques Aumont coloca como “... distinção entre ‘technique’ e ‘technology’; esta última é definida como o conjunto dos instrumentos, materiais e “know how” de que se dispõe para determinada ação, e a primeira, como o emprego desses instrumentos e ‘know-how’ na prática” (Aumont 1993: 178). Beethoven necessitava de uma tecnologia específica para escrever suas “Sonatas”: o piano, desenvolvido por Bartolomeo Cristofori², no século XVIII, assim como Jimi Hendrix também necessitou de tecnologias específicas,

1 _ Aqui considere apenas a execução musical, o ato de tocar um instrumento ou de cantar, não considerando as atividades de registro e duplicação, onde todas as formas musicais utilizam-se de recursos tecnológicos.

2 _ Apesar de ter sido desenvolvido no século XVIII, somente em 1804 surge uma peça que explorava, pela primeira vez, as sonoridades e especificidades desse novo instrumento: a Sonata N. 21, in C, Op. 53 (“Waldstein”).

como a guitarra elétrica e toda uma série de artefatos eletrônicos, para a criação de sua obra. Ambos, além da necessidade de novas tecnologias para a materialização de suas obras, tinham em comum a técnica, que além de suas especificidades musicais, também lhes permitia o “emprego desses instrumentos e ‘know how’ na prática”.

Desde o surgimento do disco gravado, a música descobriu as possibilidades desse meio tecnológico como suporte ideal, tanto para seu registro como para sua difusão. O disco gravado foi o primeiro meio de “fixação” da música, isto é, de registro de uma obra artística, ao perpetuar a visão do intérprete no momento de sua gravação. Porém, para chegar ao disco gravado é necessária a passagem por uma série de tecnologias envolvidas no processo de gravação, que, com o tempo e com o aprimoramento dos recursos eletrônicos, passaram também a ser utilizadas como mais um elemento à disposição do artista no processo criativo da música. Se até os anos quarenta essa tecnologia encontrava-se limitada aos meios de registro e difusão – diga-se de passagem, bastante rudimentares –, com o surgimento da música eletroacústica, na França, e

os primeiros instrumentos eletrificados, nos EUA, também nesse período, uma série de novos recursos eletrônicos passou a fazer parte do processo criativo, em um processo que se expandiu vertiginosamente dos anos 50 para cá. A história da música pode ser contada através das tecnologias que foram surgindo nesse período, tomando, como divisor de águas, o transistor, surgido no final dos anos quarenta, que, ao permitir, pela primeira vez, a miniaturização dos equipamentos, tornou-se a base de toda a revolução tecnológica que viria a seguir. Um exemplo clássico da miniaturização dos equipamentos eletrônicos pode ser obtido ao se examinar as características do “Eniac”³: ele foi o primeiro computador construído, pesava algumas toneladas e consumia energia elétrica suficiente para alimentar uma pequena cidade; porém, sua capacidade de processamento seria a mesma de uma rudimentar calculadora científica disponível atualmente.

Os equipamentos utilizados nos estúdios de gravação da época também eram assim: grandes, com alto consumo de energia elétrica, baixa qualidade sonora e alto custo financeiro. Quando esses equipamentos começaram a ser fabricados com

transistores, diminuíram de tamanho, passaram a gastar menos eletricidade, a pesar menos e, principalmente, a custar menos. Nos anos 50, os instrumentos elétricos popularizaram o rock’n’roll pelo mundo. Instrumentos elétricos são mais fáceis de amplificar e gravar, o que permite que se produza mais música e para um número maior de pessoas. Essa equação, transistor + instrumento elétrico, é que fará a revolução sonora da música popular nos anos 60, fazendo com que os músicos passem a conviver com uma nova problemática: a manipulação dessa tecnologia e a procura das possibilidades oferecidas por ela dentro da música por eles praticada. A tecnologia que, nos anos 50, timidamente engatinhava alguns passos, passou, nos anos 60, a ser um real “meio expressivo”⁴ para os artistas, extrapolando sua função original, que era a de apenas facilitar e operacionalizar de modo mais eficiente o binômio gravação/reprodução. O estúdio era, então, apenas um local para gravações “ao vivo”, isto é, gravações em tempo real da obra musical, sem “overdubs”⁵ e qualquer tipo de alteração na obra, que deveria materializar-se em função dos recursos humanos existentes, e a eletrificação

4 _ Meios expressivos, segundo Dorfler, são “materiais em bruto dos quais os artistas se valem para construir a forma particular de algo que estava em forma embrionária, e que somente através deste ‘meio’ encontrará sua expressão e vida” (Dorfler 1958: 121).

5 _ Overdub é um recurso proveniente da gravação multicanal, e significa a gravação de diversos instrumentos pelo mesmo instrumentista.

dos instrumentos, apenas uma maneira de realizar apresentações para um maior número de pessoas e de facilitar a gravação dos mesmos. Se houvesse uma frase de guitarra dividida a três vozes, seriam necessários três guitarristas, não havendo a possibilidade de que um mesmo instrumentista executasse as três vozes através de “overdubs”.

É nos anos 60, com a popularização dos primeiros gravadores multicanais e das primeiras mesas de mixagem, que o estúdio passa a ser um “meio expressivo” (Dorfler 1958: 54), um novo instrumento para o artista (Lévy 1999: 140). Os discos gravados assumem uma outra importância que não apenas a do registro musical, como John Gabree afirma⁷ “... Os Lps, que não passavam de execuções ‘naturais’ gravadas, tornaram-se finalmente instrumentos por si mesmos, **instrumentos que os artistas mais habilidosos em gravações** (grifo nosso) estão aprendendo a tocar com uma surpreendente autoridade” (*apud* Muggiati 1973: 66). Já principia aí uma tendência que será dominante na música popular até os dias de hoje: a do músico que conhece as tecnologias envolvidas no estúdio como um todo, e não apenas como “máquinas de registro”, procurando com isso alargar os horizontes de possibilidades envolvidas na criação musical. Alguns relatos da época, como o realizado por Alan Wilson (guitarrista do grupo norte americano “Canned Heat”), demonstram isso claramente:

3 _ Abreviação de Electronic Numerical Integrator and Calculator, ou Integrador e Calculador Numérico Eletrônico, um pequeno “monstro” de 30 toneladas composto por dezoito mil válvulas, setenta mil resistores e dez mil capacitores, que custou quinhentos mil dólares, inaugurado em 1946 na Universidade da Pensilvânia.

Eles usam máquinas gravadoras de dezesseis canais. Eric Clapton toca primeiro toda a parte da guitarra. Toca a melodia numa segunda faixa e acrescenta parte da harmonia em uma terceira faixa, fazendo uma espécie de ‘riff’ no meio da melodia. Ora, ele poderia ter tocado a melodia e a harmonia juntas, ao natural, mas jamais conseguiria sustentar a última nota da melodia durante três, quatro ou cinco batidas. E, no fim do solo, ele acrescenta uma quarta faixa de som, harmonizando o ‘riff’. É uma coisa fantástica” (*apud* Muggiati 1973: 78).

A música, pela primeira vez, experimenta uma nova situação: a de uma obra de arte que se materializa apenas no estúdio, sem a possibilidade de ser reproduzida “ao vivo” para uma platéia. Tanto na música erudita quanto na popular, podem ser encontrados com facilidade exemplos de obras que existem somente através dos recursos existentes nos estúdios de gravação, graças às mesas de mixagem, aos gravadores multicanais e as técnicas de edição, como boa parte das gravações de Bach realizadas por Glenn Gould e o disco conceitual *The Dark Side of the Moon*, do grupo inglês Pink Floyd. Diferentes na estética, porém próximos na utilização dos recursos tecnológicos, tanto Gould quanto o grupo Pink Floyd somente trouxeram à luz algumas de suas obras pela tecnologia. Glen Gould rea-

lizava suas gravações e utilizava-se largamente das técnicas de overdub, muitas vezes executando separadamente cada voz das obras que interpretava e registrando-as em canais de áudio independentes ou então colando diversos trechos de diversas gravações para montar uma única, de acordo com diversos depoimentos de seu produtor na CBS, Andrew Kazdin. Um modo natural de se enxergar uma fuga a quatro vozes: cada voz é uma entidade independente, com dinâmicas e articulações próprias, e passível de ser registrada individualmente. Somente no final, depois de gravadas todas as vozes separadamente, é que elas serão mixadas, isto é, “misturadas” umas com as outras, naquela tarefa que a mão do pianista realiza, muitas vezes, de maneira “imperfeita”. Porém, essa é uma situação que não se repete ao vivo, que é impossível de ser “executada”, e tais gravações de Bach existem apenas enquanto obras que se materializaram somente através do e no estúdio.

Situação semelhante viveu o grupo inglês Pink Floyd. Não em busca da perfeição interpretativa de Gould, mas em busca da expansão sonora que somente o estúdio proporciona. Nove meses de gravação ininterruptos foram empregados para a realização de *The Dark Side of the Moon*, em 1974, provavelmente o disco mais famoso da história do pop depois de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. Ruídos, fitas invertidas, sinte-

tizadores e processadores de toda espécie resultaram em uma obra que expandiu os limites do rock, mas que ficou presa ao seu suporte, uma vez que as tentativas de sua execução ao vivo sempre estiveram muito aquém de seu original gravado. Somente em 1994, vinte anos após sua gravação, com diversos músicos além dos membros do grupo e uma imensa parafernália tecnológica, essa obra conseguiu ser satisfatoriamente registrada ao vivo no CD e vídeo intitulado “Pulse”.

A música “virtual”, atualmente produzida nos sistemas informatizados, tem sua origem nas possibilidades aventadas ainda nos anos 60 por sistemas analógicos hoje considerados obsoletos, demonstrando que, apesar das diversas transformações pelas quais passou no percurso do analógico ao digital, a conceituação contida na gravação multicanal ainda é um dos pilares fundamentais para a correta utilização das potencialidades oferecidas pelos novos equipamentos.

Mesmo com todas as possibilidades tecnológicas oferecidas nessa época, a música desse período ainda limitava-se aos timbres existentes nos instrumentos e também deveria ser executada pelos meios tradicionais, isto é, pela mão humana, e somente depois, nos processos de mixagem, é que seriam criadas essas situações «virtuais». Por mais que seja alterada a dinâmica dos instrumentos,

seus sons e suas execuções ainda eram ditados pelos modelos tradicionais de execução, pela construção dos instrumentos e pelas possibilidades técnicas encontradas nas mãos de seus executantes. Nos anos 70, a tecnologia trouxe aos músicos a possibilidade da criação de novos sons, através dos sintetizadores⁶, rudimentares em seu início, mas que logo se tornaram um “meio expressivo” extremamente utilizado por toda espécie de músicos. Essa revolução timbrística trouxe uma nova paleta de sons para a criação musical, dando aos músicos a possibilidade de acesso a sonoridades até então inexistentes, passando a exigir deles um conhecimento técnico mais sofisticado para a plena utilização desses novos equipamentos. Se nos anos 70 o músico deveria ter uma boa noção das possibilidades das gravações multicanais, ele agora passa a “programar” seus sons, que acabam por se tornar sua marca registrada, sua singularidade, em um processo que passa a exigir a manipulação de linguagens e elementos tecnológicos que até então necessitara dominar apenas superficialmente. Sintomático encontrar, em 1972, a presença de um programador de sintetizadores em *Acquaring the Taste*, segundo disco do grupo inglês Gentle Giant: o universo tecnológico expande-se tanto que é ne-

6 _ Os sintetizadores dessa época, apesar de equipamentos analógicos bastante rudimentares, trouxeram ao músico, pela primeira vez, a possibilidade da manipulação timbrística, ao permitir ao músico o controle dos diversos parâmetros que compõem o som.

cessária a presença do técnico junto ao músico. Até então, a mão do tecladista operava seus instrumentos na superfície (teclado), porém agora é necessário que ele manipule o instrumento mais profundamente, que ele passe a dominar não apenas a técnica, a composição, enfim, os dados musicais daquilo que toca, mas também os circuitos desses instrumentos eletrônicos, programando os sons que utilizará e procurando fazer com que esses sons se tornem uma espécie de marca registrada. O músico que executa um instrumento tradicional tem uma visualização, mesmo que não muito precisa, de como o som de seu instrumento é produzido; tome-se, como exemplo, um pianista: ele sabe que o som de seu instrumento é produzido pelo toque de um martelo de feltro nas cordas contidas no piano. Como o mecanismo funciona, seu detalhamento técnico, provavelmente ele não sabe; porém, ele compreende a visão global de seu funcionamento. Em um sintetizador, claramente compreensível é o fato de que, ao apertar uma tecla, seu intérprete terá um som; porém, a tecnologia que foi utilizada para a produção do mesmo dificilmente será facilmente compreendida pelo músico. Entretanto, mesmo esses sintetizadores ainda necessitam da execução musical: é necessário o toque, a mão sobre o teclado ou qualquer outro “controlador” para acessar esses circuitos eletrônicos. Com o surgimento dos primeiros computadores

personais e dos sistemas MIDI, no início dos anos 80, a música pode passar a ser sequenciada e não mais executada em tempo real, conforme será visto posteriormente. Sintetizadores + computadores, eis a nova relação que determinará os rumos da linguagem musical dos anos 80 até a atualidade. A partir da descoberta do protocolo MIDI⁷ pode-se, pela primeira vez⁸, comunicar sintetizadores entre si e sintetizadores com computadores através da conversão das variantes musicais em um código numérico com cento e vinte e oito possibilidades. De todas as formas de arte, a música foi a primeira a desfrutar de toda uma série de equipamentos desenvolvidos com base nas tecnologias informatizadas (Lévy 1999: 32), com certeza, pelo fato de possuir uma codificação bastante precisa, e a codificação é a chave para a criação dos códigos de conversão utilizados pelos computadores. Logicamente, existem muito mais variáveis no universo da música do que as 128 criadas originalmente pelo código MIDI, porém, para aquele longínquo ano de 1983, esse número representava uma gigantesca possibilidade. Em um primeiro momento, isso era uma verdadeira revolução nos modos tradicionais

7 _ MIDI é a abreviação de “Musical Interface for Digital Instruments”, que permite a codificação e a manipulação musical por equipamentos compatíveis com esse protocolo.

8 _ A primeira comunicação entre um computador e um sintetizador através de uma interface MIDI foi em janeiro de 1983, entre os teclados Sequencial Prophet-600 e Roland JP-6.

de execução e composição musical ao aliar todas as possibilidades sonoras dos sintetizadores às automações trazidas pelos computadores. A execução, substituída por alguns cliques do mouse, e os sons disponibilizados em sintetizadores poderiam significar um notável avanço das tecnologias aplicadas à criação musical, porém essa situação trouxe toda uma nova série de indagações.

Primeiramente, deve-se ter em mente que sintetizadores não são apenas equivalentes eletrônicos dos instrumentos que emulam, nem também equivalentes daqueles de que tomam a forma, o que vale dizer que sintetizadores não são violoncelos apenas porque são capazes de emitir um timbre próximo desses instrumentos, como também não são pianos apenas porque contêm um teclado cromático. Existem especificidades inerentes aos processos de síntese do sintetizador que fazem dele um novo instrumento, que pode lembrar o som do violoncelo, mas que se comporta de maneira totalmente diferente do seu correspondente acústico na sua articulação, no seu vibrato, na sua tessitura, trazendo ao músico uma nova abordagem tanto em relação aos sons tradicionais como em relação àqueles manipulados eletronicamente. Isso sem levar em conta que essas especificidades variam de acordo com as diversas tecnologias utilizadas pelos fabricantes de sintetizadores.

Em segundo lugar, não devem ser esquecidas as particularidades existentes nos microcomputadores e na linguagem MIDI, que realiza a comunicação entre os softwares de música e os sintetizadores. Uma linguagem que, ao mesmo tempo em que manipula informações musicais, o faz sem ser capaz de traduzir todas as nuances de dinâmicas e articulações que compõem o discurso musical. A linguagem MIDI trabalha com apenas cento e vinte e oito variáveis dinâmicas, o que é inferior à capacidade do mais medíocre intérprete, além de ter uma conceituação, muitas vezes, extremamente dúbia. Como exemplo, vale lembrar o termo “velocity” (velocidade): ao perguntar-se a qualquer músico o que esse termo significa, imediatamente ele irá relacioná-lo com andamentos musicais. Porém, em MIDI velocidade quer dizer dinâmica, uma vez que “velocity” aqui é compreendida como a rapidez com que a tecla abaixa-se sobre a borracha sensível do teclado eletrônico. É lógico que quanto mais rápido, também mais forte. Assim, “velocity” de 128 significa o máximo de dinâmica que um sistema MIDI é capaz de produzir, algo próximo do *fff*. Além disso, não deve ser esquecido que os softwares utilizados na criação musical possuem diversas interfaces de comunicação com o usuário, diversos modos de dizer a mesma coisa, que muitas vezes, no entanto, necessitam de um treinamento específico para sua utilização.

Finalizando, não deve ser esquecido que esses equipamentos permitem ao músico a criação da música virtual, prescindindo muitas vezes da mão humana e repleta de situações impossíveis de serem executadas ao vivo. Anteriormente, músicos como Eric Clapton gravavam diversas guitarras sobrepostas umas às outras, recriavam Bach como Glen Gould ou materializavam seus delírios sonoros como o grupo Pink Floyd; porém, todas essas situações necessitavam da mão humana para sua execução, algo que, com os computadores e sintetizadores, não é mais necessário. A música passa a ser virtual em duas frentes distintas: na situação de não poder ser reproduzida ao vivo e na situação de não poder e/ou necessitar ser executada pela mão humana. Além disto, o próprio processo de composição musical se alterou de forma brutal nos últimos anos, a partir de possibilidades surgidas através dos recursos informatizados, como a composição a partir de loops de áudio, que expandiram e muito as possibilidades da criação sonora. Perante essas particularidades, os instrumentos eletrônicos digitais (leia-se aqui sintetizadores e computadores) devem ser encarados de forma específica, o que acaba por refletir-se no modo pelo qual eles devem ser ensinados. O violoncelo do computador ou do sintetizador é diferente do violoncelo acústico, com abordagens específicas. O teclado de controle MIDI é diferente do teclado de um

piano. Tais equipamentos são novos instrumentos, que necessitam uma nova abordagem para seu ensino, que faça com que as pessoas percebam seus verdadeiros potenciais como novos instrumentos e não reduzindo-os a uma versão eletrônica dos instrumentos que emulam. Um dos conceitos mais discutidos nos últimos anos, o da “convergência tecnológica”, encontra aqui um dos seus principais expoentes, na medida em que os computadores substituem estúdios completos de gravação. Porém, ele passa a exigir de seus usuários uma série de conhecimentos que antes eram disponibilizados ou agregados por diversos profissionais nas antigas estruturas dos estúdios analógicos. O músico que opte hoje por gerenciar sua própria carreira dentro das possibilidades deste mundo convergente deverá possuir uma série de conhecimentos que não necessariamente fazem parte do aprendizado musical, que vão desde questões básicas de gravação até questões envolvendo os processos midiáticos hoje existentes. Afinal, que profissional é esse? Pode-se indagar se o ensino superior tradicional é capaz de propiciar uma formação com todos estes ensinamentos a um aluno de um curso superior de música, seja popular ou erudita? E principalmente, como este profissional deverá se posicionar na cibercultura (Lévy 1999: 17), em que todos os valores dos processos criativos estão sendo redimensionados e refeitos?

Com certeza, é um processo de transição gradual e irreversível, que está impactando de forma profunda as questões que perpassam pelo ensino musical no mundo todo, e cabe a todos os envolvidos nesta área a constante discussão e posicionamento sobre o tema. Porém, uma coisa parece certa: muito mais que a capacidade criativa musical formada nos moldes tradicionais, hoje é necessária uma capacidade que propicie o domínio de todos os inúmeros elementos que são utilizados para compor a questão musical dentro de um processo midiático mais amplo e abrangente, que está reinventando a criação sonora no século XXI.

Referências bibliográficas

Aumont, Jacques. 1993. *A imagem*. Campinas (SP): Papyrus.

Dorfles, Gillo. 1958. *Constantes técnicas de las artes*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

Lévy, Pierre, 1999. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.

Muggiati, Roberto. 1973. *Rock, o grito e o mito*. Petrópolis (RJ): Vozes.

Formación del músico popular de agrupaciones institucionales a través de su ejercicio profesional: Caso del Grupo de Música Popular Latinoamericana de la Universidad de Carabobo

Juan Pablo Correa Feo¹

¹ _ Director. Pianista y Arreglista. Licenciado en Educación Musical en la Universidad de Carabobo, Magíster en Gerencia Avanzada en Educación. Realizó estudios musicales en Caracas, Madrid y Santiago de Compostela, Galicia, España. Desde 1997, en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo, donde es Profesor Agregado, Subdirector de Cultura y Director del Grupo de Música Popular Latinoamericana de la UC.

Resumen

Se expone la experiencia del Grupo de Música Popular Latinoamericana de la Universidad de Carabobo, fundada en 1983, quien se ha presentado en toda Venezuela, así como en Suiza, República Checa, Italia, España y Argentina. El perfil del integrante, según el Manual de Cargos de la OPSU, debe ser de un egresado universitario con experiencia en el campo musical de especialidad, sin mayores exigencias en la música popular. La trayectoria y alta demanda de la agrupación la ha obligado a desarrollarse en el campo investigativo musical popular, teniendo aliados como la IASPM. Ha diseñado un interesante sistema de formación académica, en medio de su ejercicio profesional. Esta experiencia sirve de modelo para agrupaciones de igual característica.

Palabras clave: Formación, Música Popular, Grupo Institucional, Universidad de Carabobo.

Aún queda mucho por hablar en cuanto a la formación del músico popular. Más allá de iniciativas institucionales, el proceso evolutivo del músico popular dependerá de su motivación intrínseca y de la demanda de su entorno dentro de un clima competitivo en el esquema mercantilista de la venta de un producto cultural.

En el caso de las agrupaciones populares institucionales, es decir, las que hacen vida dentro de una organización, y haciendo énfasis en aquellas cuyos integrantes forman parte de una nómina aseguradora de las necesidades básicas, aparece la controversia en cuanto a su formación. Por un lado, existe un ambiente de seguridad económica que no propicia el desarrollo curricular del músico al no existir alternativas de promoción o ascenso; por el otro, su denominación (a veces tomada despectivamente) de “popular” hace creer intrínsecamente en su

lejanía a aspectos académicos y de investigación. Adicionalmente, en las universidades venezolanas existe un Manual de Cargos, redactado por la Oficina de Planificación del Sector Universitario OPSU, entidad gubernamental que establece los lineamientos de planificación y presupuesto a las universidades. Allí comienza nuestra mirada, donde el Instrumentista Folklórico percibe un menor salario que un Intérprete Vocal, y a su vez, éste está por debajo del Instrumentista Académico, lo que deja ver un criterio de subestimación ante el músico y cantante popular. Según este Manual, el instrumentista folklórico debe ser de un técnico medio con estudios no menores a 3 años. Debe poseer al menos 6 años de experiencia en el campo musical de su instrumento y resulta suficiente tener reconocimiento a nivel estatal, sin mayores exigencias académicas en su especialidad artística, al tratarse de música popular. Esto, de alguna manera, nos representa un obstáculo en la prosecución de profesionales especialistas en este tipo de música, más allá de su versatilidad instrumental o vocal.

Para esta oportunidad, presentamos el caso del Grupo de Música Popular Latinoamericana de la Universidad de Carabobo, agrupación institucional que tengo el honor de dirigir. Adscrita a dicha casa de estudios, esta agrupación fue creada en 1983 por el Prof. Carmelo Oñate, con la misión de difundir y promover la música popular latinoamericana como ícono de identidad cultural continental. Lo componen actualmente 9 cantantes, todos empleados de la Universidad, (distribuidos en cinco hombres y cuatro mujeres en cuatro voces mixtas), y a su vez cinco de ellos ejecutan el cuatro, el arpa, el charango, la guitarra, el tres cubano, el piano, el bajo y la percusión.

El grupo ha editado hasta la fecha tres CD y un DVD con un amplio y variado repertorio popular latinoamericano. Una de las características de la agrupación es montar sus propias versiones, sus propios arreglos. Es decir, no montamos arreglos o adaptaciones de terceras personas, lo que representa un valor adicional que lo distingue de otros ensambles vocales o instrumentales.

Es importante destacar que este grupo no nació con su actual misión de difusión. Tiene su antecedente en el Conjunto Típico de la Universidad, un grupo compuesto por dos voces, cuatro, arpa, maracas y bajo, que tenía por propósito amenizar actividades universitarias con música criolla venezolana. En 1983, tras la propuesta de algunos directivos de la

Dirección de Cultura de transformar la agrupación, queda por responsabilidad de Carmelo Oñate, guitarrista, establecer una nueva agrupación más amplia tanto en número de integrantes como de repertorio, creando entonces un ensamble de 10 voces, pero sin una configuración preestablecida y con la sola misión de amenizar eventos.

En el año 2001, y tras la jubilación de Carmelo Oñate, tuve el inmenso honor de quedar designado director de la agrupación. Recibo entonces un grupo musical un tanto desmotivado, relativamente inactivo y con tres miembros menos al gozar también del beneficio de la jubilación, por lo que a la postre tendría, además, un grupo incompleto. Luego de la incorporación de nuevos integrantes, y tras un sondeo inicial de opiniones entre ellos, pudimos establecer algunas visiones e inquietudes que nos ayudaron a fijar metas y objetivos realizables en el tiempo. Metas que hemos venido logrando poco a poco, como por ejemplo haber incluido la fase de investigación en la música popular latinoamericana, la creación de las Jornadas de Reflexión sobre Música Popular Latinoamericana, un espacio para el estudio y la discusión sobre diversos aspectos etnomusicológicos y de carácter popular; haber dictado talleres y realizado conciertos en Ginebra y Lausanne (Suiza), Praga (República Checa), Roma (Italia), Madrid, Vigo y Pamplona (España), además de una gira por la República Argentina y en el marco

de su vigésimo quinto aniversario, un concierto de gala sinfónico coral.

Al tratarse de una agrupación institucional con alta demanda intra y extra universitaria, ha obligado a la misma a desarrollarse de manera endógena en el campo investigativo y formativo de la música popular, teniendo como aliados a la IASPM, a diversos catedráticos de la Universidad de Carabobo y de la música popular en general, así como en la adquisición de abundante material bibliográfico, discográfico y hemerográfico sobre el tema, y sobre tópicos relacionados transversalmente al mismo: historia sociopolítica latinoamericana, antropología, sociología, análisis cultural, entre otros.

Las alternativas de formación que más han impactado positivamente dentro de la agrupación, son:

- Análisis y estudio de cada canción a trabajar. Una vez seleccionada una canción, preparamos previo a su montaje un análisis musical, estilístico, estructural, armónico, histórico-social y de texto. Luego, escuchamos distintas versiones, desde la más fiel al concepto original, como sus distintas variantes posteriores.

- Involucrar al integrante de la agrupación en la formación académica. Tal como se acostumbra en el sistema educativo formal, se le asigna a cada integrante un país o un género musical para que lo exponga, lo explique y desarrolle al resto del grupo. Con apoyo de audio, con proyector y material de apoyo, cada integrante dedica una media hora en hablar de determinado tópico. Incluso, hay quienes visten vestuario típico o preparan comida de la región a fin de ambientar más el momento. De esta manera, se establece un sistema de más de 150 horas de capacitación en el área, a lo largo de un año.
- Clases de vocalización. Con la ayuda del Prof. Williams Alvarado, prestigioso cantante y profesor de la Universidad de Carabobo, hacemos talleres de vocalización y perfeccionamiento vocal sistemático.
- Búsqueda de mejoramiento técnico instrumental. Cada integrante ejecutante de instrumento, busca la manera particular de recibir tutoría en la práctica musical. Con la inclusión de nuevos instrumentos, tales como el bombo, el charango, el tres cubano o la bandola, los integrantes se comprometen a perfeccionarse en la técnica.
- Talleres de lenguaje musical. De los 9 integrantes, sólo 4 tienen formación previa en lectoescritura musical. Eso nos obliga a dar clases de solfeo al menos una vez al mes. Por otra parte, se provee de partituras a todos los integrantes, lean música o no. Algunos, ya por asociación, van adentrándose así en aspectos de lectura.
- Invitación a especialistas. Con la colaboración de la IASPM, hemos contado con talleres a manos de especialistas de renombre nacional y mundial: Fredy Moncada, Elías Castro, Juan Pablo González, Egberto Bermúdez, Danilo Orozco, Alberto Joya y los Maestros Aldemaro Romero, Luis Cruz y Otilio Galíndez son algunos nombres de estudiosos y expertos con quienes hemos compartido momentos académicos. Además, el hecho de pertenecer a la Universidad de Carabobo, nos permite establecer contacto con expertos en estudios humanísticos y sociales.
- Programa de radio: Este mes de junio iniciamos un ciclo de micros en la radiodifusora cultural universitaria 104,5, un programa que lleva por nombre Bitácora Latinoamericana, con el propósito de hacer difusión de los géneros que componen el amplio caleidoscopio musical latinoamericano.
- Presencia en medios impresos: Tanto a nivel regional como en los medios universitarios, hacemos constante presencia en información de conciertos como en la labor de difusión de la investigación musicológica popular de nuestro continente.
- Eventos especiales de formación. En 2008 preparamos las I Jornadas de Reflexión sobre Música Popular Latinoamericana que, como dijimos al principio, representan un espacio para el estudio y la discusión sobre la música popular de nuestro continente. Esperamos, para noviembre de 2010, desarrollar las II Jornadas. Además, hemos sido invitados como ponentes a diversos congresos y seminarios, a escala nacional e internacional.
- Página WEB. A través del dominio www.grupolatinoamericano.org.ve hacemos mención de nuestra agenda de actividades, así como en la difusión de algunos trabajos de investigación propios y de otros expertos. Ponemos este portal a disposición de quienes deseen dar a conocer sus estudios sobre el área.

Tal como decimos en nuestra carta de presentación: Aún queda mucho por hacer. Pero lo principal, es decir, el elevar el nombre de la Universidad de Carabobo con nuestras voces en los escenarios a los cuales hemos sido invitados, lo hemos llevado a cabo con profundo honor. Mantener el grupo cohesionado bajo una sola visión, estimulando el trabajo en equipo, la resolución proactiva de los conflictos presentados, la motivación a un logro, el mejoramiento personal y profesional y la identificación con la misión trazada, son metas que han sido alcanzadas.

Escuelas de Música Popular en América Latina: Nuevas (¿otras?) Propuestas

Juan Valladares Araya¹

1 _ Profesor Asociado, Director Escuela de Música de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales ARCIS.

Resumen:

El desafío más importante de las Escuelas de Música Popular en el la actualidad está basado en la búsqueda e implementación de metodologías propias vinculadas a las necesidades y perfil profesional que requiere o desarrolla un músico de estas características. La historia de estas Escuelas es corta en América Latina. La mayoría de ellas han sido y son parte importante de la formación teórica y práctica, depositarias de la “Escuela Tradicional Docta”, o en otros casos en una relación mucho más cercana a la MP, una réplica de las experiencias de larga data desarrolladas en USA y/o Europa. En el primero de los casos, la formación heredada del concepto de la tradición docta nos lleva por un “bosque” de materias “inadecuadas” (*por ejemplo: el apego obsesivo compulsivo por la partitura, que en la “música de arte” lo es todo, y en MP es solo un dato más de la realidad, que puede ser y es permanentemente reelaborado y recontextualizada*) para las necesidades

de un músico popular. Esta nos dice que, mientras mejor dominemos las técnicas de la música de arte, la producción y las competencias de este profesional serán “buenas”, desconociendo las diferencias y las particularidades de la MP, que, en las actuales circunstancias y condiciones de globalización y desarrollo de las tecnologías se transforman en un “zapato chino”, para la fecundidad y crecimiento de un músico popular con formación académica. Para el segundo caso, la conexión con las técnicas de la MP y sus métodos está claramente más vinculada a la performance de este músico. La complicación dice relación con que estas “academias” exportan una idea de música popular “elaborada” que es la replica del círculo vicioso de la “importación” de una música y estética “ideal”.

Estas dos situaciones son una trampa para el desarrollo de las Escuelas de Música Popular en América Latina, puesto que ambas

visiones nos cooptan hacia una formación tendiente al academicismo estático, desvinculado de nuestros ejes culturales y necesidades como parte de un continente en desarrollo. La “salida” esta en la búsqueda, en la permanente visión crítica de la realidad académica, la cual debería estar periódicamente dispuesta a ser reinventada y debatida desde el filtro de la MP.

Palabras claves: Escuelas, música popular, formación.

Introducción

Esta ponencia está ligada a una búsqueda en el campo de la formación académica de la Música Popular, su especificidad, las pertinencias de las materias que se imparten, y las metodologías que se utilizan para entregar los conocimientos y la información correspondiente a esta sonoridad, la de la Música Popular.

Qué ha estado sucediendo

De acuerdo a lo investigado, y teniendo una mirada general de la panorámica de proyectos académicos relacionados con la Música Popular en América Latina, puedo decir, que no son pocos y que ya tienen una data de varias décadas,¹ repartiéndose en el continente varios proyectos académicos, ligados a instituciones de derecho privado sin fines de lucro, instituciones estatales y Universidades. Todos ellos muestran algún grado de diferencias en los formatos por los que se inclinan a llevar su formación, vale decir, algunos han optado por una formación “corta” tipo academia, y otras han implementado planes de estudios con mallas curriculares tendientes a una formación de pregrado, con certificaciones reconocidas por la jurisdicción de cada país. No es mi afán en esta ponencia relevar una u otra opción, sino que más bien, reconocer las diferen-

cias y puntualizar las características de las búsquedas formativas, los aciertos y dificultades que se han tenido que enfrentar para desarrollar modelos de enseñanza. En tal sentido, me estoy apoyando en la experiencia que he tenido durante de más de diez años, en la conformación de una Escuela de Música Popular, que preveo puede ser en algo parecida a otras experiencias llevadas a cabo por otros colegas, tanto en mi país, como en otras ciudades de América Latina.

En una primera etapa, a fines del siglo pasado, estos “experimentos” académicos tenían una impronta modelada muy fuertemente por la tradición de formación académica centro europea, que era, la formación académica por antonomasia que impartían los conservatorios de música y las Escuelas Universitarias. Un gran número de los músicos populares con instrucción, venían de este universo de información técnica, la que junto con el universo de información auditiva de música culta, como popular, conformábamos una mixtura en permanente conflicto al momento de traspasar conocimiento. Se solía creer, y se sigue creyendo aún, que ése es el modelo, que por ejemplo la lectoescritura musical era igual para una realidad, como para la otra, produciéndose en cierto modo una “aberración” en la manera de entender lo popular, como concepto musical diferenciado de la música culta. Como muestra un *botón* “... para tocar bien una chacare-

ra por ejemplo, no son suficientes ni los métodos, ni los criterios con que se enseña a tocar guitarra clásica...” enunciaba en su declaración de principios el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP)² ya en 1983. Lo anterior, es significativamente válido tanto como para un repertorio de Jazz, de Rock, de Pop, como de Latin, Cuecas, Joropos, Cumbias, Candombes, Landó, etc. Pero también podemos decir a estas alturas que no existe una sola formación «universal» en aspecto teórico de la enseñanza de la música. En el caso de la música popular existe esa diferencia respecto de la música culta, vale decir, cuales son las materias significativas, que le proporcionan al estudiante los recursos profesionales para desempeñarse dentro del “mundo” y lenguaje de la música popular. Es así que en las materias y metodologías se debería contemplar características fundamentales de la música popular, tales como la oralidad, la esencia tonal y/o modal, estructuras gramaticales cíclicas, la partitura como referencia, y no como la absoluta verdad, la sonoridad conformada por modelos armónico (II,V,I) recurrentes y transversales en variados géneros de la Música Popular, el rol de la tecnología, que en la Música Popular comprende la utilización de instrumentos eléctricos, softwares y computadoras para

1_ Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA), fundada en 1986/ www.empa.edu.ar

Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP) fundado en 1983/ <http://tump.com.uy>

2_ Ver información en Taller Uruguayo de Música Popular <<http://tump.com.uy>>.

modelar realidades sonoras, la interrelación con la danza, en varios de sus géneros y la influencia de los textos, por nombrar varias de sus bondades.

La idea de academizar la música popular, en sí, aparece como una incongruencia, ya que la mayoría de ella ha transcurrido fuera de esta. Pero, la pregunta válida es, ¿por qué no?, ¿por qué solo dejarle a la música culta, los conocimientos sistemáticos? La respuesta para varios de nosotros es que, este campo puede ser habitado desde nuestra perspectiva, y que el “privilegio” de los conocimientos teórico/técnicos no solo deben estar posibilitados para aquellos que se forman en las escuelas de la tradición culta. Hoy en día se ha generado una masa crítica académica que se sustenta – en distintas latitudes- en el convencimiento de que la formación académica en música popular es un aporte al concepto de un profesional validado académicamente, y que se desempeña en un mercado laboral, desde una óptica estilística y sonora, que le permite interlocutar con una realidad propia.

La idea de que la música popular se aprende solo en las calles, o bien, que es una música menor que no necesita de mayores reflexiones metodológicas comprende, a mi juicio, dos puntos de vista extremos, que no dan cuenta de la situación de la música en la actualidad. Muchos de los que ejercemos la docencia en proyectos académicos de música popular, y que nos formamos en la estética de la

música culta europea, nos dimos cuenta lo beneficioso que era poseer conocimientos técnicos para resolver cuestiones creativas, realizar versiones o arreglos, poder transcribir desde la audición, resolviendo para su posterior interpretación, cuestiones armónicas, rítmicas y melódicas complejas. El problema fue, y sigue siendo, a mi modo de ver que, en cierta medida el influjo de esta academia nos trancó o imposibilitó para entender que la solución no estaba en la superposición mecánica de un esquema que no conocía ni le interesaba la música popular, y que más bien la denostaba. Ese proceso hizo, en cierto modo, que se viviera un acartonamiento del repertorio “músicas *aburridas y sin nervio*” al decir de Coriún Aharonián (2000), que se salía de contexto de la música popular, al producir música en extremo “perfeccionista”, interpretada a la usanza de la “vieja academia”. Puedo citar un par de ejemplos en el caso chileno, como fue la Nueva Canción Chilena, y posteriormente el Canto Nuevo, en donde sobre la base rítmica y armónica de géneros y estilos de la Música Popular Latinoamericana, presentes en el inconsciente colectivo, se le superponían densas formas corales trabajadas bajo técnicas que asemejaban corales de Bach, o el concepto coral tradicional (clásico romántico) de cuatro voces.

¿Cómo enseñar entonces Música Popular?

Primero que nada, hay que creer que la formación académica es una más de las posibilidades que tienen los jóvenes para su desarrollo como músicos populares. Llevar los distintos proyectos surgidos en nuestros países con verdadero cariño hacia la música popular, a términos absolutos sería un grave error.

Segundo, concebir las estrategias de enseñanza como una posibilidad de aporte al desarrollo tanto interpretativo, como creativo, buscando y valorando para esto, los diferenciados caminos que tiene la música popular, más aún en nuestra América Latina. No será posible entonces pensar desde la matriz tradicional europea en la adaptación de rutinas metodológicas al “mundo” de la práctica de la música popular. Hay que pensar desde nuestra alteridad, desde nuestro quehacer, y desde ahí, acercarse a las formas de enseñanza y entrega de contenidos, los cuales deberán estar en permanente evaluación, permeables al cambio, si éste fuese necesario.

La idea – como lo dije anteriormente – de que la lectoescritura tradicional es trasplantable sin más, a la formación del músico popular, no es más que un error que nos hace caminar por un sendero que, de manera consciente o inconsciente, nos hará llegar

a un callejón sin salida, puesto que, son otros los referentes de la práctica musical popular. Necesitamos entonces, de acuerdo a cada una de nuestras particulares realidades ir conformando planes de estudios que respondan e incentiven esta realidad, promoviendo los lenguajes, sonoridades y técnicas que emplea el músico popular. En la medida que seamos capaces de hacer un correcto diagnóstico y promover las más acertadas metodologías de enseñanza de la música popular, provereemos a nuestros proyectos de la capacidad de reconocerse en la diferencia de las formaciones de las músicas actuales.

En tercer lugar, ser un mundo sonoro vivo, vale decir, abierto a la sonoridad de la calle, a los medios de distribución de la música popular,³ de sus nuevas mixturas, del intercambio y adopción de estilos, siempre atentos a lo que sucede allá afuera, para no caer en un encierro anquilosado que solo valore lo que sucede dentro de nuestras aulas. Tener por cierto, las condiciones materiales e infraestructura, que nos permitan ser centros de referencia de la música popular de nuestro entorno, en donde fluya el encuentro, el diálogo, tenga un espacio la formación menos institucionalizada, los proyectos musicales no comerciales, las vanguardias, etc., es decir, centros bullentes con una vida académica

tan inserta en la comunidad, como en la academia misma.

En el marco de la enseñanza de la interpretación en nuestro continente, cabe mencionar que, la búsqueda de un modelo diferenciador del estereotipo del técnico eficaz y eficiente, que funciona en base a recetas y que no descubre un mundo sonoro propio, es el que hay que superar, o al menos cuestionar. La necesidad puesta en la técnica como un absoluto, como algo objetivo, nos hace perder de vista que existen espacios de “técnica subjetiva”, los cuales son abordados desde experiencias socio culturales distintas, a las provistas por los métodos y literatura técnico/musical desarrollados en otros contextos. El desafío de nuestros proyectos es ir conformando un acervo de métodos propios que respondan a las virtudes de la música popular de este lado del mundo, y que sean lo suficientemente dúctiles para incentivar una personalidad artística propia, y no una pieza más en el engranaje de la fábrica de intérpretes en música popular. Debería, por ejemplo, un guitarrista eléctrico, formado en una Escuela de Música Popular en América Latina, tener rasgos que lo diferencien de uno formado en Estados Unidos, tanto desde el punto de vista técnico, como desde el repertorio y su imaginario sonoro. El solo hecho de que en el repertorio latino-

americano se usa de variadas formas el rasgueo,⁴ debería constituir un referente en la formación técnica de un guitarrista eléctrico nuestro, otorgándole, una particularidad respecto de una formación más estandarizada.⁵

En este sentido, los modelos que se estimen convenientes de usar para la entrega de herramientas y contenidos que conformen los planes de estudio en Música Popular, deberían, para el caso de los intérpretes, estar ligados a los códigos, necesidades, imaginario y sonoridad de la música popular (González 2008). Es importante para este futuro intérprete – al igual que el compositor en música popular - conocer la mayor cantidad de propuestas musicales populares, que lo preparen para valorar con mente abierta las posibilidades interpretativas y laborales que se le presenten. Estimo finalmente, que para la formación de este intérprete, las opciones de la academia culta no significan ningún aporte, sino que más bien un distractor del foco central

4 _ Rasgueo: es un concepto comúnmente asociado a la guitarra y consiste básicamente en el acto mediante el cual se provoca la vibración de dos o más cuerdas simultáneamente con los dedos a la vez que se realiza una postura en el diapasón (o mástil) del instrumento con la finalidad de interpretar un acorde.

5 _ En la actualidad (mayo 2010) estoy guiando un proyecto de título de un estudiante de Guitarra Eléctrica quien está desarrollando un método para guitarra eléctrica (con las técnicas y escritura apropiadas para ésta) basado en un repertorio de tres estilos (ritmos) de música Cuyana (Gato, Cueca y Tonada)

3 _ Radios, TV, Internet, etc.

de la formación, que por lo demás, y hay que tenerlo muy en cuenta, se realiza dentro de un período acotado de tiempo.

En el caso de la formación del compositor de música popular, nuestra experiencia ha estado ligada a una permanente búsqueda de las materias que son propias de un campo, que en la práctica, se puede desarrollar sin la necesidad de haber tenido estudios institucionales. La idea más extendida del concepto de compositor de música popular, está basada en la estructura de la canción, una forma cíclica de estrofa y estribillo (a + b) que goza de gran prestigio y arraigo en el conocimiento auditivo de nuestras sociedades. Sin embargo, junto con la canción, el desarrollo técnico, vale decir, la armonía popular, los arreglos, la orquestación popular, las formas de escritura para variadas agrupaciones, el manejo de estilos, el análisis musical desde la matriz popular, son materias que conforman un perfil profesional complementario o distinto al cantautor. En general los compositores de música popular son intérpretes participantes de la sonoridad de sus obras, y esa es una característica esencial que no se debe perder en el desarrollo de su formación, es más, esta formación académica nunca debe perder de vista que no es necesario y que es más bien arbitrario en música popular separar al compositor / intérprete de su obra.

En torno a la formas de trabajo dentro de la formación académica, es el Taller que reúne y potencia la búsqueda creativa del joven compositor, desarrollando la discusión y una mirada más amplia de sus posibilidades compositivas. En este sentido, el compositor en música popular debe conocer el más amplio espectro del material que al respecto se genera, teniendo la posibilidad de transitar desde lo más comercial, hasta las tendencias experimentales. Los planes de estudio de una carrera de composición tienen que saber valorar las diferentes tendencias, que conforman el espesor de la música popular de hoy día.

También considero importante que el compositor de este lado del mundo conozca las realidades locales de la producción en música popular en conjunto con las realidades regionales e interregionales. Sería claramente un absurdo no poner atención a las sonoridades más próximas y solo cultivarse con una mirada acentuada en otras realidades sonoras y socioculturales. Algo en el imaginario sonoro debiese conectarlo con el lugar que sustenta su ser cultural.

En término de las materias que conformen los planes de estudio, cada experiencia académica deberá buscar sus propias y particulares salidas, pero sin duda, que al igual que el intérprete, las pertinencias de estos conocimientos deberán enfocarse a la particularidad de la música popular, dejando

de lado aquellas materias que entorpezcan esta mirada. Por lo tanto, a nuestro juicio una asignatura como el contrapunto clásico o la armonía clásica romántica que se justifica plenamente en la formación del músico docto, no serían gravitantes o necesarias en la formación académica del músico popular. En ese sentido es más válido insistir en la armonía popular, y en la enseñanza del manejo de recursos polifónicos más recurrentes en este estilo de música.

Finalmente y pensando en cuál es nuestro desafío desde nuestra americanidad podría aventurarme a decir que, los sellos distintivos estarán puestos de manera progresiva en la capacidad de enseñar desde una óptica diferente a la música culta, y profundizar el camino de una búsqueda que incorpore y sistematice la enseñanza de nuestras músicas populares, nuestras organologías, nuestros géneros y estilos, aportando así a la formación de un músico popular latinoamericano más consciente y seguro de su cultura, que le permita interactuar con tranquilidad en la actual cultura musical globalizada.

Referencias bibliográficas:

Coriún Aharonián. 2000. “Músicas populares y educación en América Latina”. *Actas III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá. <<http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Aharonian.pdf>> [Consulta: 10 de diciembre de 2010].

González, Juan Pablo. 2008. “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?”. *Revista Transcultural de Música* 12. <<http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art15.htm>> [Consulta: 10 de diciembre de 2010].

Una formación musical popular para la vida

Nelson H. Blanco M.¹

¹ _ Licenciado en psicología, con dos posgrados, en Psicología y en Turismo; además con una magistratura en Musicología Latinoamericana. Cursó estudios musicales académicos en conservatorios venezolanos; así como, populares en instituciones privadas. Se ha desempeñado como músico, arreglista, director y productor musical; además de psicólogo, musicólogo y musicoterapeuta. Actualmente es docente musical y presidente de IASPM/ La- Ve. Está afiliado a las siguientes instituciones: IASPM, SACVEN, AVINPRO, NAMT, Sociedad Venezolana de Musicología y Federación de Psicólogos de Venezuela.

Resumen:

El adulto mayor, especialmente, el que se siente motivado por la música popular y que posee una inquietud artística-musical no encuentra dentro de la sociedad venezolana actual, ninguna oferta válida de formación musical popular que esté en concordancia con su esquema de vida; esto es, él sólo quiere tocar algún instrumento para divertirse, relajarse y compartir con sus amigos y familiares, no pretende ser un músico popular de profesión. Por tanto, la elaboración de un diseño curricular de música popular dirigido al adulto mayor, deberá estar enmarcada dentro de un sistema de aprendizaje andragógico con objetivos académicos diferentes a los que ofrece la enseñanza pedagógica. Un equipo de trabajo de la IASPM- AL- Ve ha elaborado dicho diseño curricular y a manera de ensayo lo va a probar en un grupo poblacional del municipio de Chacao de Caracas; una vez comprobada su efectividad pretende dirigirlo a la po-

blación de adultos mayores de otros municipios y gobernaciones de todo el país.

Palabras claves: Formación del músico popular; modelo andragógico, adulto mayor.

1. Introducción

La vida del ser humano constituye un proceso evolutivo que cumple una serie de etapas que se suceden y que van desde la vida fetal hasta la vejez, actualmente identificada como “la tercera edad”, “el adulto mayor” o “la juventud prolongada”. Cada una de estas etapas posee una serie de características, no pretendemos bajo ningún aspecto usurpar el terreno de la psicología evolutiva; sin embargo, si podemos establecer algunas pautas que están vinculadas al concepto de vida; la hemos planteado a través de lo que representa la dinámica del individuo con respecto al pasado, el presente y el futuro en cualquiera de estas etapas.

En una etapa inicial por ejemplo en la infancia encontramos: un pasado prácticamente inexistente,

un presente cargado de actividad e inquietudes, y un futuro lleno de sueños, expectativas, ambiciones, en general muy rico. Por su parte las etapas cercanas al final de la vida encontramos, que las personas poseen un pasado colmado de recuerdos, vivencias, añoranzas, nostalgias, o sea, verdaderamente rico; un presente, un poco inseguro y con ciertas limitaciones en las actividades, especialmente las físicas, y un futuro incierto en el mejor de los casos. El trabajo aquí planteado está dirigido básicamente a estas etapas finales de la vida del ser humano y en especial a su presente y futuro inmediato.

La propuesta formativa musical aquí presentada ha sido desarrollada en base a un esquema educativo andragógico, aunque bien argumentado teórica y conceptualmente; sin embargo, resultaría ineficaz si no se cuenta con una infraestructura educativa adecuada; esta condición constituye la gran barrera que debemos superar en nuestro proyecto educativo musical. La infraestructura educativa en Venezuela está orientada fundamentalmente hacia

la población infantil y juvenil y así, la naturaleza de la conformación pedagógica musical desarrollada para este universo de población, coarta cualquier inclusión del adulto mayor en el proceso enseñanza – aprendizaje de la música, esto debido a que la dinámica, ritmo de vida, expectativas de vida, gustos e intereses de la juventud difiere radicalmente con las características bio-psico-sociales del adulto mayor. Por lo tanto, es necesario ampliar la concepción educativa musical a nivel institucional para que en su infraestructura tenga perfecta cabida el adulto mayor.

2. La actividad musical del adulto mayor en Venezuela constituye un proceso pasivo

Hasta el presente encontramos que la participación del adulto mayor en el campo de la música es pasiva, se circunscribe básicamente, a desempeñar el rol de oyente, aunque por supuesto, capaz de disfrutar plenamente la música que otros interpretan, lo cual, aunque posee nutrientes afectivos y enriquecedores de su alma, es limitada si la comparamos con lo que representa una participación activa.

La propuesta educativa musical aquí planteada tiene como aspiración la intervención del adulto mayor en un proceso musical activo, y que lo perciba como tal. Esta participación activa constituye un proceso integral que implica esfuerzo, dedicación, responsabilidad y trabajo en equipo, con el propósito de obtener un logro, en este caso artístico - musical. La gran mayoría de los músicos académicos o populares poseen un protagonismo activo en relación con la música y conocen perfectamente la diferencia entre una participación activa y una pasiva, por tanto, saben a lo que nos referimos, han experimentado esta situación y lo han sentido en lo más profundo de su ser. La diferencia entre ambas es abismal.

3. Las necesidades en el Adulto mayor.

La psicología ha puesto mucho énfasis en el estudio de las necesidades; así la conocida pirámide de Maslow establece un orden jerárquico que va desde las necesidades fisiológicas o de supervivencia hasta las de autorrealización. Sin embargo, para esta propuesta en particular, nos referiremos a la teoría de William Glasser acerca de las necesidades psicológicas, y se sustenta básicamente en dos de ellas; la necesidad de “pertenecer” y la de “sentirse útil”. La pertenencia es la necesidad

de establecer vínculos con otras personas para asegurarnos el intercambio de cariño, afecto y sentimientos. Cuando esto sucede, uno siente que es de alguien y que ese alguien pertenece a uno.

A medida que pasan los años, al adulto mayor se le dificulta seguir el ritmo dinámico que llevan los individuos más jóvenes dentro de la familia o el hogar, esto conduce tarde o temprano a un autoaislamiento. Sin embargo, si el adulto mayor tiene la posibilidad de vincularse activamente con sus pares, encontrará que éstos si poseen un ritmo social similar al suyo; de esta manera su comunicación y participación serán efectivas ya que serán coherentes con los patrones de conducta del grupo. Así, el individuo va desarrollando el sentimiento de pertenencia, siente que es parte integral de ese grupo, a medida que crece este sentimiento mejora la percepción que tiene la persona de sí misma y consecuentemente son capaces de percibir una serie de características que hacen que se sienta útil, estas características podrían resumirse con las siguientes consignas:

- a- dentro de este grupo soy importante; me estiman, me quieren
- b- mis opiniones son tomadas en cuenta; les importa lo que pienso

c- mi voz es escuchada con suficiente consideración; incluso a menudo es solicitada

d- mis argumentos son lo suficientemente válidos como para ser tomados en cuenta al momento de las decisiones.

4. Hacia el desarrollo de un Diseño Curricular dirigido a la formación musical popular del adulto mayor

4.1- No contamos con demasiado tiempo para desarrollar su formación musical popular, ya que se trata de personas de avanzada edad.

4.2- El propósito educativo es formar a un individuo musicalmente para ejercer una actividad artística cuyo objetivo principal es terapéutico ocupacional, no es formar un profesional de la música.

4.3- Hemos descartado del programa de formación musical general, todos aquellos contenidos que resultan poco operativos en la práctica musical y por el contrario hemos incorporado otros que facilitan el ejercicio de la actividad musical.

4.4- Hemos adoptado el Modelo Andragógico. Se trata de un modelo educativo y se fundamenta en dos principios básicos: de Participación y Horizontalidad y se desarrolla en base a:

4.4.a- El Auto-concepto. Aceptamos la presencia y jerarquía del facilitador pero nos guiamos por nuestra propia voluntad

4.4.b- Experiencia Previa. Las experiencias vividas constituyen fortalezas que nos orientan hacia el aprendizaje de aquello que requerimos, necesitamos o deseamos.

4.4.c- Prisa en aprender. Tenemos el tiempo en contra, por tanto, estamos apurados en aprender

4.4.d- Aprendizaje centrado en situaciones problemáticas. Queremos aprender aquello que nos es posible, y que nos ayude en la solución de nuestros problemas

4.4.e- Queremos aprender nadie nos está obligando a hacerlo.

5. Del Diseño curricular en la actividad musical

5.1 El Diseño Curricular de música académica en Venezuela

Si revisamos someramente el pensum de estudios en Conservatorios venezolanos de música en lo relativo a su formación básica, encontramos que se precisan: 4 años de teoría y solfeo, 3 años de instrumento popular, 8 años de instrumento principal,

5 años de canto popular, 3 años de piano complementario, 3 años de práctica coral, 3 años de armonía tradicional, 3 años de historia de la música; lo cual en la práctica sería lo equivalente a 8 o 10 años de estudios. Por su parte, la formación musical popular no sigue una norma curricular precisa e institucional, más bien está vinculada hacia la formación musical privada o la autodidaxia. La línea de trabajo en nuestra propuesta está orientada básicamente hacia la música popular.

5.2 ¿Qué elementos debe o no contener un diseño curricular de educación musical popular dirigido al adulto mayor?

A través del ejercicio profesional en la actividad musical popular hemos encontrado muchos elementos que nunca empleamos y otros cuya frecuencia de uso ha sido mínima, por tanto pareciera que no deberían estar en el contenido programático del módulo de trabajo formativo musical popular. Contrariamente, entendemos la necesidad de incluir determinados elementos musicales que el contenido programático académico no le da relevancia dentro de la práctica musical popular. Hemos seleccionado varios ejemplos representativos de lo antes expuesto y pensamos, que nos permitirán ofrecer un

bosquejo general de las características del diseño curricular que se están desarrollando:

5.3 Características de la propuesta para el Diseño curricular

5-3-a- La clave de “DO” es de muy poco uso, por tanto, nos limitamos a la clave de SOL en 2da línea y la clave de FA en 4ta línea.

5-3-b- Las fusas y semifusas son mencionadas en el contenido programático como parte de una información general; sin embargo, nuestro trabajo musical práctico se organiza entre valores temporales que van desde la redonda hasta la semicorchea.

5.3.c- Los compases que abarcan la gran mayoría de las canciones populares, se refieren al 2/4, 4/4, 3/4 y 6/8, por tanto obviamos la enseñanza práctica de la gran cantidad de compases más complejos, tales como: 3/2, 6/2, 5/4, 6/4, 5/8, 7/8, 9/8, 12/8, 5/8, entre muchos otros.

5.3.d- La enseñanza de la armonía la basamos en el cifrado para señalar los acordes a utilizar y suprimimos el lenguaje musical armónico expresado a través de grupos de notas colocadas en el pentagrama.

5.3.e- Algunas tonalidades, en instrumentos musicales, tales como el cuatro, son de difícil ejecución,

por tanto no son usadas en la práctica instrumental; entendemos que con una gama de tonalidades mayores compuesta por los tonos mayores de: RE, MI, Sol, LA y SI con sus respectivos relativos es suficiente para el abordaje adecuado de gran cantidad de canciones populares; de modo similar, aunque con otras tonalidades, procederemos con la guitarra y el teclado.

5.3.f- La armadura de la clave, que nos indica la tonalidad en que está escrito un trozo musical, no la usamos tal como se hace en la academia, esto es, al principio del pentagrama no aparecerá ningún sostenido o bemol, siempre se encontrará un pentagrama sin alteraciones como si se tratase del tono de DO mayor o de La menor, y simplemente cada vez que en la obra deba surgir alguna alteración, ésta se colocará delante de la nota correspondiente. Sin embargo, para que el alumno sepa la tonalidad en que ejecuta la obra, se colocará al principio del pentagrama su indicación en cifrado.

5.3.g- El Solfeo y su práctica se desarrollarán a partir de canciones populares conocidas por los alumnos. Obviando dictados musicales

6- El aspecto terapéutico de la propuesta educativa planteada

A partir del momento en que el participante se inicia en el programa de formación musical, comienza su terapia ocupacional, desarrollada en este caso, a través de la música popular; así, cada sesión de trabajo, práctica musical o coral, tanto individual como grupal constituye una actividad musical y terapéutica.

En líneas generales, el propósito de la propuesta educativa aquí presentada está enmarcado en la re-creación, preservación de la Salud Mental y la Salud Emocional. La propuesta formativa musical podrá permitir en la mayoría de los casos, que un individuo de la tercera edad a través de una labor enmarcada dentro de la terapia ocupacional, desarrolle un trabajo re-creativo a través de la música popular, esto es, re-crear, volver a crear, y hacerlo sobre cada pensamiento, idea o vivencia musical que se tenga, pero bajo otra óptica de vida, más espontánea, natural, artística y sensible. Esta condición podría prolongar en buena medida su calidad de vida, a través de un trabajo altamente gratificante elevador de su autoestima y generador de nuevas relaciones interpersonales. Incluso, su instrumento musical podría convertirse en un fiel compañero a tiempo completo para los momentos de soledad.

6.1 La salud Mental.

Debido a que toda esta actividad musical requiere una alta dosis de atención, concentración, memoria, creación, esto es, gran parte del funcionamiento del aparato intelectual y de la salud mental, lo cual es básico para mantener activo el sistema nervioso central y evitar la presencia precoz de ciertos trastornos, enfermedades y patologías propias de la edad avanzada.

6.2 La salud Emocional.

El vínculo entre la música y el sistema emocional está perfectamente demostrado por los especialistas de la salud. La actividad musical desarrollada bajo las pautas presentadas en nuestra propuesta, podría facilitar en buena parte al adulto mayor:

6.2.a- A drenar la ira y la rabia

6.2.b- A auspiciar momentos gratos y alegres

6.2.c- A enfrentar la incertidumbre y el miedo

6.2.d- A disminuir la presencia y el tiempo de duración de los estados depresivos y de angustia

7. Objetivos finales de la propuesta planteada.

En la actualidad estamos elaborando el diseño curricular para la formación musical popular del adulto mayor, cuyo objetivo primordial es terapéutico - ocupacional, aunque desarrollado a través de la música popular. Nuestra propuesta inicialmente va a ser realizada a grupos de adultos mayores del municipio Chacao, lo cual va a constituir un plan piloto de trabajo con el propósito de ajustar el contenido programático y establecer las pautas para aplicarlo en base a un esquema andragógico. Una vez culminada esta etapa con su respectiva evaluación de los resultados obtenidos, tenemos planteado ofrecerlo a la Sociedad Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, Capítulo Venezuela (IASPM /AL-VE), a fin de convertirlo en una propuesta institucional que permita su proyección a una esfera social mucho más amplia, esto es, a otros municipios y gobernaciones del país. Con el apoyo de educadores musicales, sociólogos, psicólogos, licenciados en educación y otros miembros de IASPM /AL-VE, se podrá organizar un equipo de trabajo multidisciplinario que desarrolle un programa educativo para adiestrar al personal de educadores musicales de cada región, (mediante cursos y talleres) y los capacite para realizar un trabajo terapéutico – ocupacional a través de la enseñanza y la práctica musical popular. De esta manera, se

podrá activar el efecto multiplicador educativo necesario, con el propósito de masificar la enseñanza de la música popular a la población de la tercera edad a nivel nacional; y así, mejorar la calidad de vida de esta población en el mayor grado posible y dignificar su condición de ciudadano.

La formación institucionalizada del músico popular.

El caso de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM

Silvia Aballay¹

1 _ Master en Gestión Cultural Universitat de Barcelona. Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX y Profesora de Música, especialidad Guitarra, Universidad Nacional de Cuyo. Profesora Titular Exclusiva por concurso, Universidad Nacional de Villa María. Organizó y Coordinó los 1º y 2º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. UNVM.

Resumen

El presente estudio se basa en el análisis de la implementación de la carrera de Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular, de la Universidad Nacional de Villa María, desde su creación en 1997 hasta la actualidad, pasando por la implementación de dos planes de estudio. La carrera fue creada sin antecedentes, con serios problemas pedagógicos que fueron puestos de manifiesto en la evaluación realizada luego de siete años de desarrollo. A partir de ese trabajo, se reelaboró el plan de estudio con cambios sustanciales que dieron lugar a un esquema pedagógico muy disímil.

Se consideran diferentes dimensiones de los planes de estudio implementados, como sus alcances, objetivos, organización del currículum, competencias académicas, metodologías, entre otras. También, se analizan los registros del sistema

académico y encuestas realizadas a los alumnos.

Palabras clave: Músico Popular – Formación – Competencias académicas - Metodologías

1. Introducción

En el presente estudio se analizan algunas dimensiones que transversalizaron el desarrollo de la carrera Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular, de la Universidad Nacional de Villa María, desde su creación en 1997 hasta la actualidad, revisando la implementación de dos planes de estudio.

La carrera fue creada sin antecedentes, desde la empiria y con serios problemas pedagógicos que fueron puestos de manifiesto en la evaluación realizada luego de siete años de implementación. A partir de ese trabajo, se reelaboró el plan de es-

tudio con cambios sustanciales que dieron lugar a un esquema pedagógico muy diferente. También se comprobó que dicho esquema necesita estar acompañado por cambios metodológicos y por determinadas competencias del equipo docente que, como se analizará, se manifiestan de manera desigual.

Esta investigación es subsidiada por la Universidad Nacional de Villa María, centrándose en el análisis de los planes de estudio implementados, sus alcances, objetivos, organización del currículum, competencias académicas, metodologías, entre otras dimensiones a considerar, teniendo como antecedente los trabajos realizados para la evaluación del primer plan de estudio y la elaboración del plan vigente. También, se analizan los registros del sistema académico, para monitorear el rendimiento académico de los alumnos, el registro de los Trabajos Finales de Grado y encuestas realizadas a los alumnos a fin de evaluar el plan de estudio en vigencia, mostrándose en esta oportunidad un avance de la misma.

2. Los inicios en 1997

La Universidad Nacional de Villa María fue la primera Universidad del país que en el año 1997 implementó una carrera con orientación en Música Popular (UNVM 1999: 3-5). Se estableció así un hito en la educación superior de Argentina, pues si bien es muy importante la cantidad de universidades argentinas que tienen dentro de su oferta educativa carreras dedicadas a la música en sus diferentes facetas - composición, interpretación, dirección, musicología, entre otras - en todas, la orientación es hacia la música llamada clásica o culta.

En relación al perfil de formación, era una carrera no implementada en otras universidades y por lo tanto no tenía antecedentes como modelo, excepto las experiencias privadas, pero la formación sistemática en espacios universitarios requiere de otro tipo de marco conceptual y metodológico. Lo antes expuesto implicó un hacer empírico que con el tiempo fue proporcionando información y experiencia que pusieron de manifiesto que era necesario evaluar y posteriormente reelaborar su plan de estudio.

3. La evaluación y posterior reelaboración del Plan de Estudio

La evaluación del Plan de estudio se realizó en forma interna y coordinada por una Comisión Curricular (Aballay 2003: 3 - 18)¹. En dicha evaluación surgieron importantes falencias a partir de observar varios aspectos como la pertinencia del perfil del título, las congruencias del Plan, el Ciclo Básico Universitario o en particular, hacia adentro de los Espacios Curriculares. También se llevó a cabo un análisis de las correlatividades y sobresalió la ausencia de espacios curriculares específicos de la especialización de la carrera como la composición musical (Duro 2006: 60 - 82).

En trabajos anteriores se realizó un estudio comparativo entre los dos planes de estudio, analizando las características del currículo en su conjunto, a partir del cual se puede afirmar que el Plan anterior era lineal, pues los espacios curriculares fundamentales no presentaban diferentes niveles de

complejización. Por el contrario, observando los cambios más significativos, el nuevo plan de estudio prioriza el proceso de formación, implementando diferentes niveles en los espacios curriculares específicos.

También en el nuevo Plan de Estudios se pretendió lograr una mayor especificidad y congruencia de los espacios curriculares con el título que se otorga, por lo que se eliminaron los que correspondían a otras especialidades. Estos cambios y la reducción de la carga horaria del Ciclo Básico Universitario, común a todas las carreras de la Universidad, permitieron disponer de horas para que los espacios curriculares específicos de la carrera sean procesuales (Schweizer 2007: 123-150).

Mediante el trabajo conjunto con los docentes, al repensar el plan de estudio de la carrera, se puso el acento en rescatar las metodologías de formación que se han desarrollado en torno a la Música Popular, pudiendo destacar los siguientes aspectos: el partir de la experiencia y la práctica para enseñar cualquier contenido y el partir del sonido, que es la materia prima de la música, para realizar cualquier experiencia.

¹ _ La evaluación se realizó desde octubre de 2003 a mayo de 2004, desde esa fecha, al recomendarse la reelaboración del Plan de Estudio, se trabajó en ella hasta octubre de 2005 fecha donde se terminó el nuevo Plan de Estudio, en diciembre de 2005 fue aprobado por el Consejo Superior de la Universidad mediante Resolución N° 162/05 y desde el año 2006 se implementa progresivamente sustituyendo un Plan de estudio por otro.

En relación a la forma de abordar el estudio de la armonía se trató de lograr una mixtura entre la visión proveniente de la música popular con sus metodologías prácticas aplicadas al instrumento y la de la música clásica con toda su teoría, análisis y fundamentos. También se tomó de la música popular los recursos de la improvisación (aportados desde el jazz), los arreglos y las particularidades de los estilos de los diferentes lenguajes. Ya que la multiplicidad de versiones, que implican arreglos musicales, la variedad de estilos y géneros son la constante que hacen tan rica y diversa a la Música Popular. (Aballay 2004: 61 - 63).

También se tuvo en cuenta la utilización de las nuevas tecnologías que ligan hoy en día la composición, grabación, interpretación y difusión comercial (González 2001: 38 – 64). Por último, otra dimensión importante que se tuvo en cuenta fue proveer al alumno de elementos para que logre visualizar y/o generar posibilidades profesionales y laborales a través de la formación en Gestión Cultural

4. Otras características del Plan de Estudio en vigencia

Además de lo expuesto, en el nuevo plan de estudio se realizaron dos cambios que contribuyen a la libertad del alumno y a formar su espíritu crítico, éstos son en primer lugar la implementación, en cuarto y quinto año, de los Talleres de Composición y Arreglos de diferentes géneros musicales como folklore, tango, rock y jazz (UNVM 2005: 17 - 33).² Es una actividad importante por su modalidad, los docentes responsables y su metodología. La modalidad es intensiva para facilitar que sean dictados por referentes de la música popular de cada género. Al ubicarse la ciudad de Villa María lejos de los centros de mayor concentración de población y por ende de las actividades culturales más importantes, los posibles docentes viven lejos de la ciudad y sólo pueden trasladarse unos pocos días. Además, la metodología taller permite una fluida interacción con los profesionales invitados y la participación activa de los alumnos, ya sea en la creación como en la interpretación de las obras trabajadas.

² _ El plan de estudio prevé el dictado de ocho Talleres de Composición y Arreglos, con una carga horaria de 24 horas cada uno, cuatro en 4to año (2 de folklore y 2 de tango) y cuatro en 5to año (2 de jazz y 2 de rock). Durante 2009, y para los alumnos de cuarto año, se realizaron dos talleres de folklore, el primero, a cargo de Juan Falú, en el asistieron como activos 21 alumnos. El segundo estuvo a cargo de Juan Quintero, al que participaron como activos 31 alumnos.

En segundo lugar, otro cambio que contribuye a la libertad del alumno y profundiza la flexibilidad del currículo, es la ampliación de la carga horaria de los espacios optativos de profundización, posibilitando incrementar su cantidad y al estar previstos en dos años (cuarto y quinto), permite que el alumno realice un proceso de formación con dos o más niveles.

En los trabajos mencionados se llegó a la conclusión que el nuevo plan acompaña al alumno en su formación, es procesual, posibilita el acercamiento del alumno a la diversidad de la música popular y a la vez profundiza en temas disciplinares específicos (Aballay 2007: 60).

También se trata de lograr un equilibrio entre la especialización y la polivalencia propia de la universidad, dándole un fuerte acento a la interpretación en una carrera de composición ya que es muy difícil, en música popular, separar el compositor del intérprete.

Se puede también, afirmar que el nuevo Plan de Estudio optimiza la oferta educativa de la Universidad Nacional de Villa María a través de un currículum formativo que tiene en cuenta a la persona humana, dándole tiempo para razonar,

permitiéndole la expresión a través de la palabra o la música y la libertad de elegir su camino con los espacios curriculares optativos. Además, es un currículum integrado: tiene unidad y coherencia al delimitar las áreas de formación, es secuenciado y procesual (Aballay 2009: 116-117).

5. Rendimiento Académico de los alumnos

En relación con el rendimiento académico de los alumnos se analizaron los registros del sistema académico. A partir de un estudio cuantitativo se ha podido observar que la deserción y el alargamiento de la carrera, que se producía en los primeros años, correspondiente al primer plan de estudio, se ha modificado sustancialmente, lo que permitiría indicar una mejora en la oferta académica que ofrece la UNVM.

Si se analiza el desgranamiento producido por los alumnos en los dos planes de estudio a partir de la totalidad de los alumnos que ingresaron en cada uno y de los que han permanecido o egresaron en ambos, se observa que en los alumnos del anterior plan de estudio abandonaron la carrera el 82%, en cambio si se analizan las cifras de los alumnos ingresados en el plan nuevo en la actualidad existe un desgranamiento del 61%.

Por lo que se puede observar se han revertido las tendencias presentadas en el plan anterior relacionadas con el abandono o alargamiento de la carrera por parte de los alumnos. Si bien estas problemáticas persisten y será necesario analizar las acciones a implementar para mejorar el rendimiento de los alumnos y su permanencia en la universidad, es necesario destacar que quienes han permanecido en la carrera dentro del nuevo plan, un alto porcentaje siguen al día las materias de cada año. Pues los alumnos que cursan actualmente cuarto año, un 86% llevan la carrera al día. En el plan anterior, en el estudio realizado en 2006 se comprobó que, si bien el 53% sobre 440 alumnos, llegó a cursar alguna materia de tercer año, en la actualidad luego de varios años de implementación, sólo el 18% está en condiciones de terminar la carrera, entre los que se cuentan los 14 egresados (Aballay, Aven- daño 2005: 9 - 12).

6. Un análisis de las competencias académicas del equipo docente

En los estudios anteriores, ya mencionados, se señalaba que el gran desafío de ahora en adelante era la mejora de la calidad de las competencias académicas del equipo docente que implementa el plan de estudio, pues a pesar de que la Universidad

implementó diferentes actividades de capacitación específicas en educación superior, siguen existiendo sustanciales desigualdades entre las competencias académicas de los docentes. Por eso, a partir del análisis de esas competencias se estudiará el estado de la oferta académica de la UNVM y las acciones necesarias a futuro para mejorarla.

Antes de realizar un análisis es necesario describir la realidad del equipo docente de la carrera de música de la UNVM. En primer lugar está constituido por 29 docentes, de los cuales 24 son específicos de música, de ellos sólo el 37% concursó su cargo, si bien algunos concursos han caducado se puede afirmar que en algún momento estos docentes pusieron a consideración de un tribunal sus competencias académicas.

En relación con los cargos docentes, el 34% son profesores y el resto son auxiliares de la docencia. Analizando sólo las cifras se puede decir que se observan estructuras de cátedra pero la realidad es otra. De los 16 auxiliares de la docencia, el 75% (12) está a cargo de cátedra con el agravante que de ellos sólo 2 (dos) han concursado su cargo.

Otra variable son las titulaciones del equipo docente. En este caso se evidencia una profunda heterogeneidad. De los 24 docentes de música hay 29%

de idóneos, 29% con estudios terciarios, 29% con estudios universitarios y un 13% con Maestrías. En relación a su formación pedagógica universitaria sólo el 25% de los docentes, la posee.

Si bien se trata de una carrera con orientación en la música popular y que como ya se dijo no hay antecedentes de carreras universitarias, y por consiguiente es imposible contar con un equipo docente con titulaciones específicas de la orientación, es necesario resaltar que en los últimos años ha habido ofertas de maestrías que tienen en su currículo temáticas relacionadas con la orientación de la carrera, en las que se pueden realizar tesis sobre música popular. Prueba de ello es que tres docentes de la carrera ya han realizado una de las maestrías mencionadas y otra docente está en proceso de elaboración de su tesis.

Pero, se quiere señalar que si bien un docente ingresa como idóneo, para ser docente de una universidad es su obligación capacitarse para mejorar su bagaje de competencias académicas. Se entiende que un docente universitario debe procurar siempre estar actualizado y produciendo conocimiento para luego volcarlo en las aulas.

Pero si se trata de música popular no se puede analizar sólo la formación académica, puesto que para el músico popular es fundamental su trayectoria profesional. Al estudiar esta variable se observa que si bien el 92% de los docentes tiene experiencia profesional, la trascendencia es variable: un 33% se desarrolla en el ámbito local, un 36% en el ámbito nacional y un 21% en el ámbito internacional (Aballay 2006: 98 – 114).

Otro de los instrumentos utilizados para analizar la realidad de las competencias académicas de los docentes de la carrera fue la realización de encuestas a los alumnos de diferentes niveles que aportaron la mirada desde el alumnado que cursa este nuevo plan de estudio, realizando observaciones referidas a los diferentes aspectos de la implementación en general del plan de estudios como de los docentes en cada espacio curricular.

Cuando se indagó a los alumnos, sobre las dificultades que se les han presentado, desde el punto de vista académico, es decir: correlatividad, comprensión de contenidos, metodologías implementadas, formas de evaluación, etc. centran su planteo en las metodologías empleadas para abordar la transmisión de conocimientos. La mayoría de los alumnos cuestionan fuertemente a los docen-

tes de tres espacios curriculares y en un 50% a los docentes de otros dos espacios. Con respecto a los contenidos realizan observaciones en tres espacios curriculares, en particular los que son parte de los cuestionados en sus metodologías. Finalmente hay cuatro espacios más cuestionados por un porcentaje ínfimo de los alumnos.³ Si estos datos se cruzan con lo antes expuesto es necesario señalar que de los nueve docentes cuestionados sólo uno tiene formación pedagógica universitaria, seis son auxiliares de la docencia a cargo de cátedra y cuatro son concursados.

De esto se desprende que en general no existen cuestionamientos al plan de estudio, pero sí a las metodologías empleadas por el 38% de los docentes de la carrera.

En relación con los docentes invitados para dictar los Talleres de Composición y Arreglos los alumnos

³ _ Durante el año 2008 se realizaron encuestas a los alumnos de los dos planes de estudio. A los alumnos del plan anterior (187/99) se les indagó sobre: su rendimiento académico, el estado de avance de su trabajo Final de Grado y las dificultades que se le han presentado para la finalización de la carrera. A los alumnos del nuevo Plan de Estudio (162/2005) se les preguntó sobre su rendimiento académico y las dificultades en el cursado de la carrera referidas a: correlatividades, comprensión de contenidos, metodologías implementadas y formas de evaluación.

en un 100% de los casos realizaron evaluaciones muy positivas de los Talleres implementados. A los alumnos se les solicitó que evaluaran la temática, los contenidos y la metodología empleada. Luego de analizar las evaluaciones de los talleres realizados durante 2009, se puede inferir que los Talleres cumplieron con los objetivos orientativos propuestos por el plan de estudio.⁴

Sin embargo, para poder implementarlos, se convierte en una dificultad la estructura burocrática de la Universidad que no facilita la contratación de los docentes y complejiza la implementación de los mismos para la coordinación, sería importante optimizar o acondicionar la reglamentación y gestión de la Universidad para que se posibilite la realización de los mismos con una mayor fluidez administrativa. Esta dificultad evidencia que, en las Universidades no está normalizada una metodología de trabajo como la que proponen los Talleres de Composición y Arreglo que le son propias a la música popular. Existe en ella una variedad de lenguajes que es imposible reunir en un cuerpo docente por

lo que se hace necesario este tipo de Talleres donde se convoca a destacados profesionales de cada uno de esos lenguajes.

Finalmente, en relación con los docentes que desarrollan actividades de investigación, del total de 29 docentes sólo 14, es decir el 48%, participan en proyectos de investigación y sólo 4 están categorizados dentro del sistema nacional de incentivos docentes, lo que habla a las claras del largo camino que es necesario recorrer dentro de la formación de un verdadero equipo docente universitario.

7. Propuestas mirando al futuro

Es importante destacar que se ha podido observar que la deserción y el alargamiento de la carrera, que se producía en los primeros años, se ha modificado sustancialmente con la implementación del nuevo plan de estudio, lo que permitiría indicar una mejora en la oferta académica que ofrece la UNVM, a pesar de seguir existiendo sustanciales desigualdades entre las competencias académicas docentes.

La heterogeneidad de la formación de los docentes hace que la mirada a futuro esté puesta en los egresados que tendrán un título específico. Si bien

fueron y serán formados por este equipo docente y con el agravante que al ser licenciados no tendrán formación pedagógica universitaria, se espera que puedan encaminar la formación del músico profesional por senderos mejores, entendiendo que todo es un proceso y que la formación institucionalizada del músico popular se está iniciando y como todo inicio de una carrera universitaria debe transitar etapas de reacomodamiento, evaluaciones y reformulaciones.

A partir de los análisis realizados se evidencia que es necesario por parte de la conducción de la Universidad:

1. La obligación de monitorear el desarrollo de una carrera que se tiene a sí misma como parámetro comparativo.
2. Realizar un diagnóstico de la implementación académica del nuevo plan desde sus actores principales: los alumnos.
3. El compromiso institucional y de gestión con elevar la calidad educativa de esta tan innovadora propuesta.
4. Acondicionar las estructuras burocráticas de la Universidad flexibilizándolas a fin de posibilitar la implementación de los Talleres de Composición y Arreglos, los que se constituyen en espacios fundamentales de creación e

⁴ _ Durante los años 2009 y 2010 se implementó la evaluación, por parte de los alumnos, de los Talleres de Composición y Arreglos en forma escrita al finalizar el cursado de cada uno. Indagando sobre: temática, contenidos, metodologías implementadas, dificultades presentadas y comentarios o sugerencias para la continuidad de los mismos.

intercambio para los futuros profesionales, al interactuar con profesionales destacados de los diferentes lenguajes de la música popular posibilitando así su inserción en el futuro.

5. Respetar y considerar al alumno como actor fundamental y al docente como responsable calificado de formar desde cada espacio curricular a un futuro profesional que integre conocimientos teórico - metodológicos de las Ciencias Humanas y del Arte, y conocimientos específicos del campo musical: compositivo e interpretativo.
6. Realizar fuertes acciones tendientes a capacitar a los docentes para que desarrollen tareas de investigación dentro del área específica de la música popular atendiendo a las importantes vacancias existentes en el área.
7. Implementar Programas de Capacitación interna del equipo docente, sistemáticos, no esporádicos, que se incorporen a las actividades de los docentes como parte de su actividad diaria. A partir de implicarlos, desde la conducción, con políticas académicas claras que prioricen la importancia de la permanente actualización y formación de sus equipos docentes.

La carrera se implementa desde hace 12 años y en este marco es necesario preguntarse: ¿cuánto tiempo se puede seguir reclamando

el hecho de tener docentes idóneos o no capacitados en pedagogía universitaria o sin titulaciones, sin poner en marcha las acciones antes mencionadas?

Para finalizar, en este breve trabajo se intentó mostrar parte de una investigación del Estado de la Carrera que evidencia fortalezas y debilidades de la tan compleja relación entre la teoría y la praxis en la enseñanza de la Música Popular dentro del ámbito académico.

Referencias bibliográficas:

Aballay, Silvia y Avendaño, Carla. 2005. “Programa de Acompañamiento al Alumno en su Rendimiento Académico – ProAAra”. Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular. Universidad Nacional de Villa María. Resolución Consejo Directivo del IAPCH 129/2005.

Aballay, Silvia. 2007. “¿En qué aspectos cambia el nuevo Plan de Estudio de música de la Universidad de Villa María?” Ponencia presentada en el 1º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María: 18 de mayo 2007.

_____. 2009. “Nuevo Plan de Estudio de la Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular en la U.N.V.M” Ponencia presentada en el 2º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María: 23 de octubre de 2009.

_____ 2006. “Informe de Coordinación de la carrera de Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular”. Universidad Nacional de Villa María.

Aballay, Silvia. et al. 2003. “Proyecto para establecer un cronograma tendiente a evaluar el Plan de Estudio de la carrera de Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular”. Universidad Nacional de Villa María.

_____. 2004. “Evaluación del Plan de Estudio de la carrera de Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular”. Universidad Nacional de Villa María.

Duro, Mabel et al. 2006. “Apuntes del Curso de Postgrado Cuando el Docente es Maestro” Universidad Nacional de Villa María.

González, Juan Pablo. 2001. “Musicología Popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, separata de *Revista Musical Chilena* LV/195, enero-junio.

Schweizer, Margarita. 2007. “Apuntes del Curso de Postgrado Cuando el Docente es Maestro” (nivel II) Universidad Nacional de Villa María.

UNVM. 1999. “Plan de Estudio de la Carrera de Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular”. Universidad Nacional de Villa María. Resolución Rectoral N° 187/1999.

_____ 2005. “Plan de Estudio de la Carrera de Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular”. Universidad Nacional de Villa María. Resolución de Consejo Superior N° 162/2005.

