

boletín música

Revista de música latinoamericana y caribeña

SUMARIO

- Artículos temáticos** Los tránsitos de la música popular en la Misión de Investigación de Folclor (1938)
José Geraldo Vinci de Moraes
p. 3
- Los sentidos de la tradición en el samba de la ciudad de São Paulo a mediados del siglo XX
Lígia Nassif Conti
p. 15
- De la pérdida al caos: representaciones sobre la ciudad de São Paulo en el samba y en el rap
Tiarajú D'Andrea
p. 26
- Dossier** Premio de Musicología y VII Coloquio Internacional
p. 41
- Comentarios** Sobre el Encuentro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Costa Rica
Ekaterina Chatski
p. 75
- Las comparsas limonenses como espacio de negociación cultural
Vera Gerner
p. 76
- «Caminos», primera producción discográfica de la Orquesta Sinfónica Municipal de Heredia
Ekaterina Chatski
p. 83

Tres autoras y un libro: *Música académica costarricense. Del presente al pasado cercano*, de María Clara Vargas Cullell, Ekaterina Chatski y Tania Vicente León
Eddie Mora Bermúdez
p. 86

El realismo mágico en el canto indígena bribri y su impacto en la música contemporánea costarricense
Marvin Camacho Villegas
p. 87

Con Abya Yala: soliloquio en dos actos
Carmen Souto Anido
p. 93

Sara: la voz de la victoria
p. 97

Silvio: «Cantar en Casa nos permitió mostrarnos como artistas»
Aday del Sol Reyes
p. 105

Casa trovada por la herejía
p. 107

Armonía popular y armonía en el jazz por Alexis Bosch: Ciclo de conferencias impartidas en ISA, Universidad de las Artes
Onis Yíssel Ruíz
p. 117

Colección Música Fonogramas. Costa Rica en su música
Layda Ferrando
p. 120

Notas p. 121

Convocatoria Premio de Composición Casa de las Américas 2013
p. 136

Nuevas obras de compositores Contracubierta

Partitura «Ritual # 1», para clarinete, violín y piano (2010)
Marvin Camacho

Los tránsitos de la música popular en la Misión de Investigación de Folclor (1938) *

José Geraldo Vinci de Moraes

El historiador Capistrano de Abreu en carta dirigida a su colega portugués João Lúcio de Azevedo, a mediados de la década de 1920, expresó que la historia de Brasil daba [...] *la idea de una casa construida en la arena. Es como si una persona se recuesta a una pared, y que por más reforzada que parezca, se venga abajo toda su endeble armazón.*¹ La amarga reflexión del historiador cearense hacía referencia a las dificultades del conocimiento histórico nacional para formular una historia general de Brasil fundada en una sólida documentación para aquella época. Pero, ciertamente, las preocupaciones más acentuadas y fuente de sus innumerables desilusiones y angustias eran las distorsiones presentes en la sociedad brasileña y las fuertes contradicciones de la realidad social de su tiempo. De esta manera, las certeras convicciones enarboladas en la época para hacerlas inamovibles se desmoronaban, rápidamente, ante la dinámica de las acciones y del flujo de la historia vivida.

El comentario de Capistrano, destinado a una crítica general a la historiografía y a la sociedad brasileña, correspondería perfectamente a las narrativas y convicciones sobre una historia de la música en Brasil, que también comenzaba a delinearse en aquella década; esencialmente porque ellas operaban en esa dinámica impuesta por la insuficiente documentación, sobre todo aquellas referentes a las músicas de tradición oral. Esa comprensión del enrarecimiento de los registros asociada a la necesidad imperiosa de documentarlos antes de su desaparición en el torbellino modernizador del país, propició la aparición de los primeros —necesarios e indispensables— trabajos etnográficos y de campo. Al mismo tiempo, despuntaron ciertas prácticas coleccionistas, algunas de carácter aficionado —ejercidas por diletantes interesados en la «música del pueblo»— y otras con pretensiones más científicas, realizadas por folcloristas y musicólogos. Sin embargo, estas áreas de actuación no se delimitaban claramente, llegando muchas veces a confundirse en una misma práctica. Mário de Andrade, por ejemplo, actuó simultáneamente en ambos bandos. Él mismo se consideraba «un aficionado en folclor» cuando inició sus primeras actividades de trabajos de campo. Con ellas aprendió a ser un meticuloso coleccionista y organizador de documentos, libros, partituras y discos, lo que generó una colección increíble que hasta hoy constituye la fuente de innumerables trabajos; además de ser etnólogo de perfil profesional y rigor científico, evidenciado en los cursos de folclor que realizó y en la organización «moderna y

* Título original: *Se você jurar, Pelo telefone, que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas*. Ponencia presentada en el VI Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas, La Habana, 2010. Traducción oficial por el Equipo de Servicios de Traductores e Intérpretes (ESTI).

¹ Carta a João Lúcio de Azevedo, 17/5/1920, en Capistrano de Abreu: Correspondencia. (org.) José Honorio Rodrigues, 1977, pp.160-161.

científica» de la *Misión de Investigaciones Folclóricas*.² Pero debido a las circunstancias culturales y sociales, esa práctica coleccionadora se tornó común entre los aficionados interesados por las novedades de la música urbana de entretenimiento, lo que originó una fuerte tradición coleccionista y archivística entre los críticos e investigadores.³ Sucede que esas actividades no siempre están desprovistas de apoyo interpretativo y de algún modo ya abarcaban explicaciones y teorías sobre la cultura y la música en Brasil. En el caso de los folcloristas y musicólogos, cargados de una fuerte vocación nacionalista, tenían como propósito presentarse de manera ordenada y «científica». Ya en el caso de los comentaristas y cronistas de la música urbana, las actividades aparecían de manera fragmentada y desconcertante. Esas diversas prácticas vinculadas a las teorías y fragmentos críticos acabaron por organizar diferentes discursos explicativos de comprensión y narración de la «música popular» brasileña, que se consolidaron en nuestra cultura y se confrontaron en varios momentos en el transcurso del tiempo y de las tensiones culturales.

Como todo discurso fundador, las narrativas historiográficas sobre las culturas musicales en Brasil siguieron la dinámica de construir evidencias estables y convicciones aparentemente fijas, estableciendo así las «paredes reforzadas» a las que se refirió Capistrano. Sérgio Buarque de Holanda, inmediatamente después haría un comentario semejante y mucho más claro, al criticar de manera ácida en *Raíces de Brasil* (Río de Janeiro, 1936) las tradiciones intelectuales, tributarias del siglo XIX, capaces de crear sistemas explicativos genéricos y estables de ideas que se resistían a la fluidez y a la movilidad de la vida. Él afirmaba que teníamos un [...] *amor ostensible por las formas fijas y por las leyes genéricas, que circunscriben la compleja y difícil realidad dentro del ámbito de nuestros deseos, es de los aspectos más constantes y significativos del carácter brasileño*. Fue continuando ese camino y basadas en la búsqueda ineludible de la pureza y originalidad de la música y la cultura nacionales, que las narrativas explicativas de una historia de la música en Brasil edificaron sus proyectos y discursos para explicar nuestra cultura musical. Como es conocido —y mucho se ha escrito ya sobre el asunto— una de esas divisiones fue establecida por la concepción folclorista y romántica de la cultura y la música nacionales. Funcionando durante cierto tiempo casi como una muralla difícil de atravesar, ella clasificó y determinó lo que podría estar dentro y lo que debería estar fuera de los límites de la cultura nacional, discriminando una extensa cultura musical existente y en formación en el país. De manera general, esta concepción propuso documentar, escribir e incorporar la música popular en el estrecho horizonte de formación de la nacionalidad. En compensación, fueron los proyectos relacionados con esa percepción los que posibilitaron los mayores inventarios y la organización, preservación y difusión de la variada cultura musical presente en la sociedad brasileña, de la cual somos tributarios hasta el día de hoy. La *Misión de Investigaciones Folclóricas* fue —y desafortunadamente tal vez permanezca en esa condición hasta la actualidad— el más importante de esos proyectos, pues marca la identidad y la cultura nacional a través de su práctica etnográfica y técnicas innovadoras para la época. Además, conformó el más interesante y relevante acervo

² Actualmente, la sede de la *Misión...* es el Centro Cultural de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura.

³ José Geraldo Vinci de Mores: «Historia e historiadores de la música popular en Brasil», 2007.

sobre la música y el cancionero popular; todo él —claro está— fuertemente marcado por las audiencias de cierto nacionalismo empedernido.

La trayectoria de la otra narrativa sobre la música en Brasil tuvo un camino mucho más tortuoso y fragmentado.⁴ Sin un discurso organizado ni apoyo institucional, su dinámica estuvo más cerca de aquello que Michel de Certeau clasificó como ejercicio de «guerrilla», que se opondría al «discurso estratégico» (por ejemplo del proyecto de Mário de Andrade).⁵ Pero con el tiempo, sus autores acabaron por definir un discurso y una narrativa muy bien organizados, documentados y asimilados por el gran público, convirtiéndose en predominantes para la comprensión de la música popular en Brasil a partir de la década del setenta y englobando además —en algunos aspectos— cierto tono y comprensión del discurso folclorista, sobre todo el de la autenticidad.

Esa interpretación estableció como su marco inaugural la grabación de la canción *Pelo telefone* (Por Teléfono, 1917), que abarcaba elementos de tradiciones anteriores (las folclóricas afro-brasileñas) y en la que se reconocían los rudimentos de la moderna música popular urbana que se consolidarían en la década del treinta: 1) el género identificado y nombrado como samba (urbano); 2) el hecho de haber sido compuesta y documentada (registrada en partitura en la biblioteca nacional) por autores conocidos (Donga y Mauro de Almeida); y 3) haber sido grabada en fonograma con objetivo comercial y alcanzando amplia divulgación. De este modo, la canción había iniciado una nueva fase en la producción musical en el país. Por esta razón, se convirtió en importante referencia en la escritura de la historia de la música popular en Brasil y se transformó en una especie de «mito fundador».

Sin embargo, muchas han sido las polémicas creadas en torno de esa canción y sobre el papel que ella ejerció. El periodista especializado en fiestas carnavalescas Vagalume (Cocuyo) fue el primero que en 1933 —de cierta manera hasta anticipando el tiempo del discurso y de las posturas de Adorno—⁶ se puso contra la condición del samba como «'artículo industrial' - para satisfacer las ganancias de los editores y de los autores de producciones de los otros» e indicó que Donga, con esta canción, fue «precursor de la industria del samba».⁷ Otro de los elementos comentados por la bibliografía es la discusión sobre la autoría de la canción, ya que Donga se había apropiado de una creación colectiva, anónima, registrándola como únicamente suya, algo muy común en aquella época.⁸ La acusación de que *Pelo telefone* era una adjudicación proliferó y se consagró con Almirante, tal vez el

⁴ Esta cuestión ya fue tratada por el autor en otros textos, como José Geraldo Vinci de Moraes: «Entre la memoria y la historia de la música popular», 2010.

⁵ Michel Certeau: *La invención de lo cotidiano*, 1994.

⁶ Los conocidos escritos de Adorno sobre música popular datan de finales de la década de 1930, pero el concepto de industria cultural aparece por primera vez en 1947 en el texto *Dialéctica del Iluminismo*, escrito por Adorno e Horkheimer. Ya el texto de Vagalume fue editado en 1933.

⁷ Francisco Guimarães (Vagalume): *En la rueda del samba*, 1978, pp. 29, 37, 107. En contrapartida, años más tarde, Jota Efegê diría que la canción *tuvo enorme éxito sin recursos promocionales de industrias*. En Jota Efegê: *Figuras y Cosas de la Música Popular Brasileña*, p. 69.

⁸ El minucioso trabajo de Flávio Silva presenta las polémicas en torno de la canción, montando y desmontando los discursos contemporáneos al hecho y aquellos que fueron determinantes en la creación del marco historiográfico. Ver sus textos *Orígenes del samba urbano a la de Río de Janeiro*, 1975 (trabajo infelizmente hasta hoy no traducido) y «*Pelo Telefone* y la historia del samba», 1978.

más influyente e importante historiador de esa música popular hasta el final de la década del setenta.⁹

El famoso diálogo de confrontación entre Donga e Ismael Silva ocurrido en la Sociedad de Autores de Música (SBACEN) a finales de los años sesenta da continuidad al debate y expone de manera clara algunas controversias. En él se discute la precedencia y el contexto del samba urbano: Donga defiende como «samba original» su composición *Pelo telefone* (1917) caracterizada, sin embargo, por Ismael como maxixe. Por su lado, el compositor oriundo de Estácio de Sá defiende su canción *Se Você jurar* (Si Usted jura, 1931) como «samba de hecho», calificada por Donga —sin embargo— como marcha. En realidad, lo que allí estaba en juego, eran dos conceptos distintos, pero complementarios, de las transformaciones de nuestra música urbana.¹⁰ Todos estos hechos forman ya una especie de conocimiento tácito sobre el asunto, reiterado centenas de veces por la literatura. En verdad, lo que interesa identificar es que, después de tanto debate, polémicas y controversias —aparentemente solucionadas— los nudos culturales de los orígenes del samba se colocaron en sus lugares. En este sentido se estableció la linealidad del tiempo histórico que se consagró en la historiografía de la música popular, la cual permanece viva e influyente hasta el día de hoy: *Pelo telefone*, representaría los primordios de la música urbana en su «fase primitiva», que cedió el lugar al moderno samba urbano representado por *Se Você jurar*, inaugurando la «Época de Oro».¹¹

¿Y no es que a pesar de establecidas y consolidadas las «divisiones culturales» de las dos influyentes narrativas de la música popular en Brasil (la folclórica y la popular urbana), esas dos importantes canciones aparecen, transportadas y transformadas, como verdaderos espectros para incomodar y confundir las más sólidas convicciones? Y ellas tratan de asombrar justamente aquella escritura histórica sobre el cancionero folclórico, representado por la *Misión de Investigaciones Folclóricas*, como se indica a continuación.

Como es conocido, la *Misión...* fue obligada a pasar muy rápidamente y con cierta dificultad por la capital de Pará entre los días 27 de junio y el 7 de julio de 1938, debido

⁹ Almirante cuenta la siguiente historia en sus programas radiofónicos: *Fue allí, en la casa de la Tía Ciata, oyentes, que a finales de 1916, se creó cierta composición que se convirtió en un marco en la historia de nuestra música popular. Ella había nacido gracias a la contribución de muchos [...]. No había, en aquella época, preocupaciones sobre los derechos de autor. Cualquiera que llevase a una casa editora, un motivo popular, podría verlo impreso con su nombre como autor. Y fue lo que con aquella obra de tantos dueños. Llevada al editor, por uno de sus colaboradores, fue editada con el nombre de 'Pelo telefone', constando como autor solamente Ernesto dos Santos (Donga). Y así, oyentes, surgió la primera samba —o, mejor dicho, la primera música presentada como el género de samba, nombre que antes era dado solamente a la danza, al baile, al grupo de percusionistas y cantantes. Y esa primera música fue el famoso 'Pelo telefone'.* En *Historias de Nuestro carnaval*, 1952 (subrayados míos). Y la misma explicación ya había sido difundida en los programas *Acuarelas de Brasil. El origen del samba y de las escuelas de samba*, día 4 de mayo de 1945 y *Carnaval Antigo*, día 6 de noviembre de 1946, y sería reproducida posteriormente en su libro *En tiempo de Noel Rosa*, 1963, pp. 21-31. De este modo, se percibe como fueron construyendo la narrativa, los argumentos y algunos de los marcos de la historia de la música popular urbana.

¹⁰ Carlos Sandroni consiguió evidenciar de manera sólida y esclarecer de modo consistente la cuestión, tanto del punto de vista musical como el cultural, condición rara en los análisis de musicología. Ver capítulo 5 de la parte I del *Feitiço decente*, 2001.

¹¹ El primer crítico en utilizar esa periodicidad de manera clara, organizada y sistemática, consagrándola fue Ary Vasconcelos en la obra *Panorama de la música popular brasileña*, 1964. La cuestión se expone en la introducción de la obra.

a las transformaciones políticas que ocurrían en la prefectura de São Paulo. En el mes de mayo de aquel año, el ingeniero Prestes Maia fue nombrado Prefecto en lugar de Fábio Prado, y Mário de Andrade fue sustituido por Francisco Pati en la dirección del departamento de Cultura. Por razones estratégicas y de resistencia, el musicólogo aún permaneció en la jefatura del departamento de Expansión Cultural, pero no soportó y pidió la renuncia en julio de aquel propio año. Los relatos y cartas de los miembros de la *Misión...*, en tránsito por Belém, muestran la preocupación sobre el futuro del trabajo y la presión para que retornasen a São Paulo. Aún así, ellos consiguieron registrar un material abundante y de gran riqueza, del cual es el dedicado al *Babassuê* el más conocido y que redundó en algunos trabajos etnográficos importantes. Pero en los registros marginados y casi olvidados, realizados con el grupo de *Bumba-meu-boi*¹² conocido como *Pai de Campo* (Padre del Campo), ubicado en el barrio de Juruna de la ciudad de Belém, capital de la provincia de Pará, se encuentran elementos interesantísimos que estremecen, justamente, «las paredes reforzadas» de ambos lados (del folclor y de la música urbana). ¡En ellos los espectros del 1917 y 1931 retornan de manera admirable!

El registro nombrado *Dentro de los Jurunas los Contrarios no entran*¹³ (cuya letra revela evidente disputa local entre grupos de boi *Jurunas versus Contrarios*) es literalmente la melodía de *Pelo telefone*. Y no se trata de la famosa copla que Donga había aprovechado del cancionero de nuestro folclor, *Olha a rolinha, sinhô, sinhô, se embaraçou...* (Mira la palomita, señor, señor, se enredó...) que los comentarios de la época ya identificaban de esta manera y que Flávio Silva y Carlos Sandroni marcaron como indudablemente folclórica.¹⁴ Se trata justamente de la frase melódica inicial de la canción de Donga que nada tiene de «folclórica» y que corresponde a la parte introductoria de la letra: *O chefe da folia Pelo telefone manda me avisar/ Que na carioca tem uma ruleta para se jogar* (El jefe de la fiesta, por teléfono me manda avisar/ Que en plaza carioca tienen una ruleta para jugar). El performance del grupo es particular: el canto es más duro y la base rítmica es más pesada y ruda en comparación con aquella consagrada en nuestra audiencia. Pero son cincuenta y tres segundos en que la melodía es nítida y clara: se trata de la canción de Donga. Siempre se puede argumentar que tal vez fuera un pequeño desliz inconciente de un grupo folclórico auténtico, influenciado en algún momento por los medios de difusión electrónicos. Pero los miembros de la *Misión...* reconocieron en este grupo específico, autenticidad y originalidad suficiente para registrarlo en acción. No obstante, otro registro denominado *Pai do Campo marra*,¹⁵ confirma lo anterior: durante un minuto y seis segundos se oye nuevamente la misma frase melódica

¹² Baile popular brasileño con personajes humanos y animales fantásticos, que gira en torno a la muerte y resurrección de un buey. Estas agrupaciones también serán referidas a lo largo del texto como boi o grupos de boi.

¹³ Mário de Andrade: *Misión de Investigaciones Folclóricas. Música tradicional del Norte y del Nordeste (1938)*. CD 6, registro nº 4, 2006 y también Álvaro Carlini y E. Alonso: *Catálogo histórico fonográfico. Discoteca Oneyda Alvarenga*, 1993, nº 1038. Registro fonográfico CD 34.

¹⁴ Sobre este particular, ver nuevamente Flávio Silva: *Orígenes de la samba urbana à Rio de Janeiro 1975*, texto en el que hace un levantamiento minucioso de la cuestión; y Carlos Sandroni: *Feitiço decente*, 2001, p. 125.

¹⁵ Álvaro Carlini y E. Alonso: *Catálogo histórico fonográfico. Discoteca Oneyda Alvarenga*, 1993, nº 1106. Registro fonográfico 29, CD 35. Ese y otros registros pueden ser escuchados también en la siguiente dirección electrónica: www.memoriadamusica.com.br.

de *Pelo telefone*, pero con otra letra, un recurso más que usual en el universo del folclor (la misma melodía, sirviendo a diversas coplas poéticas).

De esta manera, todo indica que un grupo folclórico de boi de *Belém do Pará*, siguiendo el camino inverso de los fenómenos de la cultura musical de la época, se apropió y reutilizó a su manera la conocida frase de la canción de Donga. Se conoce por el estudio de Flávio Silva que *Pelo telefone*, alcanzó un importante éxito, condición reflejada en la prensa de la época, en las repetidas (re)grabaciones de la canción, así como también en las innumerables parodias y plagios que surgieron.¹⁶ Por tanto, es perfectamente posible imaginar que la canción de Donga haya alcanzado el norte del país en algún momento e influenciado de diversas maneras a las manifestaciones populares en Belém. Su reaparición de este modo en 1938, veintiún años después, confirma su presencia y principalmente su influencia en las «audiencias» en la ciudad de Belém.

El hecho más increíble es que esta no fue una incorporación y reinterpretación aislada de una «canción de éxito». Otra grabación de la *Missão...* con el mismo grupo *Pai do Campo* continúa confundiendo las convicciones, estremeciendo la rigidez de las divisiones culturales. El registro denominado como *Nosso boi chegou* (Nuestro boi llegó)¹⁷ recoge otro marco de la historiografía de la música popular urbana: *Se Você jurar*, de Ismael Silva y Nilton Bastos, registrado por primera vez en una célebre grabación de Francisco Alves y Mário Reis en 1930-1931. Considerado uno de los precursores del «samba urbano moderno» o del «estilo moderno», el samba se presenta en este registro hecho por la *Missão...* con el mismo grupo. Las referencias a la melodía de la canción —modificadas por el performance del grupo de boi de Belém— se manifiestan claramente en varios pasajes. Este hecho perturba, pues si la canción es importante desde el punto de vista de la creación de un nuevo estilo —como evidencian el diálogo de Donga e Ismael y el minucioso trabajo de Sandroni— hasta donde se conoce, ella no alcanzó la divulgación ni éxito de *Pelo telefone*, aunque se encuentre situada dentro del período de expansión de la radiofonía.

Pero el proceso de confluencia cultural no se detiene en estos dos «clásicos» y marcos historiográficos de la música popular urbana. Es sorprendente que además de ellos otros ejemplos despuntan sin cesar en el conjunto de las grabaciones de la *Missão...* en Belém. De esta forma, el oyente se asombra y se maravilla con los registros que siguen, como las canciones denominadas *Meu vaqueiro e O pai do Campo, o teu dia chegou* (Mi vaquero y Padre del Campo, tu día llegó),¹⁸ pues lo que se oye es samba-canción en su modelo mejor terminado. Y los ejemplos no cesan y continúan en esa misma dirección al escuchar *Adeus, adeus, Boi Pai do Campo e Boi, boi, boi, ninguém viu* (Adiós, adiós; Buey Padre del Campo; y Buey, buey, buey, nadie vio).¹⁹ Todos los cantos están evidentemente influenciados —de diversas maneras— por el samba urbano carioca. De esa forma, este conjunto convierte aquello

¹⁶ Flávio Silva: Orígenes de la samba urbane à Rio de Janeiro 1975.

¹⁷ Registro 13 del CD 6 de la colección Centro Cultural de São Paulo y SESC-SP, 2006 y Registro fonográfico 1084, CD 35, del Catálogo, 1993.

¹⁸ Respectivamente, Registros Fonográficos 1052, música 1, CD 34 e 1112, música 35, CD 35, del Catálogo, 1993.

¹⁹ Respectivamente, registro 19, do CD, 6 de la coleção Centro Cultural de São Paulo e SESC-SP, 2006 e registro 1150 do CD 36 del Catálogo, y registros Fonográficos 1129, música 14, CD 36 del Catálogo, 1993.

que aparentemente podría ser una «desviación musical admisible» en un hecho repetido y habitual que debería ser identificado y analizado por los miembros de la *Misión...* y por aquellos que trabajaron, seguidamente, con la colección.

Es posible, sin embargo, usar cierta imaginación histórica y pensar a contrahecho, presentando alternativas para comprender aquello que ya sucedió en el pasado.²⁰ Una de ellas sería imaginar que por lo menos uno de esos sujetos del grupo de boi *Pai do Campo*, hubiese viajado a Rio de Janeiro y escuchado allá, aunque tardíamente, las canciones.²¹ Aparentemente no fue lo que ocurrió: según las anotaciones reflejadas en los cuadernos de campo que los miembros de la *Misión...* eran obligados a llenar por indicación metodológica de Mário de Andrade, los informantes y participantes del *Boi Bumba* eran todos de Belém.²² El «dueño» del boi, José Castro, nació en la ciudad y —al igual que sus padres— nunca salió de esa ciudad. Lo mismo ocurre con los otros informantes, Joaquim Assumpção, Pedro José da Silva (estibador), João Monteiro (electricista), todos naturales de Belém que nunca salieron de la ciudad. La excepción es Ricardo Pereira de Paulo (albañil) nacido en Pernambuco, pero que llegó a la capital de Pará con apenas doce años. Por tanto, las escuchas directas o indirectas de los miembros, solamente pueden haber ocurrido a través de la onda radial y/o a través de los fonogramas, evidenciando la clara influencia de los medios de comunicación ya en la década de 1930 y revelando cómo los límites culturales y musicales en aquella época ya estaban generalizados. Pero, además de eso, lo que interesa identificar es que aparentemente esos grupos populares no se molestaban con esa condición, empleando estas audiciones de un modo creativo y flexible, y consecuentemente, sacudiendo las «sólidas paredes» de las escuchas rígidas y absolutas.

De cualquier forma, esa fue una cuestión parcialmente apreciada y presentada a la época por el responsable musical en la *Misión...*, el maestro Martin Braunwieser. Haciendo eco del discurso folclorista y nacionalista, comentó de manera clara y vehemente la falta de representatividad de la cultura popular «pura y nacional» de ciertos grupos de boi existentes en la región, debido a la influencia de los medios de comunicación. Él se refirió a esta condición en pasajes registrados en su diario. El 26 de junio de 1938, cuando descubrió dos grupos de *bumba-meu boi* en Belém, escribió que uno de ellos no tiene [...] *ningún interés musical; el otro, tampoco, sólo con éxitos recientes, pero un tanto más popular con melodías notablemente cortas. Da la impresión de que todas estas bufonadas, se esfuerzan por sustituir al antiguo y buen arte musical, enraizado en el pueblo, por la así llamada música regional sin contenido, originada en la radio.* Al día siguiente, en viaje hacia Mosqueiro, reclama que a pesar de que indicaron la existencia de buena «música popular cantada» en la isla, él solamente encontró «los éxitos más recientes de la radio y del gramófono».²³

²⁰ Como indicó Marc Bloch en *Apologia da Historia. O el ofício de historiador*, 2001 y más recientemente John Gaddis en *Paisajes de la historia. Como los historiadores mapean el pasado*, 2003.

²¹ Eso, por ejemplo, ocurrió varias veces en São Paulo, de acuerdo con Dionísio Barbosa y Madrinha Eunice, sambistas pioneros de São Paulo. Ver sobre el asunto Geraldo Vinci de Morães: *Metrópoli en sinfonía. Historia, cultura y música popular en el São Paulo de los años 30*, 2000.

²² Manuscritos del cuadernito de campo, Acervo de la *Misión* de Investigaciones Folclóricas, Centro Cultural de São Paulo.

²³ Página 114 del *Diario original*, citado en *El Viaje en el viaje maestro: Martin Braunwieser en la Misión de investigaciones folclóricas del Departamento de Cultura de São Paulo (1938). Diário y correspondencias a la familia*, Tesis de Doctorado, Historia Social, FFLCH-USP, 2000, p. 361.

Sin embargo, pocos días después reconoce en el grupo *Pai do Campo* autenticidad y creatividad suficiente y comenta con entusiasmo ese hecho en su diario, al explicar las grabaciones realizadas con el grupo y su actuación. El grupo era bastante «famoso» en la ciudad y fue recomendado para la grabación, pero aún así y por precaución ellos asistieron antes a un ensayo. De esta manera, los miembros de la *Misión...* estaban seguros y reconocieron en el grupo la autenticidad suficiente para grabarlos en acción.

En realidad, quien manipula actualmente el material sonoro, escrito o iconográfico sobre el grupo *Pai do Campo* existente en el acervo de la *Misión...* lo reconoce de este modo. Ninguno de los miembros de la *Misión...* ni tampoco aquellos que, seguidamente, manipularon las grabaciones, percibieron esas evidentes relaciones. Registros recogidos, grabaciones archivadas, colección consolidada y no se trató más el asunto. Puede ser que la escucha selectiva y limitada de todos ellos les hubiera impedido oír esas canciones en las «manifestaciones folclóricas auténticas» del *Pai do Campo*; o tal vez, prefirieron enmudecer estratégicamente ante esos evidentes contactos.

Años después, el tema retornó, pero en forma de silencio. En el trascendental trabajo de Oneyda Alvarenga sobre el material de la *Misión...*, organizado entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta,²⁴ la investigadora no incluyó el material del boi *Pai do campo* para su trabajo de maestría ni para publicaciones posteriores. De los registros de Belém, solo incluyó el *Babassue* sobre el cual escribió un texto,²⁵ destacando una vez más el carácter selectivo de su muestra. Probablemente, Alvarenga identificó un material fuertemente influenciado por los medios de comunicación, tal como el maestro Braunwieser lo hizo, de manera general, con la producción en Belém —aunque no fuera específicamente para el *Pai do Campo* que legitimó en la grabación. De este modo, los registros estarían, de forma negativa, impregnados por la «cultura urbana» y del «entretenimiento», disminuyendo su valor como producto original y auténticamente folclórico lo cual justifica la exclusión. Carlos Sandroni también reconoció esa selectividad acentuada de la musicóloga, que condujo a la supresión de las grabaciones del *Pai do Campo*. Él expresa: «A mi juicio, eso se debe a la semejanza que se puede notar entre las piezas grabadas allí y los sambas urbanos cariocas de los años treinta. Eso puede haber llevado a Oneyda a ver en el boi de Belém un exceso de influencia externa que lo disminuiría ante sus ojos».²⁶ Contrariamente a presentar y discutir la problemática, parece que Alvarenga prefirió silenciar aquellos registros, excluyéndolos en nombre de una percepción cultural muy arraigada sobre la música popular y nacional.

En realidad, todo ese proceso indica como las escuchas de los miembros de la *Misión...* y de aquellos que trabajaron inmediatamente después con los registros fonográficos, estaban profundamente marcados por algunas «paredes reforzadas», levantadas inicialmente en los años veinte y treinta, pero permanentes e influyentes en las décadas siguientes. Totalmente selectivas, ellas en un primer momento

²⁴ *Registros sonoros de folclore musical brasileño*, 5 vols.: Xangô (1948), Tambor de Mina y Tambor de crioulo (1948), Catimbó (1949), Babassuê (1950) y Chegança de marujos (1953) y *Archivo folclórico*, 2 vols.: Melodías registradas por medios no mecánicos (1946) y Catálogo ilustrado del museo folclórico (1948), Discoteca Pública Municipal de São Paulo.

²⁵ *Registros sonoros de folclore musical brasileño*: Babassuê (1950).

²⁶ Carlos Sandroni: *Informe final del proyecto: Las grabaciones de la Misión de Investigaciones Folclóricas en el Nordeste (1938)*, 1997-98, p.5.

fueron sordas a las otras realidades culturales y sonoras —incluso aquellas que fueron muy difundidas en la época como *Pelo telefone*— y seguidamente, intentaron silenciarlas. Probablemente el esfuerzo en construir una cultura nacional «original» y «pura» acabó por impedir la identificación de la movilidad cultural y musical existente en el país en aquel momento.

Pero corresponde destacar que esa postura selectiva no se restringía a la concepción de la cultura y de la música brasileña representada en la *Misión...* Si la trayectoria y las culturas representadas por la canción *Pelo telefone*, fueron marginadas y poco consideradas durante algún tiempo —impedidas hasta de ser identificadas por los radioyentes, como ya vimos—, a partir de la década de 1940 ellas integran el imaginario nacional. En los años cincuenta, ya el tema figura en los cuadros de la cultura nacional y participa de la lucha contra las «perniciosas influencias extranjeras». Tal narrativa puede muy bien ser identificada, por ejemplo, en la serie de programas radiofónicos de Almirante, llamada *Pessoal da Velha Guarda* (Personal de la Vieja Guardia).²⁷ En la década siguiente, ese discurso transforma los recuerdos, memorias y fragmentos en «memoria de papel», establece una narrativa historiográfica, alcanza valor e importancia cultural e intelectual; que también crea para sí y para la sociedad brasileña una narrativa ordenada y natural para la dinámica cultural y el flujo de los actos humanos que, sin embargo, es siempre desconcertante y diversificado. En este proceso de escritura, trata de incorporar de manera evidente, el discurso selectivo, basado también en la autenticidad y originalidad, pasando a prescribir lo que está «dentro» y lo que está «fuera» de la cultura musical nacional y de su propia «línea evolutiva».

De este modo, esas concepciones elaboradas para delimitar las fronteras exactas de las culturas musicales populares, aparecen con la convicción de que estaban profundamente «enraizadas» en ciertas tradiciones históricas, muchas de ellas fuertemente marcadas por los más diversos atavismos. Actuando de esa manera, esas concepciones no tomaron en consideración las innumerables posibilidades de mediaciones, filtraciones y diálogos que pueden ocurrir entre las culturas populares, sobre todo, en el universo musical, como evidencia el cuadro expuesto por la *Misión...* en su paso por Belém.²⁸ Razón por la cual, para ese enfoque, muchas veces se tornó complicado comprender la dinámica de movilidad vertical y horizontal permanente del universo musical.²⁹ Eso significa que a pesar de las convicciones y certezas impuestas por esos escritos, en todo momento ellas fronteras fueron estremecidas por la diversidad e imprevisibilidad del curso de las acciones humanas en el tiempo. Si de un lado las innumerables y extensas redes culturales actuaron y aún actúan de manera firme en la construcción de los límites, gustos, patrones e identidades locales, regionales, nacionales, internacionales y de clase; al mismo tiempo, esas mismas redes rompen las barreras sociales, culturales, geográficas y políticas que se confunden y se interpenetran. Y en la dinámica de la cultura

²⁷ Ver José Geraldo Vinci de Moraes: «Entre la memoria y la historia de la música popular», 2010.

²⁸ Sandroni en el informe ya mencionado, identifica otras manifestaciones con esas características. Él dice que algunos *Cantos de Trabalho de Ingenio* registrados en el nordeste son inspirados en los *sambas cariocas de éxito de la época* y la cantante imita a Carmen Miranda y otros se basan en la *melodía de Casinha pequeninha*. Ver Carlos Sandroni: *Informe final del proyecto: Las grabaciones de la Misión de Investigaciones Folclóricas en el Nordeste (1938)*, 1997-98, p.4.

²⁹ Enrico Fubini: *Estética de la música*, 2001.

brasileña, marcada por las más variadas e inusitadas mezclas, por mestizajes muy particulares e innumerables interacciones, esa condición se ha manifestado permanentemente a lo largo de su historia. De esta manera, por más que se edifiquen paredes aparentemente «sólidas», muchas veces atiborradas de atavismos,³⁰ en nuestro universo cultural repleto de las más peculiares y extraordinarias mezclas y cruzamientos, irremediabilmente se mantienen como [...] *casas edificadas en la arena. Es como si una persona se recuesta en una pared, que por más reforzada que ésta parezca, se viene abajo todo el endeble armazón.*³¹

Y si el lector todavía no está satisfecho con las manifestaciones presentadas por los cuadros de la *Misión...* o convencido por las alertas de Capistrano y Sérgio Buarque sobre la dinámica de nuestras historias, los flujos culturales de nuestra sociedad y las trayectorias de nuestras historiografías, que escuche finalmente, el registro llamado *Sinhô meu padre reverendo – o batismo do caboco.*³² Son cuarenta y nueve segundos recogidos y grabados por la *Misión...* en las mismas condiciones de las anteriores; sin embargo, en esta ocasión, se hace evidente un cambio de sentidos y los diálogos e influencias entre las culturas rurales y urbanas se invierten. Los diecinueve segundos iniciales son notables. Pero no se extrañe si prevalece su escucha contemporánea. Aunque lo parezca, no son los grupos rap *Planet Hemp*,³³ *Racionais Mc's*,³⁴ *União Racial*³⁵ y por otras vías, ni el mismo *Chico Science*³⁶ y *Nação Zumbi*.³⁷ En contrapartida, parece evidente que el ritmo, el acento, el performance de esta tradición de la improvisación de la «Embolada» (seguidilla) reaparecen transformados en los nuevos movimientos musicales de finales del siglo XX. Y así, a pesar de que nuestra historia y tradiciones sean «recreadas de acuerdo con [...] principios inflexibles»,³⁸ la movilidad de la vida, de la cultura y de la música en Brasil, echan «abajo (una vez más) las endeble armazones» explicativas que pretenden encuadrar lo indeterminado y lo imprevisible.

³⁰ Que actualmente reaparece en ciertos debates culturales y, sobre todo, en algunas políticas públicas.

³¹ Capistrano de Abreu: *Correspondencia*, idem.

³² Música 17, del CD, 6 de la Colección Centro Cultural de São Paulo y SESC-SP, 2006.

³³ *Planet Hemp* fue una banda brasileña de hip hop y rock, aunque también incorporaban elementos de funk, hardcore, punk, ragga y samba en sus composiciones. Este sonido, fruto de una fusión de tantos y diversos géneros musicales fue bautizado como «Raprocknrollpsicodeliahardcoreragga» por los miembros de la banda. La banda se mantuvo en activo entre 1993 y 2001.

³⁴ *Racionais MC's* es un grupo de hip-hop-hardcore formado por Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira), Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), Edi Rock (Edivaldo Pereira Alves) y KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões) en 1988 en la ciudad de São Paulo.

³⁵ *União Racial* es un grupo de rap brasileño fundado en 1994, cuyas líricas destacan por su gran contenido político. Su sonido combina elementos del jazz, blues y música popular brasileña. En este contexto de usos y apropiaciones culturales y musicales vale especialmente la escucha de la música *A bússola*, en União Racial, en que el grupo de rap utiliza la conocida canción folclórica *Marinho só*, consagrada en interpretaciones de Clementina de Jesús y también en grabación de Caetano Veloso.

³⁶ *Chico Science* (Francisco de Assis França, 1966-1997) fue un cantante y compositor brasileño, considerado uno de los principales fundadores y cultores del movimiento cultural Mangue Beat. Fue el líder vocal y director creativo de la banda *Nação Zumbi* hasta su deceso.

³⁷ *Nação Zumbi* (antes *Chico Science Et Nação Zumbi*) es una banda de rock fundada por Chico Science en 1991. Experimentan con mezclas del rock, punk, funk, hip-hop, soul y la música tradicional brasileña, dando un importante uso a la franja percusiva. Forman parte del movimiento Mangue Beat.

³⁸ Sérgio Buarque Holanda: *Raízes do Brasil*, 1975, p 117.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, Capistrano de: *Correspondência*. (org.) José Honorio Rodrigues, 1977.
- Almirante: *No tempo de Noel Rosa*, Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1963.
- _____: *No tempo de Noel Rosa*, cinta magnética, AER, Colección Collector's, Petrópolis, 1951.
- Alvarenga, Oneyda: *Melodias registradas por meios não mecânicos*, SP, Departamento de Cultura de São Paulo, 1946.
- Andrade, Mário de: *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste* (1938), 6 CD's, Secretaria de la Cultura de São Paulo, CCSP y SESC-SP, 2006.
- Braunwieser, Martin: *Depoimento, Original escrito*, SP Centro Cultural de São Paulo, s/a.
- Cadernetas de Campo da Missão Pesquisas Folclóricas*. Manuscritos de Luis Saia, Martin Braunwieser, Martin Antonio e Benedicto Pacheco, Acervo del fondo de la *Misión* investigaciones folclóricas, Centro Cultural São Paulo.
- Catálogo de la exposición *Cantos populares do Brasil*. A Missão de Mário de Andrade, Centro Cultural de São Paulo, s/a.
- Carlini, Álvaro: *Cante lá que gravam cá. Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938*, Disertación de maestría, DH-FFLCH-USP, 1994.
- _____: *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na missão de pesquisas folclóricas del Departamento de Cultura de São Paulo (1938)*. *Diário e correspondências à família*, Tesis de doctorado, Historia Social, FFLCH-USP, 2000.
- _____: *Cachimbo e maracá o catimbó da missão* (1938), Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo, 1993.
- Carlini, Álvaro y E. Alonso: *Catálogo histórico fonográfico*. Discoteca Oneyda Alvarenga, SP, Centro Cultural de São Paulo, 1993.
- _____: «Martin Braunwieser na viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938): diário y cartas», en *Revista de História*, USP, N° 138, 1998, pp. 107-116.
- Certeau, Michel de: *A invenção do cotidiano*, Vozes, Rio de Janeiro, 1994.
- Chartier, Roger: *Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico*, *Manuscritos*, n. 12, Gener, 1994.
- Coli, Jorge: «O nacional e o outro», en *Mário de Andrade: Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*, Secretaria de Cultura de São Paulo, CCSP e SESC-SP, 2006.
- Fubini, Enrico: *Estética de la música*, A. Machado Libros, 2001.
- Guimarães, Francisco (Vagalume): *Na roda do samba*. 2. ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1978 [Typografia São Benedicto, Rio de Janeiro, 1933]
- Holanda, Sérgio Buarque: *Raízes do Brasil*, 8ª Ed, Livraria José Olympio Ed., Rio de Janeiro, 1975.
- Moraes, José Geraldo Vinci de: *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*, Ed. Estación Libertad, São Paulo, 2000.
- _____: «História e historiadores da música popular no Brasil», en *Latin American Music Review*, University of Texas Press, vol 28, number 2: Fall/Winter, EUA, 2007

- _____ : «Entre a memória e a história da música popular», en José Geraldo Vinci de Moraes y Elias T. Saliba (orgs): *História e música no Brasil*, Ed Alameda, São Paulo, 2010.
- Lacerda, Marcos Branda: «Os registros musicais da missão de pesquisas folclóricas», en Mário de Andrade: *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*, Secretaria de Cultura de São Paulo, CCSP y SESC-SP, 2006.
- Pacheco, Benedicto: *Depoimento*. CD y original transcrito, Centro Cultural de São Paulo, s/a.
- Sandroni, Carlos: *Feitiço decente*, Jorge Zahar/Edufrj, Rio de Janeiro, 2001.
- _____ : «Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938», en *Revista do Patrimônio do IPHAN*, nº 28, 1999.
- _____ : *Missão de Pesquisas Folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste, 1938*, *Revista do IEB*, nº 46 fev 2008.
- _____ : *Relatório final do projeto: As gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas no Nordeste (1938)*, Fundação Vitae/CCSP, 1997-1998.
- Silva, Flávio: *Origenes de la samba urbaine à Rio de Janeiro, mémoire, EPHE, 4^a section*, Sorbonne, Paris, 1975.
- _____ : «Pelo telefone e a história do samba», en *Revista Cultura*, MEC, Ano 8, 28, jan-jun 1978.
- Toni, Flávia: *A missão de pesquisa folclóricas do Departamento de Cultura*, Secretaria de Cultura/CCSP, São Paulo, s/a.
- _____ : «Missão: as pesquisas folclóricas», en Mário de Andrade: *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*, Secretaria de Cultura de São Paulo, CCSP y SESC-SP, 2006.
- Toni, Flávia C. (org.): *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*, Senac, São Paulo, 2004, pp. 27-30 y 87-91.
- Vasconcelos, Ary: *Panorama da música brasileira*, Martins, São Paulo, 1964.

DISCOGRAFÍA

- Chico Science e Nação Zumbi, CSNZ, Chaos/Sony Music, 1998
- Planet Henp, *Usuário*, Rio de Janeiro, 1995.
- Racionais Mc's, *Sobrevivendo no inferno*, São Paulo, 1997.
- Registro Fonográficos da Missão Pesquisas Folclóricas*. CD's, 33, 34, 35, 36. Acervo do fundo da Missão pesquisas folclóricas, Centro Cultural São Paulo.
- União Racial, *União Racial*, SP, 2002. ■

José Geraldo Vinci de Moraes. Brasil. Profesor del departamento de Historia de la FFLCH-USP. Autor de *Sonoridades Paulistanas* (Funarte, 1997), *Metrópoli en sinfonía* (Estación Libertad, 2000), *Conversaciones con historiadores brasileños* (Ed 34, 2002) e *Historia y música en Brasil*, (Alameda, 2010).

Los sentidos de la tradición en el samba de la ciudad de São Paulo a mediados del siglo XX*

Lígia Nassif Conti

El punto de partida para las argumentaciones y reflexiones de este ensayo puede ser ilustrado a través de un interesante relato hecho por el sambista paulistano Osvaldinho da Cuíca en el que refiere un encuentro entre él mismo y Adoniran Barbosa en 1961 o 1962. Cuenta Osvaldinho que en su primera conversación con Adoniran, mencionó el conjunto «Acadêmicos da Paulicéia» —del cual formaba parte— y escuchó del viejo sambista que no existe samba paulista, pero sí «samba brasileño». Aun cuando no estaba de acuerdo, Osvaldinho no refutó. Posteriormente, hasta admitió que Adoniran podía tener cierta razón, ya que el samba escuchada en las radios del São Paulo de entonces tenía como modelo el samba carioca, tal y como el barrio de *Estácio* propagó y vino a tornarse referencia nacional a través de su difusión por las ondas radiofónicas. Entretanto, concluye Osvaldinho, Adoniran no se habría dado cuenta de que no toda la música de São Paulo era promocionada por la radio.¹

En otros numerosos testimonios de sambistas paulistanos está declarada una supuesta «diferencia» entre el samba paulista y el carioca. Geraldo Filme aborda esa temática en su primera samba, compuesta en 1938 a los diez años de edad, en la que dice —entre otros versos— «voy a mostrar que el pueblo paulista también sabe bailar samba». En testimonio, Geraldo afirma:

Nuestra samba no tiene nada que ver con el samba de Río, es tan diferente en todo, los tipos de manifestación de la gente, el comportamiento. La nuestra viene de aquellas batucadas, de aquellas fiestas que daban los esclavos cuando tenían buenas cosechas de café.²

Teniendo como punto de partida ese discurso en torno a la afirmación de un samba auténticamente paulista, la pregunta conductora que mueve este ensayo puede ser formulada en los siguientes términos: ¿cuáles son las bases que fundamentan la defensa de una samba paulista pura, original? Con otras palabras, ¿cómo es posible comprender el movimiento de estos sambistas en la búsqueda de la legitimación de un samba paulista? El presente trabajo procura comprender ese movimiento de los sambistas en el período que comprende los años 1950-60. A partir

* Ponencia presentada en el VI Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas, La Habana, 2010.

¹ Osvaldinho da Cuíca y André Domingues: *Batuqueiros da Paulicéia*, 2009, pp. 19-21.

² Gustavo Mello: DVD *Samba à Paulista*, fragmentos de uma história esquecida, 2007, 12'50. Cita original: *O nosso samba não tem nada a ver com o samba do Rio, é tão diferente em tudo, nos tipos de manifestação da gente, no andamento. O nosso vem mesmo daqueles batuques, daquelas festas que eram dadas aos escravos quando tinham boas colheitas de café.*

de ese recorte temporal, es posible comenzar a reflexionar sobre esa afirmación paulista, ya que es a mediados del siglo XX que São Paulo adquiere definitivamente facciones de metrópolis, tornándose el gran centro industrial del país.

Fábricas, humo y chimeneas, locomotoras, multiplicadas edificaciones, viaductos, subdivisión de terrenos, automóviles en tráfico complicado, enorme contingente de población. Un escenario urbano transfigurado en relación a las décadas iniciales del siglo, ya que la ciudad superaba entonces su antigua condición de metrópoli del café y ganaba contornos más nítidamente industriales, o sea, aires definitivamente metropolitanos. En medio del movimiento de modernización de la ciudad y de incentivo a las iniciativas culturales, la fisonomía de São Paulo se va distanciando de aquel provincianismo que caracterizaba la ciudad en el inicio del siglo. El São Paulo de la segunda mitad del siglo XX presenta una apariencia más urbana, caracterizada por un intenso proceso de verticalidad y horizontalidad, por un crecimiento excesivo que trasciende sus límites urbanos, agregando municipios y formando una red urbana externa, en un intenso proceso de conurbación. En las palabras de la investigadora Maria Arminda do Nascimento Arruda:

São Paulo se transformaba en el centro hegemónico de manufactura del país. [...] En 1950, el sueño de la industrialización, que lanzaría al país al mundo de los países industrializados y desarrollados, parecía viable y próximo. La industria, particularmente aquella instalada en São Paulo, lo convertía en un país autosuficiente en productos de consumo perecederos y semiduraderos. La producción doméstica de bienes o insumos, antes importados, se intensificó [...].³

En ese intervalo, la ciudad aparece retratada orgullosamente por los paulistanos como la «locomotora de la nación», ciudad del progreso, «la ciudad que más crece en el mundo». La abundante producción de discursos laudatorios del progreso de la ciudad se remonta a la propia narrativa histórica de la misma, pero es en la década de 1950 que ella alcanza su ápice debido, especialmente, a las conmemoraciones del IV Centenario de São Paulo en el año 1954. Ya en 1640, en un tiempo bastante lejano de la turbulenta São Paulo metropolitana, Amador Bueno así se deshace en elogios a la ciudad y en defensa de su hegemonía: «São Paulo es el cerebro que piensa y el brazo que ejecuta».⁴ Y a lo largo de la historia de la ciudad, la imagen de una São Paulo identificada con el trabajo y el progreso es la que dará la tónica de la construcción de la identidad paulistana, siendo parte importante de esa «formidable tesitura de detalles»⁵ de la cual se constituye la identidad múltiple de São Paulo.

³ Maria Arminda do Nascimento Arruda: *Metrópole e Cultura. São Paulo no meio do século XX*, 2001, p. 54. Cita original: *São Paulo transformava-se no centro manufatureiro hegemônico do país. [...] Em 1950, o sonho acalentado da industrialização, que alçaria o país no mundo dos países industrializados e desenvolvidos, parecia viável e próximo. A indústria, particularmente aquela instalada em São Paulo, tornava o país auto-suficiente em produtos perecíveis e semiduráveis de consumo. A produção doméstica de bens ou insumos, antes importados, intensificou-se [...].*

⁴ Joseph Love, ápod Monica Pimenta Velloso: «A 'cidade-voyeur': o Rio de Janeiro visto pelos paulistas...», 2002, p. 85.

⁵ Elias Thomé Saliba: «Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana», 2004, p. 558.

Numerosas publicaciones en esa mitad del siglo XX se prestaban a reverenciar la ciudad de la modernización y del progreso. Marcados por una tónica esencialmente regionalista, esos discursos en las conmemoraciones buscaban rescatar la trayectoria del paulista, ensalzando el pionero, símbolo de un pasado heroico, y enfatizando el proceso de desarrollo de la ciudad. Son muchas las publicaciones y reediciones de libros sobre la historia de São Paulo, especialmente en las proximidades de 1954.⁶ También en esas obras hay una exaltación de la modernización, del progreso y de las modificaciones sufridas por la ciudad a lo largo del tiempo. La prensa de la época publicaba materiales que igualmente apuntaban hacia la afirmación de una idealización de São Paulo como la ciudad del futuro, en contraste con su pasado colonial. La *Revista Manchete*, en la edición especial de las conmemoraciones del IV Centenario, se refiere así a la trayectoria de São Paulo en comparación con otras ciudades brasileñas:

Mientras Ouro Preto conserva su caserío intacto, tal como era en el tiempo de Tiradentes Salvador, Recife, Olinda ostentan sus iglesias seculares y la mayoría de las ciudades centenarias de todo el mundo presentan siempre vestigios de su identidad, ¡São Paulo es una joven gema de 400 años! En las calles y avenidas centrales no hay una capilla, una casa, un tabique, una ruina si quiera que denuncie ancianidad. Toso su pasado arquitectónico fue barrido. La famosa «picareta do progresso» raspa continuamente sus calles, borrando las marcas del tiempo. Vive la ciudad mucho más en función del futuro que de las glorias del pasado.⁷

Las imágenes del progreso, la velocidad y el trabajo entrelazados a la propia característica de la capital paulista contribuirán para delegar al paulistano el estereotipo del trabajador serio y sincero, cuya contraparte sería el pícaro carioca. La

⁶ Algunas de esas obras son: Ernani Silva Bruno: *História e tradições da Cidade de São Paulo*, Vol.3, José Olympio, Rio de Janeiro, 1954; Estado de São Paulo: *Quarto centenário da cidade de São Paulo*, Banco do Brasil, BB, Rio de Janeiro, 1954; Miguel Angelo Barros Ferreira: *Meio século de São Paulo*, Melhoramentos, São Paulo, 1954; Paulo Florençano: *Nasce uma metrópole: a evolução de São Paulo no período republicano*, Martins, São Paulo, 1954; Richard Morse: *De comunidade a metrópole: biografia da cidade de São Paulo*, Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, Serviço de Comemorações Culturais, São Paulo [1954]; *São Paulo antigo, São Paulo moderno. Álbum comparativo: fotografias representativas de várias épocas da cidade de São Paulo*, Melhoramentos, São Paulo, 1953; *São Paulo em quatro séculos: temas sobre alguns aspectos da história e da geografia de São Paulo e assuntos...*, Comissão do IV Centenário da Cidade, São Paulo, 1953; Benevenuto Silverio de Arruda Sant'ana: *Metropolee: histórias da cidade de São Paulo, também chamada São Paulo de Piratininga...*, Departamento de Cultura, São Paulo, 1953; Afonso Schmidt: *São Paulo de meus amores*, 1954.

⁷ *Revista Manchete*, No. 92, 23 de janeiro de 1954, ápuđ Maria Arminda do Nascimento Arruda: *Metrópole e Cultura. São Paulo no meio do século XX*, 2001, p. 72. Cita original: *Enquanto Ouro Preto conserva o seu casario intacto, tal como era no tempo de Tiradentes, Salvador, Recife, Olinda ostentam as suas igrejas seculares e a maioria das cidades centenárias de todo o mundo apresentam sempre vestígios da sua idade, São Paulo é um viçoso broto de 400 anos! Nas ruas e logradouros centrais não há uma capela, uma casa, um muro de taipa, um muro de ruína sequer a denunciar ancianidade... Todo o seu passado arquitetônico foi varrido. A famosa 'picareta do progresso' tem friccionado continuamente suas ruas, desfazendo as marcas do tempo. Vive a cidade muito mais em função do futuro do que das glórias do passado.*

investigadora Mónica Pimenta Velloso localiza la base de ese antagonismo en la disputa por la hegemonía nacional entre esos dos importantes centros políticos y culturales. La polémica es antigua y data de principios del siglo XX con los debates de Euclides da Cunha y Lima Barreto⁸ en torno de la disputa entre Rio de Janeiro y São Paulo por la hegemonía de la nación. Euclides defiende la hegemonía paulista, «sede de la civilización mestiza de los pioneros», en tanto Lima Barreto argumenta que la sociedad mestiza de Rio garantizaría la homogeneidad étnica de Brasil.⁹

Los modernistas de 1922 retoman la cuestión. Divididos en sus proyectos de búsqueda de una singularidad brasileña, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado y Menotti del Picchia¹⁰ forman el llamado grupo «verde-amarillo»,¹¹ vertiente conservadora del modernismo, y apuntan hacia lo regional como salida al atasco nacional. En esa perspectiva, São Paulo representa para el grupo la matriz de la nación dada su singularidad geográfica que permitió que la saga pionera adentrarse y desbravase el interior del país. Para este grupo modernista, Rio de Janeiro y su posición en el litoral serían propicios al ocio y a la improductividad:

La descripción característica, atribuida al carioca, es su 'instinto de navegación', que lo haría asomarse nostálgico al muelle, siempre en busca de nuevos horizontes. [...] Fácilmente atraído por la aventura y las novedades, el carioca se caracteriza por el desinterés económico. [...] El opuesto a ese perfil es, naturalmente, encarnado por el paulista. Hombre pragmático, desconfía de las novedades extranjeras. Es más guardián, conservador y amigo del orden.¹²

Ya en los años cincuenta, el proceso de metrópolis de São Paulo —que en ese momento alcanzaba proporciones inimaginables— asociado a las festividades del IV Centenario paulistano y a las altas inversiones culturales promovidas por las élites paulistanas proporcionará un recrudescimiento de esa afirmación hegemónica

⁸ Euclides da Cunha (1866-1909) fue un escritor, sociólogo e ingeniero brasileño. Afonso Henriques de Lima Barreto, conocido como Lima Barreto, (1881-1922) fue un escritor y periodista brasileño. Ambos son originarios del estado de Río de Janeiro.

⁹ Monica Pimenta Velloso: «A 'cidade-voyeur': o Rio de Janeiro visto pelos paulistas...», 2002, p. 85.

¹⁰ Cassiano Ricardo Leite (1895-1974) fue periodista, poeta y ensayista. Plínio Salgado (1895-1975) fue político, escritor, periodista y teólogo. Paulo Menotti Del Picchia (1892-1988) fue poeta, periodista y pintor. Todos ellos formaron parte de la primera generación del Modernismo brasileño.

¹¹ El «Movimiento Verdamelelo», de tendencia nacionalista, fue fundado en 1924 y constituyó uno de los movimientos culturales nacidos de la Semana de Arte Moderna (1922). Rehusando todo contagio con las ideas europeas, este movimiento —nacido como reacción a esas primeras intenciones— acabó cayendo en un nacionalismo ufano, escogiendo como símbolo de sus ideas el anta, animal que tenía una función mítica en la cultura tupi. Ese movimiento se convirtió, en 1926, en el llamado Grupo del Anta, que siguió una línea de orientación política nitidamente de derechas, de la cual despuntaría en la década de 1930 el Integralismo de Plínio Salgado.

¹² Monica Pimenta Velloso: «A 'cidade-voyeur': o Rio de Janeiro visto pelos paulistas...», 2002, p. 89. Cita original: *O traço característico, atribuído ao carioca, é o seu 'instinto de navegação', que o faria debruçar-se saudosos no cais, sempre em busca de novos horizontes. [...] Facilmente atraído pela aventura e pelas novidades, o carioca se caracteriza pelo desinteresse econômico. [...] O oposto desse perfil é, naturalmente, encarnado pelo paulista. Homem pragmático, desconfia das novidades estrangeiras. É mais guardião, conservador e ordeiro.*

de la ciudad en el panorama nacional. Se añade a ese cuadro el proceso de transferencia de la capital federal para Brasilia, ciudad cuya construcción se inicia en el año de 1956 y hacia donde se desplazará el centro político de la nación a partir de 1961, despojando a Rio de Janeiro del importante puesto político nacional que desempeñaba hasta entonces.

Revisando las narrativas de la fundación de la ciudad de São Paulo, el historiador Elías Thomé Saliba evalúa como esa producción discursiva hegemónica del progreso de la ciudad dura y cubre otros testigos y memorias personales. Son suyas las siguientes palabras:

De hecho, la narrativa histórica de São Paulo, calzada en el estereotipo del 'progreso', impregnó de tal forma el flujo de existencia de los habitantes de la ciudad, que el binomio velocidad-trabajo parece haber pulido sus asperezas y contradicciones, poseyendo sus fines en sí mismo, en una circularidad autoexplicativa, sin nada que le trascienda.¹³

De alguna manera, es posible pensar que estos sambistas se insertan en el debate que tiene lugar entre Rio y São Paulo, colocándose en defensa de la producción musical paulistana. Pero, si por un lado ellos defendían la existencia y la legitimidad de una samba regional paulista, por otro no formaban parte del coro que entonaba la ciudad progreso. En otras palabras, lo que se percibe es que ellos no fueron partícipes de ese proceso de afirmación de la «paulistanidad» que dio la tónica de los discursos de exaltación de la mayor ciudad de Brasil, si bien fueron testigos del revés oriundo del intenso proceso de transformación en una metrópolis. Pero al mismo tiempo en que alcanza el apogeo de su desenvolvimiento económico, la ciudad convive con graves problemas generados por el tardío e insuficiente planeamiento urbano: ineficiente sistema de cloacas; falta de agua potable; vías urbanas inadecuadas para el excesivo tráfico de vehículos; ocupación de las áreas verdes de la ciudad, son algunas de estas deficiencias.

Las sambas de Adoniran Barbosa —sin duda el más conocido de los sambistas de São Paulo— son ejemplos claros de esa convivencia. Adoniran traía como tema en sus canciones lo cotidiano, las historias de desahucios y problemas con la falta de morada, la vida del trabajador, la mesa del bar, el escenario urbano, las tragedias urbanas, la soledad y la añoranza. Eso le convirtió en el «cronista» de la ciudad, la «voz de São Paulo», y no faltan consideraciones defendiendo que Adoniran tenía un modo de cantar y de hacer melodías «específicos de la cultura urbana paulista».¹⁴

En su clásica canción, *Saudosa Maloca*, de 1950, Adoniran relata la triste historia de la demolición del «palacete assobradado» (palacete entarimado) donde vivían el narrador, Mato Grosso y Joca para dar lugar a un «edificio alto», típico escenario del proceso de urbanización de la ciudad:

¹³ Elías Thomé Saliba: «Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana», 2004, p. 558. Cita original: *De fato, a narrativa histórica de São Paulo, calcada no estereótipo do 'progresso', impregnou de tal forma o fluxo da existência dos habitantes da Cidade, que o binômio velocidade-trabalho parece ter perdido suas asperezas e contradições, possuindo seus fins em si próprio, numa circularidade autoexplicativa, sem nada que o transcenda.*

¹⁴ Maria Izilda Santos de Matos: *A cidade, a noite e o cronista*, 2007, p. 35.

Si o senhor não está lembrado
 Dá licença de contá
 Que aqui onde agora está
 Esse edifício alto
 Era uma casa velha
 Um palacete abandonado
 Foi aqui seu moço
 Que eu, Mato Grosso e o Joca
 Construimos nossa maloca
 Mais, um dia
 Nem quero me lembrar
 Veio os homens cas ferramentas
 O dono mandô derrubá
 Peguemo tudo a nossas coisas
 E fumos pro meio da rua
 Apreciar a demolição
 Que tristeza que eu sentia
 Cada táuba que caía
 Duia no coração
 Mato Grosso quis gritá
 Mas em cima eu falei:
 Os homis tá cá razão
 Nós arranja outro lugar
 Só se conformemos quando o Joca
 / falou:
 «Deus dá o frio conforme o cobertor»
 E hoje nóis pega a páia nas grama do
 / jardim
 E prá esquecê nóis cantemos assim:
 Saudosa maloca, maloca querida,
 Que dim donde nóis passemos dias
 / feliz de nossa vida

Si el señor no se recuerda
 Permítame contarte
 Que aquí donde ahora está
 Ese edificio alto
 Era una casa vieja,
 un palacete abandonado
 Fue aquí, señor
 Que yo, Matogrosso y Joca
 Construimos nuestra choza
 Pero un día
 Ni podemos recordar
 Vinieron los hombres con las herramientas
 El dueño mandó derrubar
 Agarramos todas nuestras cosas
 Y fuimos al medio de la calle
 A admirar la demolición
 Que tristeza que sentía
 Cada madera que caía
 Dolía en el corazón
 Matogrosso quiso gritar
 Pero arriba yo le hablé:
 Los hombres tienen razón
 Conseguiremos otro lugar
 Solamente nos conformamos cuando
 / Joca habló:
 «Dios da el frío, de acuerdo con el
 / cobertor»
 Y hoy dormimos en el césped del jardín
 Y para olvidar, cantamos así:
 Nostálgica choza, choza querida
 Donde pasamos los días felices
 / de nuestra vida

En el decursar de los años sesenta, Adoniran continua componiendo canciones con esa tónica, entre las cuales están *Despejo na Favela* (Desahucio en la Chabolas) y *Aguenta a mão João* (Aguanta la mano Juan), que igualmente narran historias de personajes y sus incidentes urbanos.

Así, cuando afirmaban una samba paulista singular y genuina, esos hombres no estaban preocupados en sublimar la capital paulista, pero sí en manifestar su insatisfacción con la ciudad transformada, donde ya no se reconocían antiguos lazos y cuya transformación solapó los espacios informales donde el samba acontecía en el inicio del siglo. Y lo opuesto a esa insatisfacción era Rio de Janeiro, aún capital de la República e importante centro de producción y difusión cultural.

Es necesario mencionar que esa confrontación entre Rio y São Paulo por la hegemonía nacional creó, además de los mencionados estereotipos del paulista circunspecto *versus* el pícaro carioca, otro ampliamente difundido: la idea de São

Paulo «tumba del samba» conforme consagrada y controvertida frase que el poeta Vinícius de Moraes había proferido en una conversación con Jonhny Alf —que en la época vivía en São Paulo— en la tentativa de convencer al amigo a volver para Rio.¹⁵ Aquí es posible comprender, en parte, el discurso a favor del samba paulista. Recientemente Osvaldinho da Cuíca —notable defensor del samba paulista— respondió a la afirmación de Vinícius con las siguientes y resentidas palabras, haciendo una queja en relación al poco alcance de las radios paulistanas en comparación a las radios cariocas:

La gente no debería perder tiempo con eso porque fue una declaración de borracho y palabra de borracho no vale. Todo el problema, es que él desconocía que la dictadura de Vargas perjudicó mucho a São Paulo. Tanto que en todo Brasil solo llegaban las emisoras cariocas. Las emisoras paulistas no tenían alcance, entonces el pueblo sólo oía lo que se tocaba en Rio de Janeiro. São Paulo no es la tumba del samba, es la tumba de la historia del samba. Samba siempre tuvo, y de gran variedad y calidad. El problema es que pocos rescatan esa historia o saben de eso.¹⁶

Cabe recordar que en ese momento no es consensual entre los sambistas paulistanos (o radicados en la ciudad de São Paulo)¹⁷ la defensa de una samba típica paulista. Conforme se comentó en el inicio, Adoniran Barbosa no argumenta a favor de la existencia de un «samba paulista», y así responde a los que le dan crédito por la creación de una samba típica de São Paulo: «No soy el inventor del samba paulista. No existe samba paulista, porque samba es igual... carioca, paulista, bahiana...».¹⁸ Adoniran Barbosa, a pesar de haber lanzado su primer LP en 1974, grabó varios compactos simples y discos en 78 rpm desde la década de 1930¹⁹ y tuvo una fuerte participación

¹⁵ Johnny Alf —compositor, cantante y pianista brasileño— residió en São Paulo y trabajó en discotecas entre los años 1955-1962.

¹⁶ Folha Universitária, nº 315, 10/09/2006, pp. 4-5 Cita original: *A gente nem devia perder tempo com isso porque foi declaração de bêbado e palavra de bêbado não vale. Todo o problema, e que ele desconhecia, é que a ditadura Vargas prejudicou muito São Paulo. Tanto que em todo o Brasil só chegavam as emissoras cariocas. As emissoras paulistas não tinham alcance, então o povo só ouvia o que era tocado no Rio de Janeiro. São Paulo não é o túmulo do samba, é o túmulo da história do samba. Samba sempre teve, e de grande variedade e qualidade. O problema é que poucos resgatam essa história ou sabem disso.*

¹⁷ A lo largo del trabajo, cuando se hable de sambistas paulistanos se hará en referencia tanto a los sambistas nascidos en la ciudad de São Paulo como a los sambistas en ella radicados. Otro punto a resaltar: a pesar de que el presente estudio se centra en la producción musical de la ciudad de São Paulo, es necesario que se mantenga el sentido más amplio de la expresión «samba paulista», ya que el supuesto «origen» de esa samba estaría en las ciudades del interior del Estado de donde, juntamente con aquellos que le daban voz, tendría lugar la emigración del samba.

¹⁸ Ápod Maria Izilda Santos de Matos: *A cidade, a noite e o cronista*, 2007, p. 128.

¹⁹ La década de 1950 fue el periodo de máxima producción musical de Adoniran, con un total de cincuenta y cuatro canciones. En la década de 1960 figuran treinta y seis composiciones, siendo el sesenta y dos por ciento de toda a su producción representada por sambas. Ver Matos: op.cit. Adoniran lanzó una serie de discos en 78 rpm entre los años 1936 y 1963, muchas veces dos por año, aparte de compactos simples. Ver Ayrton Mugnaini Jr: *Adoniran: Dá licença de Contar*, 2002, pp. 202-216.

en las radios paulistanas a través de programas humorísticos, hacia donde lleva sus «personajes y conversas sobre el murmullo de la ciudad en mudanzas».²⁰

A pesar de Adoniran desempeñar una serie de funciones y oficios en la ciudad de São Paulo —trabajó en tiendas de tejidos y en escritorio de contabilidad, sin contar los oficios de repartidor de marmita, tejedor, pintor, lampista, cerrajero y vendedor ambulante de calcetines en Santo André—, desde 1933 ocupó un espacio en las radios paulistanas como cantor de sambas. Esa vivencia y —consecuentemente— la aproximación de Adoniran al repertorio de sambas que en ellas sonaban es, muy probablemente, lo que hace que él no esconda cierto acento rural que marca el samba de las comunidades paulistanas, lejos de las radios y discográficas, y que gradualmente va perdiendo su espacio en la ciudad.

También el sambista Germano Mathias, al reivindicar la «autenticidad» del samba, no parece preocuparse con la afirmación de un «samba paulista». Cuando él afirma orgulloso «pero yo soy sambista, sambista hasta morir, autentico, original, genuino [...]», es el samba urbano, moderno, carioco, que él comprende como «original». Paulistano, lanzó varios discos en esa época,²¹ tuvo una activa participación en las radios como compositor, instrumentista e intérprete de sambas, además de haber grabado cuñas para campañas publicitarias.

En virtud de esa producción fonográfica y de su participación en programas de radio y televisión, Germano conquistó relativa fama entre los años 1950 y 1960, década en que se mudó para Rio de Janeiro. En su discografía constan sambas de su autoría, pero predominantemente composiciones de otros sambistas, entre los que se destacan Jorge Costa y Zé Keti, ambos cariocas. En su trabajo como sambista, conoció tanto la batucada de los engrasadores de la *Praça da Sé* (Plaza de la Sede), como los corros de Barra Funda y de la *Rua Direita* (Calle Derecha), cuanto tuvo su música lanzada por las discográficas e insertada en los medios de comunicación. Además, tenía como referencia, al mismo tiempo, los sambistas cariocas de la favela y el paulista Toniquinho Batuqueiro, «uno de los guardianes del samba paulista rural».²² Tal vez, por su posición un poco más cómoda en los medios de comunicación y su proximidad con los sambistas cariocas, Germano no argumenta en favor de un samba peculiar de São Paulo. Pero, a pesar de eso, Germano Mathias es reconocido como «típico sambista paulista»: eternizó la lata de grasa como instrumento musical y tocaba la sartén, que según Osvaldinho da Cuíca «fue un instrumento que marcó en el samba paulistana».²³

Se debe decir que el desplazamiento de artistas paulistas para Rio de Janeiro era una práctica común desde los años de 1930. El traslado para Rio era una posible y común alternativa de supervivencia de los músicos paulistanos, que buscaban en la capital nacional condiciones más prósperas de trabajo.²⁴ La interesante declara-

²⁰ Valter Krausche: *Adoniran*, 1985, p. 18.

²¹ En 1956 lanzó su primer disco en 78 rpm por la Polydor. En ese mismo año grabó otros dos discos; en 1957, también por la Polydor lanzó el álbum *O sambista diferente*; en 1958 es la vez del álbum *Em continência ao samba* y, en el siguiente año, *Hoje tem batucada*, ambos por la RGE. En el año de 1960 lanza *Ginga no Asfalto*, LP de 1962, por la Odeon. En 1966 es la vez de *Samba de Branco*, por la Polydor y en 1967 lanza *O Catedrático do Samba*, por la CID.

²² Caio Silveira Ramos: *Sambexplicito – as vidas desvairadas de Germano*, 2008, p. 302.

²³ Ápod Márcio Michalczuc Marcelino: *Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo*, 2007, p. 18.

²⁴ José Geraldo Vinci Moraes: *Metrópole em Sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*, 2000, p. 102.

ción de Toniquinho Batuqueiro, transcrita a continuación, resalta la insatisfacción de ese sambista con relación al poco valor atribuido al samba paulista y denota el renombre que Rio de Janeiro ofrecía para la carrera de un músico:

Tenía mil compositores buenos, miles de letras buenas que surgían, pero en compensación... dime, ¿eso es paulista, o qué es lo que usted quiere? Tenía que ir para Rio. Llegaba a Rio, andaba allá para arriba y para bajo, iba para playa, mojaba los pies, volvía, iba a trabajar (se trabajaba) [...] venía ahora para São Paulo y decía: 'llegué de Rio'. ¡Pronto! Ahí tengo empleo a toda hora.²⁵

Ya en los años cincuenta, en ese ambiente de transformación e incesante modernización de la ciudad, las inversiones culturales también se intensifican. Se crean compañías cinematográficas, los museos promueven una renovación del cuadro cultural de la ciudad con las bienales y otras exhibiciones: el campo de las artes del espectáculo se renueva, se fundan teatros y en el ámbito musical —especialmente de la música popular— el desenvolvimiento urbano de la ciudad fomentó la creación de numerosos espacios destinados al ocio, cuya demanda aumentó debido al relativo crecimiento de la clase media urbana en ese contexto de transformaciones económicas y sociales. Además de los bares y discotecas, también los hoteles instalados en la ciudad, de acuerdo con Hélio Borelli, «representaron mucho para la historia de la música y de la noche en la ciudad».²⁶

Ese período asistió aún a la inauguración de la primera emisora de televisión de la América Latina, la PRF-3 Tupi-Difusora, inaugurada en septiembre de 1950. En la radiofonía, teniendo en cuenta el panorama radiofónico nacional, se considera el período que va de 1945 hasta los últimos años de la década de 1950 el «período áureo de la radio brasileña», momento en que el sector radiofónico se expande, los equipamientos son perfeccionados, surgen varias emisoras nuevas y se amplía el número de estaciones. São Paulo también recibió en esos años a muchos artistas extranjeros que se presentaban en las radios, teatros, televisión, bares y discotecas de la ciudad. Tal vez sea interesante destacar que, además de esos renombrados cantores que venían a Brasil y a São Paulo para realizar sus temporadas, muchos músicos extranjeros se adentraban en el mercado del músico brasileño en busca de oportunidades de trabajo.

Así, es posible notar que las mejoras urbanas de São Paulo y, en consecuencia, la ampliación de los espacios musicales, ofrecían mayores atractivos a los músicos profesionales paulistanos. Tanto así, que muchos artistas cariocas harían presentaciones esporádicas e incluso temporadas enteras en casas nocturnas de São Paulo. Según declaraciones de Zuza Homem de Mello, refiriéndose al contrabajista Sabá, que —juntamente con su hermano Luís Chaves, que vino de Pará— habría venido a São Paulo para intentar la vida como músico: «Intentar carrera de músico en la capital paulista puede parecer una utopía actualmente, pero en aquellos días había

²⁵ Tomado del documental *Samba à Paulista, fragmentos de uma história esquecida*, parte I, 26'40. Cita Original: *Tinha mil compositor bom, mil letras boas que surgia, mas em compensação... tá, isso é paulista, o que é que você quer? Tinha que ir pro Rio. Chegava no Rio, andava lá pra cima e pra baixo, ia pra praia, molhava o pé, voltava, ia trabalhar (se trabalhava) [...] vinha embora pra São Paulo e dizia: 'cheguei do Rio'. Pronto! Ai tem emprego toda hora.*

²⁶ Hélio Borelli: *Noites Paulistanas. Histórias e revelações musicais das décadas de 50 e 60*, 2005, p. 23.

muchas oportunidades en los bares que rebosaban música en vivo, que en un abrir y cerrar de ojos un contrabajista conseguía una buena colocación».²⁷

En relación a los sambistas, entretanto, las transformaciones de la ciudad parecen haber minado sus núcleos informales, más que ofrecer nuevos ambientes: la *Praça da Sé* (Plaza de la Sede), por ejemplo, antiguo local del samba, la batucada y de la «tiririca», sufre el impacto de las transformaciones de la ciudad. En *Lata de Graxa* (Lata de Grasa), canción de Mário Vieira y Geraldo Blota, grabada por Germano Mathias en 1958, se cuenta un poco de esa historia de remodelación de los espacios urbanos, tradición y añoranza:

No coração da cidade
 Hoje mora uma saudade
 A velha Praça da Sé, nossa
 / tradição
 Da praça da batucada, agora
 / remodelada
 Só ficou recordação
 Até o engraxate foi despejado e teve
 / que se mudar com sua caixa
 Ai que saudade da batucada feita
 / na lata de graxa

En el corazón de la ciudad
 Hoy vive una añoranza
 La vieja Plaza de la Sede, nuestra
 / tradición
 De la plaza de la batucada, ahora
 / remodelada
 Sólo quedó el recuerdo
 Hasta el limpiabotas fue desalojado
 / y se tuvo que mudar con su caja
 Ay que añoranza de la batucada
 / hecha en la lata de grasa

También Geraldo Filme lamenta, en numerosas letras, la extinción de los viejos espacios del samba en la ciudad. En sus músicas, es común destacar un pasado glorioso de São Paulo, de un tiempo distante de las transformaciones por las cuales la ciudad pasó a lo largo de su desarrollo urbano industrial. En *Último Sambista*, canción de 1968, Geraldo Filme canta, con añoranza, la transformación de los antiguos espacios de música, especialmente donde el samba ocurría en la ciudad de aquellos tiempos:

Adeus, tá chegando a hora
 Acabou o samba, adeus Barra Funda,
 / eu vou-me embora
 Veio o progresso, fez do bairro uma
 / cidade
 Levou a nossa alegria, também
 / a simplicidade
 Levo saudade lá do Largo
 / da Banana
 Onde nós fazia samba todas noites
 / da semana
 Deixo este samba que eu fiz com
 / muito carinho
 Levo no peito a saudade, nas mãos
 / o meu cavaquinho
 Adeus, Barra Funda

Adiós, está llegando la hora
 Acabó el samba, adiós Barra Honda,
 / yo me voy ahora
 Vino el progreso, hizo del barrio
 / una ciudad
 Se llevó nuestra alegría, también
 / la simplicidad
 Llevo la añoranza del Ancho
 / de la Banana
 Donde se hacía samba todas las noches
 / de la semana
 Dejo esta samba que hice con muy
 / cariño
 Llevo en el pecho la añoranza, en las
 / manos mi guitarra
 Adiós, Barra Honda

²⁷ Hélio Borelli: *Prefacio a Noites Paulistas*, 2005, p.12.

Siendo así, tal vez no sea mera coincidencia que Geraldo Filme y Toniquinho Batuqueiro, defensores de determinada singularidad del samba paulista, se mantengan ajenos a la radio y centros de difusión cultural paulistanos, cuyas producciones estaban cada vez más reducidas a los espacios informales que eran cada vez menos, ya que, gradualmente, eran extirpados de la ciudad metrópolis. La defensa de un samba peculiar paulista, que es distinta con relación a la de Rio de Janeiro, entonces gran centro de producción y difusión de la música popular brasileña, trae como foco las dificultades enfrentadas por aquellos grupos que practicaban el samba en los limitados espacios urbanos de la capital paulista. Esos hombres identificaban, como típicamente paulista, un samba regional, que no traspasó las barreras impuestas por la industria de la radio y el disco, en cuya actuación, poca o ninguna atención dio para los compositores e instrumentistas del samba de São Paulo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arruda, Maria Arminda do Nascimento: *Metrópole e Cultura. São Paulo no meio do século XX*, Edusc, Bauru, 2001.
- Borelli, Hélvio: *Noites Paulistanas. Histórias e revelações musicais das décadas de 50 e 60*, Arte & Ciência, São Paulo, 2005.
- Cuíca, Osvaldinho da y André Domingues: *Batuqueiros da Paulicéia*, Barcarolla, São Paulo, 2009.
- Folha Universitária, Nº 315, 10/09/2006, pp. 4-5
- Krausche, Valter: *Adoniran*, Brasiliense, São Paulo, 1985.
- Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo*. FFLCH/USP, São Paulo, 2007. (dissertação de mestrado).
- Matos, Maria Izilda Santos de: *A cidade, a noite e o cronista. São Paulo e Adoniran Barbosa*, Edusc, Bauru, 2007.
- Samba à Paulista, fragmentos de uma história esquecida*. 2007. Dir. Gustavo Mello. DVD.
- Moraes, José Geraldo Vinci: *Metrópole em Sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*, Estação Liberdade, São Paulo, 2000.
- Mugnaini Jr, Ayrton: *Adoniran: Dá licença de Contar*, Editora 34, São Paulo, 2002.
- Ramos, Caio Silveira: *Sambexplícito – as vidas desvairadas de Germano Mathias, A Girafa*, São Paulo, 2008.
- Saliba, Elias Thomé: «Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana», pp. 555-587, en Porta, Paula: *História da Cidade de São Paulo*, vol. 3, Paz e Terra, São Paulo, 2004.
- Velloso, Monica Pimenta: «A 'cidade-voyeur': o Rio de Janeiro visto pelos paulistas...», en: Revista *Rio de Janeiro*, Nº 8, 2002, pp. 83-100. ■

Ligia Nassif Conti. Brasil. Historiadora y maestra en Historia por la Universidad Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho/Unesp (SP, Brasil). Coordinadora del programa de Historia Social de la Universidad de Sao Paulo/USP (SP, Brasil). Investigadora de la música popular brasileña, Profesora de Historia de la Música y Teoría Musical del Conservatorio de Tatuí (SP, Brasil).

De la pérdida al caos: representaciones sobre la ciudad de São Paulo en el samba y en el rap*

Tiarajú D'Andrea

La pregunta que fundamenta este artículo es: ¿cómo la ciudad fue cantada? Dicha indagación permite múltiples abordajes, desde las ramificaciones de la formulación principal hasta la variedad de sujetos posibles de ser estudiados. Luego, cabe aclarar que es un texto sobre la ciudad de São Paulo y de cómo el cancionero popular producido en esa ciudad le cantó a dicha urbe. Aún así, al especificar el campo de abordaje, el abanico de sujetos para un estudio sigue siendo vasto.

Las preguntas serían entonces: de los compositores populares que en sus obras describieron la ciudad de São Paulo, ¿cuáles serían los más representativos? ¿Cuáles los reconocidos como traductores de

lo que es vivir en la ciudad? ¿Cuáles serían los compositores en cuya obra la temática urbana fue privilegiada? Después de un ejercicio de reflexión basado en esas indagaciones, fueron elegidos Adoniran Barbosa y *Racionais Mc's*.

Esta selección responde a la relevancia social de ambos artistas. La trayectoria personal y profesional de Adoniran está conectada íntimamente a la ciudad de São Paulo; su obra capta con rara sensibilidad los procesos de transformación que mueven esa ciudad. Más allá de estos hechos, es importante que se resalte la legitimidad social que su producción adquirió con el público, que lo refrendó como el mayor intérprete de São Paulo. La elección de los *Racionais...* se debió casi a los mismos motivos: por las trayectorias personales y profesionales de estos artistas, vivenciadas en São Paulo y particularmente en sus periferias, y por la sensibilidad única en los retratos de las relaciones humanas por ellos dibujadas. A esto se suma que los *Racionais...* nuclearon una inmensa legión de seguidores. Estos artistas hicieron de su experiencia urbana uno de los temas principales de sus obras. La potencia de sus representaciones sobre la realidad se convirtió en una herramienta epistemológica de comprensión e interpretación de la ciudad, influenciando no solamente el campo artístico, sino otros campos de producción del conocimiento, como el intelectual y el político.¹

El análisis propuesto por este artículo será realizado a partir de la ubicación contextual de sus historias de vida en afán de colocar en pauta elementos que basaron

* Ponencia presentada en el VI Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas, La Habana, 2010.

¹ Al formular una visión de la ciudad/sociedad desde la mirada de los barrios populares de São Paulo y sus prácticas sociales, se puede afirmar que los cuatro integrantes del grupo de rap se convirtieron en verdaderos *intelectuales orgánicos* de una generación, si utilizada el concepto del italiano Antonio Gramsci. Este argumento es compartido por Micael Herschmann, que en su libro *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena* (2005), atribuye a artistas de estos dos géneros musicales el estatus de *intelectuales urbanos*, justamente por la formulación de una representación de la ciudad y por su eficiencia en la ampliación del debate público sobre la pobreza urbana.

el *habitus* artístico² de esos artistas; así como la recreación/ representación de la ciudad en los textos de sus canciones.

DOS HISTORIAS DE VIDA

Adoniran Barbosa (1910-1982)³ nació en la ciudad de Valinhos, en el interior del estado de São Paulo, bajo el nombre de Joao Rubinato. Hijo de emigrantes italianos —cultura que le acompañaría durante toda su vida— se trasladó con su familia a una ciudad industrial en la zona metropolitana de la gran capital São Paulo a los catorce años. Su trayectoria hace resaltar una doble exterioridad que marcó la percepción del joven Joao y la sensibilidad del artista Adoniran en lo que se refiere a su visión sobre São Paulo: la primera exterioridad se debe a la experiencia de emigración italiana a Brasil heredada de su cultura familiar. La segunda, tiene que ver con el hecho de haber nacido en una pequeña ciudad del campo y haberse trasladado joven a los suburbios de una gran capital. Esa doble exterioridad contribuyó a agudizar la percepción que Adoniran tendría sobre São Paulo.

En el período que va del inicio de su vida laboral hasta su profesionalización como artista, Joao trabajó en las más diversas profesiones y oficios. Muchos de esos trabajos exigían largas caminatas por barrios de São Paulo. Es cierto que la experiencia profesional se mezcló con la experiencia urbana, consolidando en el joven la sensibilidad necesaria para la percepción de personajes y de los lugares que vendrían a ser retratados posteriormente en su obra artística. Es un hecho que en esas vivencias cotidianas se estaba construyendo en el joven Joao el *habitus* artístico que redundaría posteriormente en las canciones de Adoniran Barbosa, seudónimo que Joao Rubinato pasaría a utilizar en 1935.

Aunque haya sido consagrado como compositor de samba, Adoniran trabajó como radioactor, actor y cantante, entre otros oficios artísticos. Vale destacar que esa versatilidad fue inducida por sus pocas oportunidades de trabajo y por la siempre inestable vida financiera. Su vida profesional fue acompañada por una constante bohemia que propició la relación del músico con numerosos lugares y personajes. Ese conocimiento se sumó a aquel acumulado en su juventud, cuando caminaba las calles paulistanas trabajando.

La mayor parte de su obra poético-musical fue compuesta entre 1940 y 1970. Sin embargo, su pleno reconocimiento como compositor solo vendría a suceder al final de su vida, cuando finalmente Adoniran pudo llegar a la industria de grabación. Redescubierto por la intelectualidad y apoyado por productores, Adoniran grabó tres LPs: uno en 1974, otro en 1975 y un tercero en 1980, donde interpretó músicas propias acompañado de grandes nombres de la música brasileña.⁴ La obra

² Este concepto está basado en la proposición de Pierre Bourdieu, para quien la comprensión de una obra de arte pasa necesariamente por la comprensión de la posición social del artista y de las condiciones de producción de la obra de arte. Ver Pierre Bourdieu: *As Regras da Arte*, 1996.

³ Sobre la vida y la obra de Adoniran Barbosa se erigió una gran bibliografía, de la cual se pueden destacar las publicaciones de Krausche (1985); Moura & Nigri (2002); Rocha (2002) y Campos Jr (2009).

⁴ Antes de esos tres grandes trabajos, Adoniran grabó entre 1951 y 1958 cinco discos de 78 rpm de dos canciones cada uno. De esa manera, se considera que su discografía de hecho comienza con la grabación de su disco de 1974 y tras el gran éxito de este, la grabación de su segundo disco en 1975.

poética de Adoniran está invariablemente atravesada por la São Paulo que él vivió y retrató; al punto que su figura es inmediatamente asociada a esta ciudad.⁵

Por su parte, el grupo *Racionais Mc's*⁶ está formado por cuatro integrantes, todos negros y nacidos alrededor de 1970 en barrios pobres. Dos de ellos, Edi Rock y Kl Jay, son originarios de la zona norte de la ciudad de São Paulo. En la zona sur nacieron los otros dos: Ice Blue y Mano Brown, líder del grupo. La infancia de estos músicos fue vivenciada en las calles de tierra de los barrios periféricos, donde se mezclaban los bailes de samba, el fútbol en los potreros, la pobreza extrema y una violencia estatal y paraestatal cada vez mayor a partir de 1970. Todos esos fenómenos sumados a la explosión demográfica de los barrios periféricos —segregados socioespacialmente— y a la segregación social y racial de la población negra, marcaron profundamente la experiencia urbana de infancia y juventud de esos artistas.

En esa época se forja en ellos una sensibilidad artística cuyos referentes van del black music al soul, del funk al samba. También fueron influenciados por la música de artistas brasileños como Gilberto Gil, Tim Maia y Jorge Benjor. En los ochenta asumen la estética del rap, y en 1988 participan de la primera antología de grupos de rap de Brasil. A partir de entonces pasaron a lanzar sus propios trabajos. Aunque los *Racionais Mc's* ya grabaron cinco CDs en total, se hicieron famosos para el público en 1993, cuando lanzaron su tercer trabajo y hasta hoy constituyen un éxito de ventas, negando los medios masivos de comunicación. Se debe destacar que dos de estos CDs poseen ya en sus títulos representaciones sobre la ciudad de São Paulo: *Holocausto Urbano* y *Sobrevivendo no Inferno*.

Según Maria Rita Kehl, una de las más respetadas psicoanalistas de Brasil, los *Racionais Mc's* fueron: «el más importante fenómeno musical de masas de los años 1990».⁷ En el ámbito estrictamente de la producción musical, el éxito de ese grupo permitió la creación de condiciones de producción artística para otras agrupaciones de rap que surgieron posteriores a ellos.

DOS FORMAS DE REPRESENTACIÓN DE SÃO PAULO: LA PÉRDIDA Y EL CAOS

Adoniran y la ciudad como una experiencia de pérdida

El período que abarca los años de 1940 a 1970 es uno de los más fértiles de la obra de Adoniran Barbosa. De manera paralela a la producción del compositor, en ese período São Paulo pasaba por profundas transformaciones. La ciudad y sus

En 1980 Adoniran Barbosa graba su tercer disco, que viene a ser su último en vida. En él se hace acompañar por grandes intérpretes de la música brasileira como Elis Regina, Clara Nunes, Djavan, Gonzaguinha, Roberto Ribeiro, entre otros.

⁵ No es casualidad que dos de los principales libros dedicados a Adoniran inmediatamente lo asocian a la ciudad: del cientista social Walter Krausche está el libro *Adoniran Barbosa: Pelas Ruas da Cidade* (1985). Por su vez el historiador Francisco Rocha escribió *Adoniran Barbosa: o Poeta da Cidade* (2002). Sumados los datos presentados al inescapable recuerdo de canciones como «Trem das Onze» y «Saudosa Maloca», no cabe duda de la importancia fundamental de este artista.

⁶ El fenómeno *Racionais Mc's* es relativamente reciente. Sin embargo, ya existe una bibliografía sobre el grupo, donde se pueden destacar los trabajos de Zeni (2004); García (2006); Kehl (2008) e Hirata (2011).

⁷ Maria Rita Kehl: *A Fratria Órfã*, 2008, p. 73.

alrededores se consolidaban como importantes polos industriales a nivel mundial. Con la presencia de las industrias, crecía también el movimiento obrero. Grandes olas de migrantes de las regiones pobres del país llegaron a la ciudad buscando mejores condiciones de vida; en el año de 1953, São Paulo supera a Rio de Janeiro, y se convierte en la ciudad más poblada del país, posición que mantiene hasta hoy. También en ese período, enormes extensiones de áreas rurales en los alrededores de la capital fueron divididas y vendidas para dar cuenta del intenso crecimiento demográfico: millares de casas y conventillos de las zonas centrales fueron sustituidos por rascacielos y nuevas avenidas; la favela pasa a ser una solución habitacional cada vez más buscada; los omnibus sustituyen los tranvías, entre otras modificaciones.

En ese confuso proceso de urbanización, São Paulo mezcla pujanza y miseria, dando el tono de lo que sería la expansión económica de un país industrializado de la periferia del capitalismo. En el seno de esas transformaciones, una muy abundante producción de propagandas y lemas publicitarios legitimaban el discurso hegemónico. São Paulo era saludada como «la ciudad que más crece en el mundo» o como «locomotora de Brasil». Publicidades como «São Paulo no puede parar» y «São Paulo: tierra de trabajos y de oportunidades» estimulaban, respectivamente, el desarrollo de las industrias de la construcción y la creación de nuevas esferas laborales. Tales propagandas ganaron aún más relevancia en 1954, cuando una serie de festejos oficiales celebró los cuatrocientos años de fundación de la ciudad.

Sin embargo, mientras el pensamiento hegemónico se ufana de la ciudad, hubo otros que prefirieron contar la otra historia. Uno de ellos fue Adoniran. Formado en la ya mencionada doble exterioridad, era capaz de observar de manera aguda el proceso en curso. Proveniente de las clases populares, podía visualizar el disparate naturalizado del pensamiento hegemónico y contar en sus sambas la historia de los que estaban perdiendo el juego de las luchas de la producción social en el espacio urbano.

Sin duda, la principal canción de Adoniran que retrata ese momento es *Saudosa Maloca*, compuesta en 1951, y que se transformaría en la canción más conocida de su repertorio.⁸ Este tema es el retrato cantado de los desalojos que estuvieron presentes en toda la historia de São Paulo. En esa canción se mezclan impotencia y resignación con una mirada crítica. Por medio de la crónica cantada de la *pérdida* de una casa, Adoniran podía generalizar su inconformidad y la de muchos, criticando una forma específica de urbanización.

El compositor volvería a la temática de la *pérdida* de la casa en un samba de 1971 llamado *Desalojo en la Favela*. Todavía más directa en su mensaje, la letra critica los desalojos y la segregación de las poblaciones más pobres.

⁸ La palabra maloca designa una casa en mal estado, construida con cartón o madera. En su interior vive maloqueiros, o sea, personas de mala fama o procedencia. El similar cubano más próximo sería bohío, aunque maloca designe también construcciones rurales pero sobretodo urbanas. El origen de esa palabra remonta a la denominación de la casa de los indios, llamada maloca. En el correr del siglo XX, dicha palabra se convirtió en una jerga que designaba casa de mala calidad, como ya expuesto. Hoy esta jerga cayó em desuso.

[...]
 Pra mim não tem problema
 Em qualquer canto me arrumo
 De qualquer jeito me ajeito
 Depois,
 O que eu tenho é tão pouco
 Minha mudança é tão pequena
 que cabe no bolso de trás
 Mas essa gente aí, hein
 Como é que faz?⁹

[...]
 Para mi no hay problema
 En cualquier lugar me ubico
 De cualquier forma me arreglo
 Después,
 Lo que tengo es tan poco
 Mi mudanza es tan pequeña
 Que cabe en el bolsillo de atrás
 Pero y esa gente ahí
 Que se hace?

En los dos sambas, la temática es la misma: la *pérdida de la casa*. Sin embargo, esa pérdida no es natural, siendo consecuencia de condiciones sociales de un tipo de urbanización. La *pérdida* de la casa es apenas un síntoma, tal vez el más explícito, de una serie de *pérdidas* que la ciudad y el individuo venían sufriendo —de *pérdidas tangibles*, como la casa, a *pérdidas intangibles*, como los sentimientos— ambas fuertemente presentes en la obra del autor.

En 1955, Adoniran compone otro enorme éxito, *Samba de Arnesto*. La letra retrata la ida de un grupo de amigos a un baile de samba en la casa de Arnesto, habitante del barrio del Brás. Los primeros versos del samba ya retratan la temática principal:

Arnesto nos convidou
 Prum samba, ele mora no Brás
 Nos fumos não encontremos
 / ninguém
 [...]¹⁰

Arnesto nos invitó
 Para un samba, el vive en el Brás
 Nosotros fuimos y no encontramos
 / a nadie
 [...]

Ese día no hubo samba, pese a la promesa. La secuencia de la letra va a demostrar todavía la dificultad de retomar la amistad con Arnesto, que no cumplió los compromisos de una relación entre amigos. La pregunta es: ¿qué es lo que verdaderamente estaba en juego en el *Samba de Arnesto*: la *pérdida* del samba, la *pérdida* de los referenciales de lealtad, o los dos? O, más allá de eso, ¿sería la pérdida del barrio de Brás?

En la senda de la *pérdida* de las relaciones humanas, otros dos sambas son emblemáticos al retratar la pérdida de la mujer: *Apaga el fuego, Mané e Iracema*. No por coincidencia, los dos fueron compuestos en 1956.

En *Apaga el fuego, Mané*, la historia es contada en primera persona por Mané, quien espera la vuelta de su amada Inês, que salió de casa para comprar una mecha para acender la lámpara. Al percibir que Inês no volvía, Mané salió en su búsqueda. Así retrata un pasaje de la letra:

⁹ Extracto de *Despejo na favela* (Desalojo en la favela). El autor es responsable por las traducciones de las letras de canciones del portugués al castellano.

¹⁰ Extracto de *Samba do Arnesto* (Samba de Arnesto).

[...]
 Procurei na Central
 Procurei no Hospital
 E no xadrez
 Andei a cidade inteira
 E não encontrei Inês
 Voltei pra casa triste demais
 O que Inês me fez
 Não se faz
 [...]¹¹

[...]
 Busqué en la Central
 Busqué en el Hospital
 Y en la cárcel
 Anduve toda la ciudad
 Y no encontré Inês
 Volvi a casa muy triste
 Lo que me hizo Inês
 No se hace
 [...]

Posiblemente Inês se haya ido del hogar por una cuestión pasional, pero la letra semióticamente induce a una percepción de que la ciudad tiene algo que ver con la desaparición de Inês, al presentarse como una especie de laberinto donde el individuo se pierde sin dejar huellas.

En *Iracema*, otra mujer se va. Sin embargo, a diferencia de Inês —que se va por voluntad propia— Iracema sale de la vida del autor al perder su propia vida. En esa historia de *pérdida*, nuevamente la ciudad tiene su responsabilidad. Al cruzar una importante avenida de la ciudad, la São João, sin el cuidado debido, Iracema muere atropellada.

[...]
 Iracema, eu sempre dizia
 Cuidado ao travessar essas ruas
 Eu falava, mas você não me
 / escutava, não
 Iracema você travessou
 / contramão
 [...]
 Iracema, faltavam vinte dias
 / pro nosso
 casamento
 Que nos ia se casar
 Você travessou a São João
 Veio um carro, te pega e te
 / pincha no chão
 Você foi pra assistência, Iracema
 O chofer não teve culpa, Iracema
 Paciência, Iracema
 Paciência¹²

[...]
 Iracema, yo siempre decia
 Cuidado al cruzar esas calles
 Yo hablaba, pero vos no me
 / escuchabas
 Iracema, vos cruzaste en la
 / contramano
 [...]
 Iracema, faltaban veinte días
 / para nuestro
 casamiento
 Nosotros nos íbamos a casar
 Vos cruzaste la São João
 Vino um auto, te agarra
 / y te tira en el piso
 Vos fuiste al hospital, Iracema
 El chofer no tuvo culpa, Iracema
 Paciencia, Iracema
 Paciencia

Nuevamente el compositor trabaja consigo mismo la cuestión de la *pérdida* con resignación. Como el chofer no tuvo culpa, lo mejor que se puede hacer en estos

¹¹ Extracto de *Apaga o Fogo, Mané* (Apaga el fuego, Mané).

¹² Extracto de *Iracema*.

casos es tener paciencia después de la pérdida de un ser querido, y así intentar superar el terrible dolor que letra y melodía inducen.

Sin embargo, la muerte de Iracema fue causada por un auto, y es en este punto que el análisis gana relevancia. El automóvil es uno de los mayores símbolos del avance tecnológico del siglo XX. En él convergen una serie de características y atributos de la modernidad: velocidad, potencia, tecnología, competición, individualismo, status. Es ese aparato que posibilita de manera inmediata al ser humano dominar la máquina, al mismo tiempo que se vale de su potencialidad. Más allá de eso, el automóvil es un símbolo del crecimiento (desordenado) de las grandes ciudades. Adoniran sabía de eso; y percibía cómo la línea evolutiva del transporte había pasado en menos de cuarenta años de los carros de caballos al ómnibus, hasta llegar a la hegemonía del automóvil. En el caso de esta canción, el automóvil es la propia ciudad moderna y representaban los nuevos tiempos que el autor veía como los asesinos de la São Paulo que él había conocido. Sin embargo, el paso del tiempo y el progreso decurrente eran cuestiones inevitables. De cierta manera, al relatar que Iracema había cruzado la calle en contramano, Adoniran se estaría proyectando a sí mismo, como alguien que estaría en la contramano del paso del tiempo. Más allá de no acompañar la velocidad de las nuevas relaciones, se sentía culpado por eso, una vez que el chofer del automóvil (metáfora del paso del tiempo) no tuvo culpa en el atropellamiento de Iracema (Adoniran).

En un samba de 1958, Adoniran Barbosa retornaría a la temática de la *pérdida* de las relaciones humanas con *Abrigo de Vagabundos* –continuación de *Saudosa Maloca*– donde el yo lírico del compositor retoma al personaje de aquella canción que cuenta la historia de la casa derrumbada. Sin embargo, en este nuevo samba el protagonista cuenta la historia de un proletario, que después de trabajar mucho consigue comprar un terreno donde construir su casa. En un momento de la letra, después de comentar las mejoras advenidas por el binomio trabajo-casa, el protagonista pregunta:

[...]
Por onde andará Joca
/ e Matogrosso?
Aqueles dois amigos
Que não quis me acompanhar
Andarão jogados na Avenida
/ São João
Ou vendo o sol quadrado
Na detenção
[...]¹³

[...]
¿Por donde andarán Joca
/ y Matogrosso?
Aquellos dos amigos
Que no me quisieron acompanhar
Andarán tirados por la Avenida
/ São João
O viendo el sol nacer cuadrado
En la cárcel
[...]

¹³ Extracto de *Abrigo de Vagabundos*.

El personaje principal lamenta el hecho de que los amigos no hayan elegido —como él— la vida correcta, donde el trabajo duro trae recompensas, a la vez que llora la *pérdida* de las relaciones humanas advenidas de cierta forma por su propia elección.

Adoniran Barbosa fue un personaje único, que pudo acompañar casi un siglo de transformaciones en la ciudad de São Paulo. Habiendo conocido una ciudad más tranquila, de tranvías y relaciones humanas más sólidas, el compositor fue capaz de observar como estos valores fueron sustituidos por la prisa, por el individualismo, por el dinero y por el deterioro de los valores cercanos a la solidaridad.

Tal vez no sea casual que una considerable cantidad de sambas de Adoniran Barbosa cite de manera positiva los barrios periféricos nacidos con la expansión de la ciudad y por la expulsión de las clases populares del centro. Tras una rápida observación de su obra, se puede verificar la mención de numerosos barrios.¹⁴ ¿Estaría Adoniran observando en esos entonces nuevos barrios populares un quiebre de la lógica individualista que se había apoderado de la ciudad? Difícil responder. En lo que sigue del texto se intentará discurrir sobre cómo los hijos de esos barrios populares pensaron sus barrios y la ciudad en su totalidad.

Racionais Mc's y la ciudad como experiencia de caos

El paso de las décadas de 1980 a 1990 fue especialmente intenso en Brasil. En el plano político nacional, el país había acabado de salir de una dictadura que por más de veinte años reprimió la oposición e impidió la creación de un arte crítico. Se prometía entonces un futuro con mayor participación popular con la aprobación de la Constitución Federal de 1988 y la vuelta de elecciones para presidente. El mundo vio la caída del Muro de Berlín, hecho que disminuyó la capacidad de reverberación del discurso socialista. En lo que se refiere a la economía brasileña, se intentaba sin éxito acabar con la inflación por medio de sucesivos planes económicos. La pobreza y la recesión aumentaban, así como las desigualdades sociales. La violencia crecía y los asesinatos llegaban a índices alarmantes. Se alcanzaron cifras máximas en las tasas de desempleo. En São Paulo, el transporte público era privatizado y se intensificaban los desalojos de favelas.

Aún así, un discurso de prosperidad se imponía. Aunque no fuera hegemónico, tal discurso reverberaba en muchos estratos sociales, profundizando su capacidad de convencimiento cuando las primeras medidas neoliberales fueron implementadas en esa época. A partir de entonces, el capital pasó a ser más volátil y la economía brasileña, todavía más dependiente del engranaje financiero internacional. Libres de restricciones, muchos productos importados llegaban a Brasil. La pujante burguesía paulistana saludaba tales modificaciones. En esa época proliferan los barrios cerrados y el consumo de lujo. Se usaba como propaganda y signo de progreso el aumento del número de automóviles en las calles, así como el hecho de São Paulo haberse transformado en la ciudad con la segunda mayor flota de helicópteros del mundo.

¹⁴ Aparecen mencionados, entre otros: Casa Verde, Ermelino Matarazzo, Jaçanã, Vila Esperança, Alto de Mooca, Vila Ré y Cantareira.

Como ninguna otra expresión artística de la época, los *Racionais Mc's* presentaron los antagonismos de esa sociedad. Contraponiéndose al discurso de prosperidad, las letras del grupo describían la dureza de la realidad de los barrios pobres. En ese juego de polaridades, la agrupación divide la sociedad en dos —los ricos y los pobres—, división que está conectada a una evidente división de la ciudad: el *barrio de los ricos* y la *periferia*. Sin embargo, los dos polos están presos a una totalidad dominada por el caos. La síntesis de esa totalidad caótica puede ser resumida en la primera canción del CD más vendido del grupo, el *Sobrevivendo no Inferno* de 1997. El nombre de la canción —*Gênesis*—, es sintomático, y funciona como una especie de introducción al disco:

Deus fez o mar
 As águas
 As crianças
 O amor
 O homem criou a favela
 O crack
 A traiagem, as armas
 As bebidas, as putas
 Eu? Eu tenho uma bíblia veia
 Uma pistola automática
 E um sentimento de revolta
 Eu tô tentando sobreviver
 / no inferno¹⁵

Dios creo el mar,
 Las aguas,
 Los niños,
 El amor.
 El hombre creo la favela,
 El crack
 La traición, las armas,
 Las bebidas, las putas.
 Yo? Yo tengo una biblia vieja,
 Una pistola automática
 Y un sentimiento de revuelta
 Yo estoy intentando sobrevivir
 / en el infierno

De hecho, ciudad y sociedad están dominadas en su totalidad por una especie de infierno desde donde se intenta sobrevivir. Al ser los integrantes del grupo nacidos, crecidos y habitantes de barrios periféricos, estos espacios terminan siendo el escenario donde transcurre la mayoría de las descripciones de violencia presentes en las letras. Sin embargo, una mirada atenta sobre la obra del grupo evidenciará que todos los horrores descritos en la periferia ocurren en esa parte de la ciudad porque ella es receptora de un modo de vida proveniente de la zona rica. Aún así, es en la periferia donde reside alguna posibilidad de superación del orden caótico; pues en ella se mantienen valores como la solidaridad, la igualdad y el coletivismo. En ese punto, los *Racionais...* retoman una argumentación ya esbozada por Adoniran. Véase el siguiente pasaje del rap *Fin de Semana en el Parque*.

[...]
 Milhares de casas amontoadas
 Ruas de terra
 Esse é o morro, a minha área me espera
 Gritaria na feira (vamos chegando)
 Podicrê
 Eu gosto disso

[...]
 Millares de casas amontonadas
 Calles de tierra
 Esse es el cerro, mi área me espera
 Griterio en la feria (vamos llegando)
 Aí está
 Me gusta eso

¹⁵ Extracto de *Gênesis*.

Mais calor humano
 Na periferia a alegria é igual
 É quase meio dia e a euforia
 / é geral
 É lá que moram meus irmãos,
 / meus amigos
 E a maioria por aqui se parece
 / comigo
 Eu também sou bambabam
 / e o que manda
 O pessoal desde as dez da manhã está
 no samba
 [...] ¹⁶

Mas calor humano
 En la periferia la alegria es igual
 Es casi medio dia y la euforia
 / es general
 Es allá que viven mis hermanos,
 / mis amigos
 Y la mayoría por acá se parece
 / conmigo
 Yo también soy talentoso y el que manda
 La gente por acá desde las diez
 / de la mañana
 está en el samba
 [...]

Se puede observar en el tercer verso la sensación de posesión/pertenencia con relación a su espacio vital. Enseguida surgen una serie de ideas que denotan una forma de vida solidaria y colectiva, como se puede observar en las que indican *calor humano* y *alegría*. Por dos veces en ese pasaje, la igualdad es un valor ratificado, como afirman las frases: *en la periferia la alegría es igual* y *la mayoría por acá se parece conmigo*. De hecho, el valor de la igualdad está en contraposición a la búsqueda por distinción emanada de la forma de vida burguesa. En los últimos versos del fragmento, el grupo hace una cita al samba como importante forma de sociabilidad de la periferia, sonando esta alusión como una especie de homenaje del rap al samba, el cual denota una línea de continuidad entre ambos que posteriormente fue ratificada por autores de los dos géneros.

Volviendo a la temática de la relación con el barrio, cabe hacer una cita de otro pasaje de la letra, donde nuevamente surge como motivo de apego; esta vez —sin embargo— de una manera un poco más contradictoria.

Essa porra é um campo minado
 Quantas vezes eu pensei em me jogar
 / daqui
 Mas aí, a minha área é tudo que
 / eu tenho
 A minha vida é aqui e eu não
 / consigo sair
 É muito fácil fugir, mas eu não vou
 Não vou traír quem eu fui
 Quem eu sou
 [...] ¹⁷

Esta mierda es un campo minado
 Cuantas veces pensé en irme
 / de acá
 Pero mire, mi barrio es todo
 / lo que tengo
 Mi vida es acá y yo no
 / consigo salir
 Es muy fácil huir, pero no voy
 No voy a traicionar, quien fui
 Quien soy
 [...]

Ya en el primer verso, la letra reconoce que el barrio forma parte del infierno de la sociedad actual, generando angustia personal. Delante de las trampas presentes en ese espacio en forma de *campo minado*, la tentación de huir es grande. Pero una

¹⁶ Extracto *Fim de Semana no Parque* (Fin de semana en el parque).

¹⁷ Extracto de *La Fórmula Mágica de la Paz*.

breve reflexión del compositor concluye que su identidad personal y social (*quien yo soy*) y las relaciones humanas construidas, son intrínsecas al lugar donde se vive (*mi barrio es todo lo que tengo*). Por más que el barrio sea un *campo minado*, huir de él sería la certeza de una muerte social. Entre esa certeza —a consecuencia de la huida— y la posible muerte en dicho barrio, el autor prefiere las incertidumbres de la segunda opción.

Si por un lado el barrio encierra la posibilidad de quiebre de la lógica individualista de la sociedad/ciudad, cuando el asunto es la ciudad en su totalidad, ella necesariamente surge como algo tomado por el caos. De esa manera, ese antro caótico es compuesto por violencia, individualismo y ambición, como es posible verificar en algunas letras. Vease algunos ejemplos.

a) Ciudad como violencia

[...]
 Eu sei quem trama
 E quem tá comigo
 O trauma que eu carrego
 Pra não ser mais um preto fudido
 O drama da cadeia e favela
 Túmulo, sangue, sirene, choros
 / e velas
 Passageiro do Brasil
 São Paulo
 Agonia
 que sobrevivem em meia
 a zorra
 e covardia
 [...]¹⁸

[...]
 Yo sé quien trama,
 Y quien está conmigo,
 El trauma que cargo,
 Para no ser más un negro jodido,
 El drama de cárcel y favela,
 Tumba, sangre, sirena, llantos
 / y velas,
 Pasajero de Brasil,
 São Paulo,
 Agonía,
 Que sobreviven en el medio
 / de la confusión
 y de la cobardía
 [...]

Se puede notar en el pasaje del tema «Negro Drama», una serie de elementos que remiten a la muerte: *tumba, sangre, sirena, llantos* y *velas*. Dichos elementos se mezclan al mismo tiempo en que son originarios de la marca social expresada por el binomio *cárcel-favela*. Los elementos de esa caldera son los fragmentos que componen una totalidad caótica llamada São Paulo, o Brasil. A los individuos relegados a esa condición solo queda intentar sobrevivir de manera agónica, lidiando con la confusión del medio en que se insertan y con la cobardía de los poderosos.

b) Ciudad como individualismo

El escenario de violencia y caos descrito en muchos pasajes de las letras de los *Racionais Mc's* está conectado de manera íntima con el individualismo creciente de la sociedad, cuyo *locus* principal de expresión es la ciudad. Individuos solitarios movidos por la competición tendrían una tendencia a potencializar sus intereses con el uso de métodos violentos. Ya no hay espacio para el entendimiento, para el colectivismo o para el sueño:

¹⁸ Extracto de *Negro Drama*.

[...]
São Paulo, terra de arranha-céu
A garoa rasga a carne
É a Torre de Babel
[...]¹⁹

[...]
São Paulo, tierra de rascacielos
La llovizna corta la carne
Es la Torre de Babel
[...]

En el pasaje arriba transcrito, São Paulo es sinónimo de rascacielos, símbolo de pujanza económica, pero también de opresión material al individuo. La llovizna,²⁰ símbolo ingenuo de la São Paulo de otros tiempos, aquí retorna como arma que hiere la piel. São Paulo es la Torre de Babel; también un rascacielos pujante y laberíntico. Síntesis de la ciudad, *Torre de Babel*, este último es el lugar donde muchos idiomas coexisten sin que las personas lleguen a un entendimiento o a un acuerdo.

Otro pasaje donde se puede observar el individualismo como marca de la ciudad contemporánea pertenece al tema *Vida Loka* parte II.

[...]
Sempre quis um lugar
Gramado e limpo
Assim verde como o mar
Cercas brancas
Uma seringueira com balanço
Disbicando pipa
Cercado de criação
(How...How Brown
Acorda sangue bom
Aqui é Capão Redondo Tru
Não Pokémon
Zona Sul é o invés
É stress concentrado
Um coração ferido
por metro quadrado)
[...]²¹

[...]
Siempre quise un lugar,
Con céspedes y limpio,
Así verde como el mar,
Vallas blancas,
Un árbol con hamaca,
Jugando con papalotes
Lleno de niños alrededor
(How... how Brown
Despertáte pibe bueno
Acá es Capão Redondo amigo
No Pókemón
Zona Sul es lo contrario,
Es stress concentrado
Un corazón herido
A cada metro cuadrado)
[...]

En el extracto anterior el compositor, en un especie de sueño, presenta elementos de un paraíso donde le gustaría vivir. Se nota que gran parte de esos elementos remiten a un mundo rural o a la infancia, justamente lo opuesto al aquí-ahora representado por la ciudad caótica. Sin embargo, en estos días ni el sueño es posible en este mundo donde la sobrevivencia depende de una constante vigilia. En medio del sueño, voces fantasmales surgen avisando al compositor que debe despertar

¹⁹ Extracto de *Negro Drama*.

²⁰ En otros tiempos, São Paulo ganó el apodo de *terra de la llovizna* (terra da garoa), dada la repetición de ese fenómeno climático en la ciudad. En el verso citado, el poema alude a ese apodo de la ciudad, pero convirtiendo su significado histórico.

²¹ Extracto de *Vida Loka* parte II.

y caer en la realidad de su barrio (el *Capão Redondo*), el cual está bien lejos de ser un paraíso idílico o una fantasía televisiva como Pokémon.²² En la zona sur, región pobre de la ciudad de São Paulo donde el compositor vive y donde se localiza el *Capão Redondo*, abundan los corazones heridos. La olla está hirviendo, al borde de una explosión, debido al stress concentrado. El *Capão Redondo* de esta letra es el mismo del *campo minado* anteriormente mencionado. Cabe recordar, sin embargo, que es en los barrios de la periferia donde todavía existen posibilidades de superación del actual orden caótico.

c) Ciudad como ambición

Compuesta por violencia e individualismo, la ciudad caótica es una ciudad capitalista en la cual reina la competencia por poseer bienes materiales y dinero. Por tanto, valores como la amistad, la solidaridad y el coletivismo son apagados por la ambición; tal como se muestra en el siguiente pasaje:

[...]
 As vezes eu acho
 Que todo preto como eu
 Só que um terreno no mato
 Só seu
 Sem luxo, descalço
 Nadar num riacho
 Sem fome
 Pegando as fruta no cacho
 Ae truta,
 É o que eu acho
 Quero também
 Mas em São Paulo
 Deus é uma
 Nota de cem
 [...] ²³

[...]
 A veces creo
 Que todo negro como yo
 Solo quiere um terreno en el campo
 Solamente suyo
 Sin lujo, descalzo
 Nadar en un río
 Sin hambre
 Agarrando frutas en el montón
 Mire amigo
 Es lo que me parece
 Quiero también
 Pero en São Paulo
 Dios es un
 Billeto de cien
 [...]

En el pasaje anterior aparece una nueva mención a un paraíso idílico donde la sencillez sería la tónica; no es necesario el lujo, y los pies pueden ir descalzos. El hambre sería saciada por la producción local. Equilibrio acá, es el reencuentro del hombre con la naturaleza, sin lujo ni ostentación. Sin embargo, el deseo con relación al paraíso es interrumpido nuevamente por la dura realidad. Si en otros versos

²² *Capão Redondo* es un barrio pobre y violento de la periferia sur de São Paulo. Es en ese barrio donde crecieron y aún viven dos de los integrantes de los *Racionais Mc's*. El barrio se hizo famoso a partir de las letras del grupo, que siempre lo mencionan. Por su parte, Pokémon es el nombre de un dibujo animado japonés. Los episodios de ese dibujo pasan en el llamado universo Pokémon, una dimensión fantástica que según algunos, existe de manera paralela al planeta Tierra. Otros dicen que es una forma más evolucionada de este planeta. De cualquier modo, el compositor intenta en sus versos realizar un juego de binaridades contraponiendo la fantástica realidad virtual a la dura realidad concreta.

²³ Extracto de *Vida Loka* parte II.

citados São Paulo era la representación de la confusión y del individualismo —como una verdadera Torre de Babel— en estos versos es devota del dinero. Los dos pasajes corresponden a temas de rap distintos, pero es posible conectarlos. En la Torre de Babel no hay entendimiento; lo cual imposibilita cualquier forma de relación de igual para igual. Rotos los lazos horizontales, sobra la conexión de cada uno con un ente superior por medio de lazos verticales. Ese ente superior es el dinero, transformado en *Teos*, la causa primera, el soberano, el elemento capaz de generar la vida y acabar con ella. A los mortales solo cabe venerarlo e intentar poseerlo, por medio de una guerra fratricida en una ciudad caótica.

APUNTES FINALES

Existe una línea de continuidad entre las obras de Adoniran Barbosa y *Racionais Mc's*. Provenientes de las clases populares, ambos narraron de manera crítica la sociedad en la cual estaban y están insertados. Sin embargo, existen importantes diferencias entre ambos en relación a los géneros desde los que se expresan (Adoniran componía sambas, los *Racionais...* rap), al color de piel (Adoniran era blanco y los *Racionais...* son negros) y su época de desarrollo (Adoniran empezó a producir hace setenta años y los *Racionais...* hace veinticinco). Estas condicionantes de la producción artística seguramente merecen ser profundizadas en futuros trabajos.

Después de un breve análisis de cómo las obras de esos artistas representaron a la ciudad de São Paulo, se puede considerar que Adoniran tenía como temática principal la destrucción de la materialidad de una ciudad; sin embargo, su telón de fondo —y posiblemente su verdadera preocupación— eran las relaciones humanas que se perdían. En las representaciones de los *Racionais Mc's* hay una especie de inversión: los temas giran sobre las relaciones, y la ciudad es el telón de fondo donde éstas transcurren. Sin embargo, en ambos casos la ciudad es un palco necesario para la vivencia de todas esas experiencias.

Para Adoniran, la pérdida es un sentimiento fundamental de su relación con la ciudad. Por medio de lo que acá se denominó *pérdidas tangibles e intangibles*, el compositor demuestra cómo la ciudad de São Paulo es constituida de materialidades, sensaciones y relaciones que algún día existieron, pero que dejaron de existir cuando se produjo la obra del autor. En los temas de los *Racionais...*, la ciudad surge como el caos, o sea, un *locus* de absoluta imprevisibilidad, confusión y sufrimiento; por eso en este artículo se hacen visibles tres maneras distintas de cómo la ciudad caótica fue presentada por el grupo.

Una de las continuidades entre las dos obras reside en el hecho de que el individualismo anunciado por el samba como novedad se expresa con más nitidez en el rap producido contemporáneamente.

En todo esto, aún nos cabe una pregunta: ¿hay alguna forma de superar el quiebre del tejido social apuntalado por Adoniran y profundizado como tema por los *Racionais...*?

Se puede inferir que la reiterada mención positiva a barrios populares realizada por Adoniran constituye una forma del compositor de expresar su apuesta. A su vez, en los temas de los *Racionais...* los barrios populares tienen la posibilidad de superar los actuales problemas pues en ellos permanecen relaciones basadas en el colectivismo y la solidaridad. Sin embargo, esa superación es apenas una posibi-

lidad. Los barrios populares son también constituídos de violencia, individualismo y ambición, y nada garantiza que esta realidad caótica será, de hecho, superada. El único momento de las letras donde se presenta una transcendencia posible es cuando describen, por medio de sueños y devaneos, un paraíso cuyos elementos no se encuentran en la forma urbana de organización.

Si en los *Racionais...* la superación de este mundo ocurre como imaginación de una realidad imprecisa con relación a su tiempo y su lugar, en Adoniran la transcendencia de este mundo ya ocurrió, siendo superada por las actuales condiciones. Para el compositor, solo cabe lamentar el pasado perdido donde quedaron los días felices.

BIBLIOGRAFIA

- Bourdieu, Pierre: *A Distinção, Edusp*, Porto Alegre, RS: Zouk, São Paulo, 2007a.
_____: *As Regras da Arte*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996.
- Caldeira, Teresa: «Mundos separados», *Paper* presentado a Urban Age, 2008.
_____: *Cidade de Muros*, Editora 34/Edusp, São Paulo, 2000.
- Campos Jr, Celso de: *Adoniran. Uma biografia*, 2 ed., Editora Globo, São Paulo, 2009.
- Herschmann, Micael: *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena*, Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.
- Hirata, Daniel: *Vida Loka*, en Cabanes, Robert, Georges, Isabel, Rizek, Cibele e Telles, Vera (Orgs.): *Saidas de Emergência*, Editora Boitempo, São Paulo, 2011.
- Kehl, Maria Rita: *A Fratria Órfã*, Olho D'Água, São Paulo, 2008.
- Kowarick, Lúcio: *A Espoliação Urbana*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1993. (orig. 1979).
_____: *Viver em risco*, Editora 34, São Paulo, 2009.
- Krausche, Valter: *Adoniran Barbosa. Pelas Ruas da Cidade*, Brasiliense, São Paulo, 1985.
- Moura, Flávio & Nigri, André: *Adoniran. Se o senhor não tá lembrado*, Boitempo Editorial, São Paulo, 2002.
- Rocha, Francisco: *Adoniran Barbosa. O Poeta da Cidade*, Ateliê, São Paulo, 2002.
- Telles, Vera & Cabanes, Robert: *Nas Tramas da Cidade: Trajetórias Urbanas e Seus Territórios*, Associação Editorial Humanitas, São Paulo, 2006.
- Zeni, Bruno: «O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva», en *Revista Estudos Avançados*, v, 18, nº 50, São Paulo, 2004. ■

Tiarajú D'Andrea. Brasil. Músico e investigador. Doctorando en Sociología por la Universidade de São Paulo, investiga temas relacionados a la producción musical de los barrios populares de São Paulo. Actúa como músico en la Escola de Samba Unidos da Lona Preta, organizada por el Movimiento de los Sin-Tierra y en el colectivo teatral Dolores.

13 puede ser un número de suerte si de música y musicología se trata cuando en la semana del 19 al 23 de marzo la Casa de las Américas abrió las puertas a su Premio de Musicología y VII Coloquio Internacional.

Trece premios han transcurrido desde que la Casa asumió el compromiso de acompañar el proceso de desarrollo y visibilidad del quehacer musicológico en la América Latina y el Caribe. Esta vez, dieciséis autores de la Argentina, Colombia, Costa Rica, México, Venezuela y Cuba decidieron optar por un premio que se ha convertido en el más alto reconocimiento de la disciplina en nuestro continente. La responsabilidad de valorar las obras en concurso fue encomendada a cinco investigadores de probada trayectoria y entrañable relación con la Casa y el Premio: Bernardo Illari (Argentina), Iliana García (Cuba), Marita Fornaro (Uruguay), Alejandro L. Madrid y Katrin Lengwinat (Alemania-Venezuela).

Trece países estuvieron representados en un centenar de especialistas dispuestos a cumplir el intenso programa del Coloquio para esta nueva edición, con el objetivo —una vez más— de contribuir en el intercambio profesional, al debate sobre diversos ejes temáticos y proyecciones de la cultura musical de nuestra región.

Entre los invitados, destacó la presencia del musicólogo, historiador y esteta italiano Enrico Fubini, que por segunda vez nos acompañó en estas jornadas. Igual expectativa generaron las conferencias de los jurados, así como los debates teóricos que suscitaron los temas de historiografía, estudios de género y discursos contemporáneos de la creación académica y popular.

A esto se suman las presentaciones de libros y revistas de editoriales nacionales, así como la tradicional entrega del nuevo título de la Colección Premio de Musicología: el libro *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, de Ketty Wong Cruz (Ecuador), galardonado en 2010.

El coro Exaudi tuvo a su cargo el concierto del lunes 19 a las seis de la tarde en la Sala Che Guevara. Y en ese mismo espacio, Emilio Morales y su grupo puso el punto final a este evento el viernes 23 a las 7 de la noche, poco después que el jurado dió a conocer el ganador de la decimotercera edición del Premio Casa de las Américas.

Dossier

Premio de Musicología y VII Coloquio Internacional



JURADOS

Marita Fornaro (Uruguay)



Licenciada en Musicología (1986). Licenciada en Ciencias Antropológicas (1983) y Licenciada en Ciencias Históricas (1978) por la Universidad de la República de Uruguay. Es especialista en Etnomusicología y sus Aplicaciones a la Educación (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Caracas, 1982). Ha obtenido el Diploma de Estudios Avanzados en el Doctorado en Música de la Universidad de Salamanca y también en el Doctorado

en Antropología, en la misma Universidad. Ha desarrollado investigaciones sobre músicas tradicionales —incluidas músicas de los pueblos originarios de Venezuela, Colombia y Brasil—, sobre músicas populares mediatizadas y sobre música e instituciones teatrales; ha trabajado como musicóloga y antropóloga en Uruguay, Brasil, Venezuela, Colombia, Cuba, México, España y Portugal. Ha dirigido o participado en proyectos de investigación de la Universidad de la República, la Universidad de Valladolid, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Oviedo —en la que actualmente integra su Grupo de Investigación «Diapente XXI»—, la Universidad Federal de Santa María (Brasil), Casa de las Américas (Cuba). Ha difundido su trabajo de investigación a través de la edición de varios libros y artículos publicados en revistas especializadas; ha editado discos compactos y diversos materiales multimedia. Ha presentado trabajos en más de cien congresos realizados en la América Latina y Europa. Ha sido becada por la Universidad de la República, el Ministerio de Cultura de España, la Organización de Estados Americanos, el Fondo Nacional de las Artes de la Argentina, entre otros. Ha trabajado intensamente en el área de la Extensión a la Comunidad. Es docente de la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República desde hace treinta años; es coordinadora de su departamento de Musicología e Investigadora con Dedicación Exclusiva. Desde 2008 es directora de esta institución, de la que también ha sido presidenta de su claustro. Ha ejercido la docencia de grado y postgrado en numerosas universidades e institutos de formación artística de España, Italia y países de la América Latina. Integra el Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay. Ha sido presidenta de la Asociación de Licenciados en Musicología de Uruguay, y actualmente es presidenta de la Asociación para el Estudio de las Músicas Populares (IASPM) – Rama Latinoamericana.

Iliana Z. García García (Cuba)



Cursó estudios en la Escuela Nacional de Música y el Instituto Superior de Arte. Se ha desempeñado como directora de coros, pianista, musicóloga y sobre todo como profesora de Armonía, Polifonía y Análisis. Sus más de treinta años de trabajo —a partir de 1977 en la Escuela Nacional de Música y desde 1985 en el Instituto Superior de Arte— destacan su labor docente junto a investigaciones en

el propio campo de las materias que imparte, así como en el de otros aspectos de la cultura musical cubana.

Ha dictado conferencias y concedido entrevistas sobre música cubana para la radio de su país, de España y México, y para un documental de la Televisión Francesa (France 3) en el que también interpretó al piano variadas obras.

Ha ofrecido cursos de entrenamiento y postgrado a profesores del ISA y otros centros docentes, de Licenciatura en Educación Musical en la Universidad Autónoma de Sinaloa, México; ha servido de tribunal en defensas de tesis, exámenes, concursos y festivales, y actuado como oponente y tutora de numerosas tesis de Musicología y Maestrías en Arte. Igualmente ha colaborado en la concepción y ejecución de planes y programas de estudio de Armonía, Polifonía, Análisis y otras materias curriculares de la facultad de Música. Actualmente se sigue desempeñando como profesora principal de las señaladas disciplinas en el departamento de Musicología en la facultad de Música del ISA, continuando simultáneamente su labor de investigación en los campos de su especialidad y de realización artística con coros y grupos corales y como pianista.

Un libro suyo fue editado como texto fundamental para la enseñanza de la Armonía (1990) y otro, más abarcador en tres tomos ya concluido, se encuentra en proceso de edición, junto a otro de temas específicos de la didáctica de esa asignatura. Ha publicado además artículos, críticas y reseñas en periódicos y revistas especializadas (Periódico *Granma*, *Revista Clave*, *Boletín de Música* de Casa de las Américas...).

Trabajó como musicóloga junto al reconocido pianista, el maestro Frank Fernández en la Edición Completa de todas las Contradanzas de Manuel Saumell y las Danzas de Ignacio Cervantes en un proyecto —*Todo Cervantes, Todo Saumell*— de gran significación para la cultura cubana, auspiciado por la SGAE de España.

Ha recibido diferentes distinciones y condecoraciones entre las que se destacan la Orden al Mérito Pedagógico, las distinciones por la Educación Cubana y por la Cultura Nacional y la Medalla «José Tey». Así mismo obtuvo el grado de Máster en Arte, Mención Música, a partir de lo cual ha impartido cursos de maestría y fungido como tutora de tesis a profesores y profesionales de la música de la Universidad Autónoma de Chihuahua, de México y de la propia institución habanera. Actualmente es Profesor Auxiliar y prepara su doctorado en Música en el Instituto Superior de Arte.

Bernardo Illari (Argentina)



Musicólogo y compositor. Obtuvo el Premio de Musicología Casa de las Américas en 2003 por su libro *Doménico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*. Profesor adjunto de Historia de la música en la Universidad de North Texas. Estudió composición con César Franchisena, Vicente Moncho y Oscar Bazán en la Universidad Nacional de Córdoba, y con John Eaton en la Universidad de Chicago. Completó su doctorado (Ph.D.) en Musicología en la Universidad de Chicago en 2001. Ganó dos de las más prestigiosas becas de la *American Musicological Society*, el *Howard Mayer Brown Award* en 1996 y la beca AMS 50 en 1997, además del Premio Samuel Claro de musicología latinoamericana (2000).

Recibió asimismo un Diploma al Mérito de la Fundación Konex (2009). Es autor de tres libros y dos docenas de artículos publicados en varios países de Europa y la América, sobre música en el Cono Sur durante la época colonial y el temprano siglo XIX, y la obra de Astor Piazzolla.

Katrin Lengwinat (Alemania/ Venezuela)



PhD en Musicología. Licenciada en Musicología y Latinoamericanística en la Universidad Humboldt de Berlín. Docente en la Universidad Nacional Experimental de las Artes de Venezuela en el área de musicología. Miembro de la Sociedad Venezolana de Musicología, Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular (IASPM) y Consejo

Internacional para la Música Tradicional (ICTM). Cuenta con varias publicaciones nacionales e internacionales.

Cursa musicología y latinoamericanística en universidades en Polonia y Alemania. Con un estudio sobre aspectos metodológicos en la etnomusicología latinoamericana se le otorga el título de Dr. Phil. en la Universidad Humboldt de Berlín. Luego de trabajar como investigadora en la Academia de Bellas Artes en Berlín, se dedica en Caracas a la música tradicional, especialmente al arpa y al joropo en la Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF). Ha dictado cursos de musicología en distintas universidades de Berlín y Venezuela. Actualmente se desempeña como docente de historia de la música, folklore y musicología en la Universidad de las Artes (UNEARTE) y como profesora de idiomas modernos en la Universidad Simón Bolívar. Miembro de la Sociedad Venezolana de Musicología (SVM), del Consejo Internacional para la Música Tradicional (ICTM) y de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). En la actualidad se dedica a investigaciones relacionadas con un panorama de las tradiciones musicales en Venezuela, la fiesta sanjuanera en Naiguatá y el joropo.

Alejandro L. Madrid (México/ EEUU)



Doctor en musicología y estudios culturales por la Universidad Estatal de Ohio. Obtuvo el Premio de Musicología Casa de las Américas en 2005 por su libro *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México post-revolucionario*. Su trabajo explora la intersección entre modernidad, tradición, globalización e identidad en la música

popular, de concierto, y la cultura expresiva de México, la frontera México-Estados Unidos y el área del gran Caribe.

Es autor de los libros *Nor-Tec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World* (Oxford University Press), y *Music in Mexico. Experiencing Music, Expressing Culture* de próxima publicación. Ha editado y coeditado respectivamente los libros *Transnational Encounters. Music and Performance at the U.S.-Mexico Border* (Oxford University Press) y *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution and Consumption in a Globalized Scenario* (Lexington Books). Ha sido laureado

con el Premio de Musicología Samuel Claro Valdés (2002); el Premio Ediciones A-R de la *American Musicological Society-Midwest* (2001-2002). Ha recibido el Woody Guthrie de la International Association for the Study of Popular Music-Rama EEUU (2010); así como subvenciones y becas del *American Council of Learned Societies*, la Comisión Fulbright, la Fundación Ford, la *American Musicological Society*, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México y la Fundación Carolina.

Actualmente es miembro de los comités editoriales de *Latin American Music Review*, *Revista Transcultural de Música* y *Dancecult. Journal of Electronic Dance Music Culture* y de Editorial *Doble J*, y se desempeña como editor coordinador de las entradas sobre música latina y latinoamericana para *The Grove Dictionary of American Music* (2a edición). También ha sido miembro del Consejo de la *Society for Ethnomusicology*, del Comité Ejecutivo de la *International Association for the Study of Popular Music-Rama Estados Unidos*; del Comité Ejecutivo del Instituto Hemisférico de Performance y Política y del Consejo de Asesores del Instituto Tepoztlán para la Historia Transnacional de las Américas.

Sus artículos y reseñas sobre música, performance y cultura popular se han publicado en publicaciones especializadas como *Boletín Música*, *Ethnomusicology*, *Fragmentos de Cultura*, *Heterofonía*, *Hispanic American Historical Review*, *Journal of the American Musicological Society*, *Latin American Music Review*, *Latino Studies*, *Popular Music*, *Popular Music and Society*, *Resonancias* y *The World of Music*. Su firma ha sido igualmente apreciada en las enciclopedias *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Encyclopedia of Popular Music of the World* y *Grove Dictionary for American Music* (2nd edition). También ha coordinado un dossier especial sobre música y estudios de performance para *Trans. Revista Transcultural de Música*.

Ha sido investigador invitado en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (México), en el Colegio de la Frontera Norte-Tijuana y en el Instituto para Estudios Latinoamericanos Teresa Lozano Long, de la Universidad de Texas en Austin. Ha impartido clases de musicología, etnomusicología, historia y estética de la música en la Northwestern University, la Universidad de Texas A&M y la Universidad de la Américas-Puebla y ofrecido seminarios como maestro invitado en la Universidad Nacional Autónoma de México, el ISA en La Habana, la Universidad de la República en Montevideo, la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad Nacional de San Martín en Buenos Aires, así como en el *Newberry's Teacher Consortium* de la *Newberry Library* de Chicago. Actualmente es profesor investigador y director de estudios de posgrado en el programa de estudios latinoamericanos y latinos de la Universidad de Illinois en Chicago.

CONFERENCISTA INVITADO

Enrico Fubini (Italia)



Profesor de Historia de la Música de la Universidad de Turín; profesor visitante en la Universidad de Middlebury (EE.UU), en la Universidad Autónoma de Madrid y la de Valencia (España). Ha impartido cursos y conferencias en numerosas universidades en el extranjero. Sus intereses de investigación se han dirigido principalmente hacia la historia y

la estética del pensamiento musical. De su bibliografía destacan: *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*; *Gli Enciclopedisti e la musica*; *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*; *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*; *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*; *Musica e cultura nel settecento europeo*, *La musica nella tradizione ebraica*, *Estetica della Musica*, *El Romanticismo: entre Musica y Filosofía*, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, *La musica: natura e storia*, *Il pensiero musicale del Novecento*. *L'Illuminismo francese e la musica*, *Musica y Estetica en la Epoca Medieval*. En colaboración con otros autores, *Storia della musica* (Einaudi). Sus obras han sido traducidas al español, inglés, francés, alemán, polaco, chino y turco. Es director de la *Rivista Italiana di Musicologia*.

PALABRAS INAUGURALES DEL PREMIO DE MUSICOLOGÍA CASA DE LAS AMÉRICAS

Por Alejandro L. Madrid

María Elena Vinueza me ha invitado a ofrecer algunas reflexiones a manera de obertura al Premio de Musicología Casa de las Américas 2012. Siendo el miembro más joven del jurado de esta edición, esta deferencia me honra aunque no sé si la merezco. Sin embargo, acepto este compromiso y lo aprovecho para hacer una declaración de principios en la que espero exponer algunas ideas propias en relación con conceptos y opiniones que he escuchado en los últimos días de mis colegas en el jurado.

Son ya treinta y tres años desde que Argeliers León convocó al primer Premio de Musicología en 1979. En aquellos años el Premio se constituyó como un espacio de convergencia único para los criterios y esfuerzos que informaban y constituían el quehacer musicológico en nuestra América; los cuales permanecían mayoritariamente aislados.

A lo largo de estas tres décadas el Premio se ha vuelto indispensable en la vida intelectual y musical de Latinoamérica y el Caribe, y es, sin duda, el evento académico de su tipo más prestigiado en el mundo de habla hispana. Desde Francisco Curt-Lange, María Teresa Linares y Malena Kuss hasta Mario Lavista, Héctor Tosar y Daniel Viglietti, el Premio de Musicología ha sido la excusa ideal para que la Casa de las Américas haya aglutinado a algunos de los académicos, investigadores y personalidades más importantes e históricos de la música latinoamericana.

Los trabajos premiados a lo largo de estos años han sido modelo y guía para musicólogos y latinoamericanistas en todo el mundo, y atestiguan la profunda transformación que la disciplina ha experimentado en América Latina en los últimos lustros; transformación instigada, en no poca medida, por el Premio Casa de las Américas. Así, el Premio ha atestiguado el giro del cientificismo que dominó la década de los ochenta al culturalismo que ya es evidente a finales de los noventa y del énfasis en la obra o práctica musical como reflejo de la sociedad en esa década al estudio de la música como configuración de realidades en obras más recientes.

El mundo de principios del siglo veintiuno es muy diferente al que vio nacer al Premio en la década de los setenta. Vivimos un tiempo de crisis económica, social e ideológica a nivel global; se trata de un contexto de capitalismo desbo-

cado en el que las humanidades se han visto atacadas de una manera inusual por no encajar en el modelo utilitario que el capital transnacional nos impone.

Sin embargo, si las humanidades son una «idea eterna» como lo afirma Slavoj Žižek, lo son, precisamente, por tener la habilidad de reinventar continuamente sus paradigmas y así ayudarnos a entender nuevas situaciones históricas. Sin importar su juventud entre las humanidades, la musicología no puede ser la excepción. Al revisar el desarrollo del Premio de Musicología Casa de las Américas



Alejandro L. Madrid

podemos darnos cuenta de los diferentes giros epistemológicos que han informado la disciplina en los últimos treinta años como respuesta a una serie de coyunturas históricas inéditas. La presente crisis académica, social y presupuestal global es precisamente uno de los momentos en que la musicología y sus instituciones necesitan reinventarse. Sin embargo, esta reinención no puede ceder ante los modelos utilitarios que pretenden definir a las humanidades desde fuera; debe ser una transformación que identifique y critique los modelos ideológicos que la musicología ha ayudado a reproducir.

La musicología como disciplina nació como una herramienta de los proyectos nacionalistas de finales del siglo diecinueve y principios del siglo veinte. Como tal, ha ayudado a construir, reproducir y naturalizar estructuras y categorías como «nación», «imperio», «frontera», etc. Si bien esta perspectiva fue muy importante para entender formaciones sociales, culturales y políticas en el contexto del neocolonialismo, en la actualidad pierden de vista al capital corporativo transnacional como el verdadero enemigo a cuestionar o a los flujos transnacionales de gente que este genera y los nuevos tipos de circuito identitarios que promueve.

Tal vez es ahora el momento de regresar al espíritu latinoamericanista que inspiró la creación del Premio Casa de las Américas para resignificarlo desde una perspectiva intelectual transnacional que nos permita entender mejor la fluidez del mundo en el que vivimos. Este giro posnacional (en el sentido de dejar atrás al estado-nación como unidad interpretativa) puede ayudarnos a desarrollar una musicología que articule las discusiones que actualmente ocupan a las humanidades y las ciencias sociales.

Como musicólogos recibimos un entrenamiento que en muchos casos sigue privilegiando textos y valor estético. Aprendemos a analizar estructuras de organización sonora, a decodificar antiguas formas de escritura y notación, a rastrear pistas en bosquejos musicales y a encontrar patrones musicales estilísticos en un intento por entender el supuesto significado unívoco de la música. Este tipo de trabajo lo que hace es validar criterios estéticos y cánones musicales en lugar de cuestionar cómo estos son construidos y lo que significan para aquellos que luchan por mantenerlos o por deshacerse de ellos. Estas perspectivas privilegian el documento o el texto como recipientes de valor, ignorando las muchas formas sociales



Instalación del Jurado.

y culturales en que la música adquiere significado de manera dialógica. Este tipo de acercamiento no nos permite explorar los motivos por los cuales nos sentimos tan cercanos a la música y que, en mi opinión, son los que la hacen relevante como una entrada para entender prácticas culturales.

Una de las características más significativas de la música es que todos creamos conexiones muy personales y emocionales con ella; todos tenemos el derecho de reclamar como nuestra la música que nos mueve. De esa manera, la música tiene un papel muy poderoso en la construcción de circuitos y redes identitarias, en el desarrollo de sentidos de distinción y en la acumulación de capital cultural. Sin embargo, la musicología disciplinar no ofrece el marco para explorar lo que pasa cuando la música sucede. Solo un enfoque multidisciplinar nos permitirá escapar de las trampas disciplinares de la musicología para dejarnos formular otras preguntas.

Estoy convencido de que el posnacional y el post-disciplinar son los giros que pueden ayudarnos a sacar a la disciplina del *ghetto* académico en el que se encuentra, ponerla en diálogo con otras disciplinas y hacerla relevante en un contexto intelectual más amplio.

Sin más preámbulo y en nombre de mis distinguidos colegas, Marita Fornaro, Iliana García, Bernardo Illari y Katrin Lengwinat, es un honor para mí declarar inauguradas las sesiones de trabajo de la décimo tercera edición del Premio de Musicología Casa de las Américas.

ACTA DE PREMIACIÓN

El jurado del XIII Premio de Musicología Casa de las Américas 2012 integrado por Marita Fornaro (Uruguay), Iliana García García (Cuba), Bernardo Illari (Argentina), Katrin Lengwinat (Venezuela) y Alejandro L. Madrid (México-Estados Unidos) acordó por unanimidad otorgar el Premio a:

Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana (1947-2010), de Susan Campos Fonseca, de Costa Rica.

El jurado consideró que:

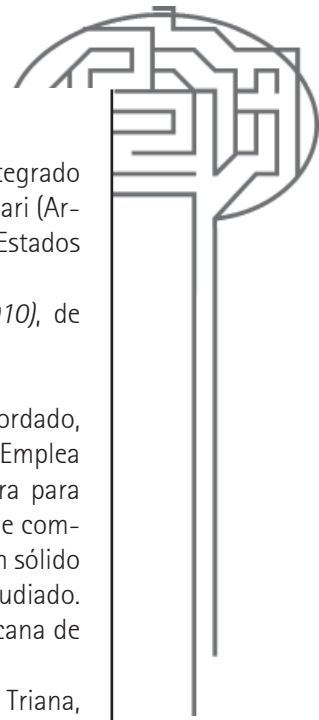
Este trabajo propone una mirada original sobre un repertorio poco abordado, incluyendo música «clásica» o «académica» y popular o mediatizada. Emplea de manera efectiva el recurso metodológico de acudir a la literatura para establecer un universo de tópicos que sirven de base para el análisis de composiciones y prácticas musicales. Demuestra dominio de las fuentes, un sólido marco teórico y una aplicación consecuente y rigurosa al universo estudiado. El jurado reconoce, además, los aportes a la musicología latinoamericana de las obras:

Músicos de Cuba y del mundo. Nadie se va del todo, de Joaquín Borges Triana, de Cuba.

Las letras de la música popular bailable cubana: diacronía y juicios de valor, de Liliana Casanella Cué, de Cuba.

La bulla en la ciudad. Una etnografía sobre la apropiación del bullerengue por músicos de la ciudad de Bogotá, Colombia, de Marcela Pinilla Bahamón, de Colombia.

El pensamiento musical en Caracas desde principios del siglo XVIII hasta principios del XX, de Hugo Quintana, de Venezuela.



Liliana Casanella (Cuba), quien obtuvo reconocimiento del jurado



Ceremonia de Premiación en la Sala Che Guevara

SUSAN CAMPOS: PENSAR CONTRA LAS CAJAS DE SEGURIDAD

ENTREVISTA CON LA MUSICÓLOGA COSTARRICENSE, MERECEDORA DEL PREMIO DE MUSICOLOGÍA CASA DE LAS AMÉRICAS 2012.

Por Marianela González

Quien revise desde estas mismas páginas las crónicas sobre Casa Tomada —aquel segundo encuentro de jóvenes escritores y artistas que sacudió la Casa de las Américas en diciembre de 2009—, muchas de ellas firmadas por estudiantes de periodismo, podrá interrogar sus formas verbales y adjetivos para constatar el valor que le concedieron a las intervenciones de Susan Campos: «la musicóloga costarricense radicada en España atizó el fuego del debate al sugerir preguntas medulares de los jóvenes artistas: ¿cuál es mi lugar?, ¿qué puedo aportar?»

Con esta referencia, no se sorprenderá usted cuando encuentre aquí debajo provocaciones similares: merecedora del Premio de Musicología Casa de las Américas en la edición que concluyó hace apenas unos días, Susan no se detiene en la complacencia y saborea aquellas preguntas que le invitan a la polémica. Aunque otra se imponga, felizmente.

¿Qué es Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana (1947-2010), obra que el jurado calificara de «original», «consecuente» y «rigurosa», cuyo título nos puede resultar a muchos tan cercano como distante?

El estudio fue realizado en el marco del proyecto de investigación *Cervantes y el Quijote en la música del siglo XX*¹ (ref. HUM2007-61277/ARTE), dirigido por la musicóloga española Begoña Lolo en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). La profesora Lolo me confió esta investigación dada mi experiencia como estudiosa y directora musical, especializada en música y pensamiento español e iberoamericano.

La obra está estructurada en tres partes. La primera es una pregunta: *¿Músicas cervantistas en Iberoamérica?* Plantea la cuestión de pensar en música una fusión de horizontes, considerando: 1) Apropiarse desde Iberoamérica, analizando una compleja *topoi*-grafía; y 2) Entre las Américas, revisando cuestiones del *quijotismo* al sur del Río Bravo y el *cervantismo* entre Américas.

La segunda parte, *Quijoteando*, está compuesta por dos grandes capítulos: «Pensar en música la prosa y lírica cervantinas» aborda las obras de Luis Sandi, Jorge Arandia Navarro, Horacio López de la Rosa, Juan Orrego-Salas, Ana Lara, Luis Bacalov y Samuel Máynez Champion; y «Pensar en música un Cervantes en palabras de otros» está dedicada a obras de Gisela Hernández, Eduardo Morales-Caso, Frederico Richter, David Rosenmann-Taub, Germán Cáceres y Marvin Camacho.

La tercera parte, *Temáticas cervantinas en la música popular* está organizada en dos grandes secciones: «Matrices cervantinas en la canción popular *brasileira* (1936-2010)», y «Quijoteando al amor y otros demonios (1973-2009)». La primera sección estudia el movimiento Tropicália, los «quixotes» de Milton Nascimento y César Camargo Mariano, así como otras obras ética y estéticamente relacionadas; concluye con «Dom Quixote de la Mancha, o cavaleiro dos sonhos impossíveis», representada en el Carnaval de Río de Janeiro en 2010 por la *União da Ilha do*

¹ <http://www.uam.es/otros/invmus/cervantes/>

Governador, prestigiosa escuela de samba del Brasil. La segunda reúne obras del ámbito hispanoamericano dentro de géneros como el rock, el bolero y la «nueva canción», entre otros; por ejemplo: los tangos y milongas de Horacio Ferrer, Alfredo Sadi, Daniel Piazzolla, Daniel Giribaldi y Jorge Marziani. En resumen, se trata de un estudio que procura pensar un amplio espectro de imaginarios sonoros y poéticos.

El trabajo incluye un catálogo y un CD-ROM que completan el estudio. Aunque el *corpus* principal comienza en la posguerra, para su contextualización se incluyen todas las obras localizadas desde la primera mitad del siglo XIX hasta la primera década del XXI. En total se consideran treinta y seis obras de música vocal (notada y grabada), 'huellas' de un paisaje sonoro iberoamericano y su herencia cervantina.



Según el jurado, su obra «emplea de manera efectiva el recurso metodológico de acudir a la literatura para establecer un universo de tópicos que sirven de base para el análisis de composiciones y prácticas musicales». ¿Cómo surgieron esas conexiones? Me interesa justamente porque, como decía Alejandro L. Madrid en sus palabras de inauguración del Coloquio, refiriéndose a los musicólogos, «solo un enfoque multidisciplinar nos permitirá

escapar de las trampas disciplinares de la musicología para dejarnos formular otras preguntas». ¿Qué opinión le merece ese criterio y cómo articula su obra con ello, si es que podemos decirlo así?

La pregunta por una herencia cervantina conservada en el pensamiento musical iberoamericano plantea en sí misma varios problemas que el estudio pretende abordar desde una *musicología cervantista*, nacida del interés por conocer y estudiar obras musicales de temática cervantina —entendidas dentro de un fenómeno complejo denominado *cervantismo musical*, en el marco de un proyecto de investigación interdisciplinar de índole internacional desarrollado en la UAM. El trabajo, contrastado con el de otros/as especialistas (dedicados/as a obras en distintas latitudes y tiempos), me permitió analizar músicas iberoamericanas que demuestran conservar imaginarios culturales concretos, donde las temáticas cervantinas funcionan como catalizadoras de un pensamiento compartido entre individuos y comunidades que, en este caso, se ha visto materializado tanto en la «música de arte» como en la «música popular».

No obstante, la interdisciplinariedad de los proyectos de investigación (así entendidos) tiene sus «trampas». En la gran mayoría de los casos funcionan como grandes almacenes, armarios o depósitos donde cada disciplina mantiene su espacio o «caja de seguridad». El diálogo, en consecuencia, existe, es, en cuanto se comparten publicaciones colectivas, muchas de ellas resultado de reuniones científicas (congresos, seminarios, etc.), donde cada uno(a) suma «su visión»..., pero donde, en mi opinión, de entre las disciplinas participantes, la musicología no hace más que continuar su relación de dependencia.

Mi trabajo, en consecuencia y coincidiendo con el discurso de Alejandro L. Madrid, procura —respetando la filiación con un proyecto de investigación y la disciplina musicológica— *pensar* otras preguntas. Y esto ha sido posible desde la experiencia intelectual y vital. Puede parecer pretencioso, pero para mí «el camino» fue buscar un equilibrio entre las demandas de una comunidad y el reto de *pensar*. Considero que gran parte de las «trampas académicas disciplinares» tienen que ver con «trampas personales», con estados de «dependencia» a diferentes niveles. En mi humilde opinión, no podemos pretender ser capaces de «formular otras preguntas» sin enfrentar *qué significa pensar...* y no se trata «solo» de citar autores(as) y libros, métodos y fórmulas de otras disciplinas, sino de cuestionarnos a nosotros(as) mismos(as).

Como coordinadora del grupo Musicología Feminista, ¿cómo conecta esta nueva obra con su interés por el enfoque de género? ¿Lo incluye, de algún modo?

Mi responsabilidad como coordinadora del grupo Musicología Feminista² de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SIBE), supone un compromiso personal y profesional. Sobre todo porque los estudios de género no son un «enfoque», sino, como señala Joan W. Scott, una «categoría de análisis».³ En consecuencia, cuando las preguntas lo han ameritado, esta categoría y la crítica feminista de índole cervantista han sido especialmente útiles para el estudio de obras y fenómenos incluidos en el trabajo.

Tres años después del encuentro Casa Tomada, vuelve a la Casa, aunque no físicamente, con el Premio de Musicología. ¿Cómo ha recibido la noticia del Premio?

Como indiqué al *Semanario Universidad*⁴ de la Universidad de Costa Rica (UCR), mi «alma máter», recibir este premio es un grandísimo honor y una gran responsabilidad. Desde que inicié mi carrera profesional tengo un compromiso artístico e intelectual con la creación iberoamericana, pero ahora también debo tener muy presente lo que significa este magno premio, las grandes figuras vinculadas con él y quienes lo han recibido. A esto se suma el hecho de que es la primera vez que un(a) costarricense recibe este máximo galardón, lo que añade todavía más responsabilidad. En resumen, tengo que seguir trabajando para estar a la altura.

¿Cuál sería su valoración sobre el estado de la musicología, en tanto disciplina, en la América Latina contemporánea: sus espacios de difusión o publicación, sus conexiones con otras disciplinas, sus exponentes, etc.?

Solo puedo decir que comparto la reflexión de quienes consideran que debemos hablar de redes creativas e intelectuales entre personas que desarrollan su trabajo desde diferentes latitudes, tanto geográficas como lingüísticas y académicas. Si cabe el término, considerar la condición «diaspórica» del pensamiento iberoamericano contemporáneo, cuestionándonos: ¿qué le aporta la musicología? Me permito una única cita: «Yo sé quién soy —respondió don Quijote—, y sé que puedo ser [...]» (Miguel de Cervantes).

² <http://www.uam.es/otros/invmus/cervantes/>

³ Ver serie: Musicología feminista/queer en <http://www.susancampos.es/blog/?cat=24>

⁴ <http://www.semanario.ucr.ac.cr/index.php/noticias/cultura/5500-costarricense-gana-premio-casa-de-las-americas-en-musicologia.html>

VII COLOQUIO DE MUSICOLOGÍA: OTRO ENCUENTRO PARA LA GESTIÓN DEL PENSAMIENTO LATINOAMERICANO

Por Ailer Pérez Gómez

Las memorias del VII Coloquio de Musicología Casa de las Américas, son prueba una vez más de la trascendencia de este encuentro, como uno de los principales espacios de trabajo, a fin de hacer efectivos la circulación e intercambio de los más recientes resultados de la musicología y otras disciplinas afines en la América Latina.

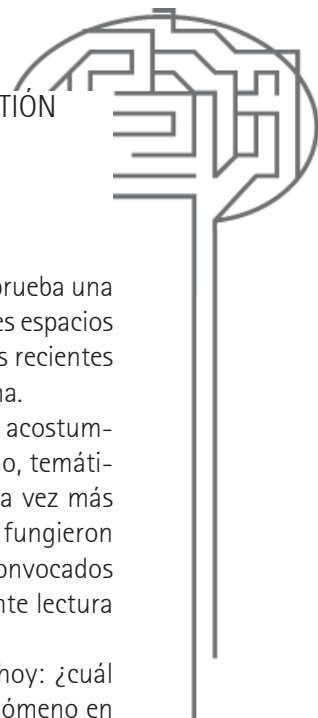
El evento, realizado entre los días 19 y 23 del mes de marzo, diseñó su acostumbrado programa de conferencias desde el abordaje de campos de estudio, temáticas y herramientas teórico-metodológicas diferentes, lo que aportó una vez más gran apertura de perspectivas a las sesiones de trabajo. En las mismas, fungieron como propuestas centrales de cada día las conferencias de los jurados convocados al Premio, así como del invitado Enrico Fubini, autor italiano de recurrente lectura también en el área latinoamericana.

Fubini, con su propuesta «Globalización y folclor en la música de hoy: ¿cuál relación?», se centró en lo que considera un curioso y contradictorio fenómeno en el mundo musical contemporáneo: por una parte la tendencia a la globalización «significa que la vanguardia de ayer y de hoy experimentada por las últimas generaciones de músicos ya no tiene diferencias significativas en cuanto a los países de origen». Por otro lado, muchos países redescubren, revalúan y estudian sus tradiciones folklóricas, que muy a menudo alimentan la obra de compositores.

Por ejemplo, el continente latinoamericano, con una rica tradición musical que continúa siendo revisitada por los músicos de hoy, se muestra en un proceso en el que el *humus* musical de un pasado cercano o lejano que define la identidad musical ha encontrado una nueva relevancia. Considera en esta tendencia, vanguardia al continente latinoamericano.

El musicólogo argentino Bernardo Illari, esta vez con «Estrategias modales de Guastavino: canciones tempranas, 1939-1949», propuso los resultados del análisis de obras para voz y piano del compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000). Canciones tempranas en las que Guastavino evoca atmósferas remotas en tiempo y espacio con el uso de estructuras melódicas lineales que producen momentos de ambigüedad tonal. Los procedimientos que el compositor emplea para ello se remiten (o son semejantes) a estrategias propias de la construcción melódica antes del Barroco. Un punto de referencia para el análisis lo constituye también el texto literario, con la inclusión de poetas contemporáneos españoles o chilenos como Rafael Alberti, Pablo Neruda y Gabriela Mistral.

En general son reconocibles en estas canciones los conceptos de «hispanismo», «americanismo» o «cosmopolitismo» como componentes que no necesariamente entran en contradicción con la nacionalidad argentina. Con esto trata de deconstruir las imágenes populares que entienden a Guastavino como un compositor abocado exclusivamente al folklorismo, o como representante (empedernido y extemporáneo) del Romanticismo musical. En cambio, lo identifica como: «un compositor dueño de una peculiar habilidad para la evocación de ambientes y expresiones; interesado en el hispanismo, el americanismo y el cosmopolitismo»



como componentes conexos a la nacionalidad argentina y nada renuente a emplear de manera selectiva pero exitosa los recursos propios de su época».

Con «Diablos danzantes de Corpus Cristi en Venezuela. Paisajes sonoros espirituales», Katrin Lengwinat (Venezuela/ Alemania) mostró algunos de los resultados de su investigación de varios años en torno a las manifestaciones de los diablos danzantes que propician las fiestas del Corpus Cristi, en algunos estados de Venezuela. Según la doctora. Lengwinat, esta fiesta es un ritual mágico-religioso, en el que se reafirma el poder de las fuerzas sagradas sobre el mal. Los afro descendientes asumieron esa tradición a partir del uso de música, danzas, máscaras y otras expresiones y atributos que se conectan con algunas tradiciones propiamente africanas. Actualmente este tipo de práctica existe en seis estados de Venezuela y tienen una organización particular que parte de la concepción de hermandad, como cofradías jerárquicas que desarrollan prácticas habituales. A través de la intervención de Katrin fue posible obtener la descripción y análisis de algunos de los rasgos que identifican esta manifestación, fundamentalmente en cuanto a los diferentes espacios de acción que distinguen los aspectos performativo, sonoro y espiritual.

Para la ocasión mostró el estudio de dos diabladas distintas en sus expresiones. De ese modo se exploran algunos escenarios de los diablos de Yare que se acompañan con un tambor caja, así como de las danzas que se practican en la población de Patanemo.

Como antesala del tema *Musicología, formación musical y gestión del conocimiento*, que volvió en esta edición del Coloquio de Musicología, con énfasis en los procesos formativos que se han gestado y se gestan actualmente en Cuba, la profesora Iliana García García, ofreció la conferencia «Una visión integradora del pensamiento armónico en el contexto académico cubano». Con ello presentó la propuesta de enseñanza de la Armonía, que ha sistematizado en una práctica de más de treinta años de ejercicio como músico, investigadora y profesora, y que ha tenido apreciables frutos en el marco del departamento de Musicología del Instituto Superior de Arte de La Habana.

Sus planteamientos consideran las posturas de los diferentes teóricos que han aportado tanto enfoques «estructuralistas» como «funcionales» al estudio y concepción de la Armonía como disciplina musical. Estas visiones, aunque separadas y hasta contrapuestas en ocasiones, pueden integrarse desde una perspectiva dialéctica. Así lo demostró la profesora García en su conferencia, que fue ilustrada con ejemplos, tanto de la música ubicada en el canon del arte occidental como del ámbito de la cultura tradicional cubana.

«Cuando la negritud se canta. Capeyuye e identidad mascoga en la frontera México-EEUU», del musicólogo y teórico cultural mexicano Alejandro L. Madrid, propuso el acercamiento a la comunidad de los mascogos, cuya continua auto afirmación como pueblo binacional pasa por la circunstancia de estar asentada en una región fronteriza entre México y los Estados Unidos. Partiendo del estudio de la tradición del capeyuye, canto espiritual negro, Madrid explora la comunidad mascoga, como afro-seminoles (antiguos cimarrones de los Estados Unidos) radicados en el estado de Coahuila, México.

Madrid deja claro que con este trabajo no le interesa determinar las razones por las cuales esta tradición es importante y hay que conservarla, sino fundamen-

talmente explorar el poder performativo de estos cantos, en cuanto a cómo son utilizados por los mascogos para representarse a sí mismos y qué es lo que ese performance les permite hacer hoy día.

Este estudio demuestra cómo los discursos sobre razas en México han invisibilizado la presencia negra y propone una reflexión sobre las relaciones que se dan entre las representaciones de raza, nacionalidad, y corporalidad en el contexto de la cultura e historia de la comunidad mascoga.

En «Musicología, estatus científico e interdisciplina: teoría, práctica, resabios del pasado», la musicóloga uruguaya Marita Fornaro, expuso, a partir de su experiencia en proyectos interdisciplinarios, los juegos y rejugos epistemológicos y de función social que los estudios musicológicos presentan en la actualidad uruguaya.

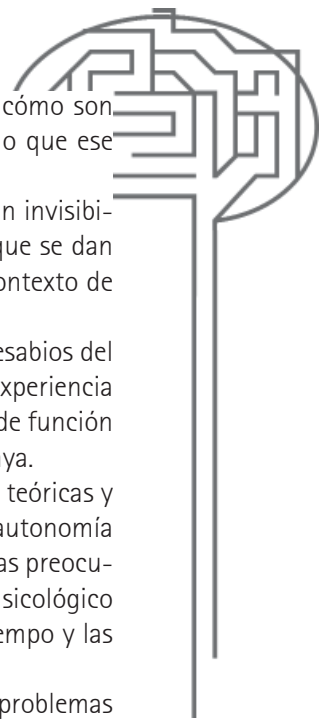
Su intervención comenzó con el esbozo de algunas de las discusiones teóricas y metodológicas que hay alrededor de la musicología y sobre su estatus y autonomía como ciencia social y científica. También alertó sobre el equilibrio entre las preocupaciones académicas y las preocupaciones prácticas en el quehacer musicológico desde sus aspectos epistémicos y sociales; todo esto matizado por el tiempo y las condiciones de cada lugar donde se practique dicha ciencia.

La conferencia presentó una estructura expositiva marcada por los problemas actuales de la musicología, las experiencias de la investigadora y las preguntas que nacen con la misma práctica investigativa y profesional. Fornaro explicó no solo las dinámicas internas de la musicología desde el punto de vista práctico y científico, sino el reproche que en muchas ocasiones suele sufrir de parte de las ciencias naturales a causa de su esencia sociológica.

El programa del VII coloquio fue organizado, como es costumbre por varias series de mesas y paneles temáticos, de manera autónoma, pero no desligados de los ejes trazados por las conferencias principales. Un recorrido por las principales ideas desarrolladas en las mesas y paneles, devela algunos de los caminos por los que se conduce actualmente la investigación y el pensamiento en torno a la música latinoamericana:

Revisitando las vanguardias

Liliana González Moreno (Cuba), en «Itinerarios historiográficos sobre la vanguardia musical en Cuba» expuso, de forma crítica, una serie de valoraciones en relación a los criterios que validaron y significaron históricamente el desarrollo de la vanguardia musical de los años sesenta y setenta en Cuba. «Se sistematizan conocimientos en torno a esta etapa histórica y su perspectiva actual e igualmente se exponen algunos problemas de investigación devenidos de esta propuesta que gravitan en el área de la enseñanza, la crítica y la investigación musical». En función de un periodo que en la Isla se revela pleno de sucesos, posturas y articulaciones de significados múltiples en la conformación de una sociedad, una cultura y un paradigma de nación, la especialista privilegió el análisis de la prensa cubana durante las décadas de los sesenta y setenta, análisis musicales firmados por compositores de esa generación, programas de conciertos, entrevistas y lecturas que no se limitan a la música: como ocurría entonces con casi todas las disciplinas y áreas del conocimiento, la creación musical y la indagación musicológica articulaban con muchas otras discusiones en los ámbitos de las humanidades, las ciencias sociales, la actividad política y social.



«El Festival de Música Contemporánea de La Habana (1984-2011): un estudio de caso» de Ailer Pérez Gómez (Cuba), resultó un estudio histórico-crítico este evento, como uno de los espacios principales y de mayor trayectoria en la promoción de los repertorios de música académica contemporánea cubana, teniendo en cuenta antecedentes históricos, surgimiento y actualidad de este festival a partir de considerar sus objetivos fundacionales, principales estrategias, perspectivas e itinerarios históricos.

«La vanguardia musical puertorriqueña: El caso de dos compositores», de Ernesto Alonso (Puerto Rico), trajo una aproximación a partir de la obra de dos compositores que contribuyeron al establecimiento de la vanguardia musical en Puerto Rico: Rafael Aponte Ledée y Luis Manuel Álvarez. Señaló que la vanguardia en Puerto Rico se desarrolla un tanto tardía respecto a Europa y el resto de la América Latina, por lo que considera dos obras de estos compositores (*Elegía para orquesta de cuerdas*, de Aponte Ledée, 1965 y *Sueño de Colores*, de Álvarez, 1975), como responsables de establecer los cánones de esta estética en la Isla.

Discursos contemporáneos y procedimientos compositivos

«En atisbo de azules. Aproximación a un sistema de acordes en los madrigales de Modesta Bor» de Belén Ojeda (Venezuela), partió de la premisa de que las asociaciones de sonido y color existen en diversas culturas desde la antigüedad y han tenido lugar, tanto dentro de la teoría de las correspondencias como en el ámbito de la percepción sinestésica, estudiada hoy por la neurociencia. Su trabajo, basado en resultados de una investigación desarrollada en el marco de clases de Entrenamiento auditivo en el Instituto Universitario de Estudios Musicales de Caracas —que arrojó datos estadísticos según los cuales los acordes (organizados en tríadas y tétradas) podían asociarse a gamas de colores— relaciona el análisis de los madrigales *El pescador de anclas* (1962), *Regreso al mar* (1962), *Velero mundo* (1971) y *Barco de la medianoche* (Caracas, 1982), de la compositora venezolana Modesta Bor (1926-1998), quien usa en las mencionadas obras un sistema de acordes cuyas estructuras fueron asociadas con la gama de los azules.

Por su parte Marcela Laura Perrone (Argentina) dedicó su análisis a «La música latinoamericana de vanguardia durante la década de los años setenta y la obra *Todavía no* de Graciela Paraskevaïdis». *Todavía no* (1979) para tres flautas y tres clarinetes, es una obra compuesta en Alemania por Graciela Paraskevaïdis (1940). A través de la perspectiva que permite la distancia, la compositora argentina alude a la difícil realidad política de ambas orillas del Río de la Plata por aquellos años. Con la ayuda del análisis musical se extraen los recursos técnicos y compositivos utilizados más frecuentemente y se relacionan con el discurso en torno a la obra que presentan la propia compositora y otros musicólogos.

El trabajo de Ana María Mondolo (Argentina), «La técnica pianística en la Argentina. Estudio de caso: Ernesto Drangosch», parte de un investigación previa, *La interpretación de la música argentina para piano: nuestra escuela pianística*, dirigida por Dora De Marinis, pianista y profesora de la Universidad Nacional de Cuyo, que pretendió identificar las escuelas pianísticas implantadas en la Argentina y establecer si alguna de ellas había adquirido características locales distintivas. En una nueva etapa se busca esclarecer las variantes técnicas que se fueron

introduciendo en estas escuelas a través del tiempo, motivadas por la evolución del lenguaje musical y la multiplicidad de necesidades estéticas expresadas por los compositores argentinos. Muchos de estos creadores, motivados por una búsqueda incesante de nuevos recursos que reflejen novedades sonoras en su época, impulsaron renovados sistemas de ejecución que quedaron asentados en sus escritos teóricos y pedagógicos. Mondolo se refirió específicamente a la figura de Drangosch, director de orquesta, docente, y uno de los artistas más destacados de la generación del ochenta en la Argentina. Uno de los méritos más destacables en Drangosch fue el hecho de ser el primer autor argentino que compuso un concierto para piano y orquesta.

Historias y personajes

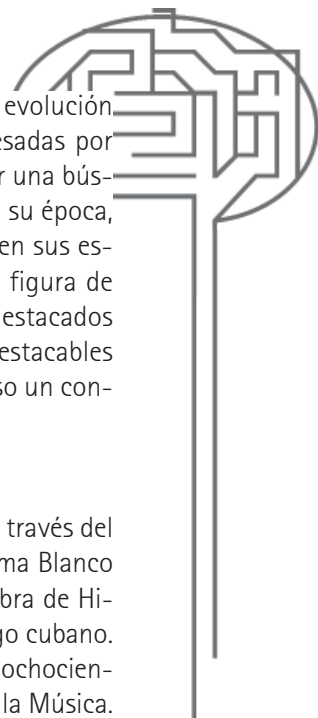
En «Itinerarios de Hilario González. Acercamiento a su obra y presencia a través del legado documental atesorado en el Museo Nacional de la Música», Yurima Blanco (Cuba) expuso los resultados de un estudio que pretende visibilizar la obra de Hilario González (1920-1996), compositor, musicólogo, pianista y pedagogo cubano. Para ello parte del análisis y organización de un importante volumen de ochocientos noventa fuentes documentales conservado en el Museo Nacional de la Música. El abordaje de la figura de Hilario González, reconocido por pertenecer al Grupo de Renovación Musical, requirió de dos fases esenciales: el trabajo documental y la catalogación de sus partituras, para luego develar determinadas aristas biográficas y artísticas que permitieran dilucidar su imagen como compositor, como investigador y su historia de vida.

«La crítica musical y la creación: la mirada de Washington Roldán sobre la producción de Héctor Tosar», de Ximena Buxedas (Uruguay), aborda, desde la teoría de la recepción, las relaciones que se dan entre la praxis de un creador como Héctor Tosar, considerado el más representativo compositor de música académica en Uruguay en la segunda mitad del siglo XX, el contexto histórico y artístico en el que se desempeñó y la «intelectualización» de su obra a través de la crítica periodística, especialmente la producida por Washington Roldán. Ambos trabajos tienen como punto común justamente partir para sus estudios, de acervos documentales desde los cuales interpretan sus objetos de estudio.

Músicos criollos y peninsulares del siglo XIX en Santiago de Cuba. Repercusión del acontecer político y religioso en su creación musical

La mesa Músicos criollos y peninsulares del siglo XIX en Santiago de Cuba. Repercusión del acontecer político y religioso en su creación musical, se propuso como muestra de algunas de las más recientes investigaciones que en el contexto cubano se remiten a la salvaguarda del patrimonio musical aun no documentado y a su vez aportan luces a la consideración de una historia narrada aun parcialmente.

En primer lugar, Claudia Fallarero, con la ponencia «La ocupación francesa en España (1808-1814) y su influencia en la creación musical de Juan París», aportó las posibles implicaciones del músico catalán que fungió como maestro de capilla en la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845) y expresadas en algunas de sus obras religiosas, con las resonancias del proceso Guerra de Independencia española —ocupación napoleónica en España— enfrentamiento con el poder francés, que



se extendió entre 1808 y 1814 y ejerció influencias determinantes en el contexto hispanoamericano.

Las «Relaciones musicales entre criollos y peninsulares en la Catedral de Santiago de Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX» fueron abordadas por Francesca Perdigón, partiendo de la idea de que la condición de músico criollo o peninsular determinó actuaciones diferenciadas en la organización de la capilla de música y la conformación del repertorio de la Catedral de Santiago de Cuba, como espacio fundamental para la actividad compositiva de esa ciudad durante el siglo XIX. Situación que se hace evidente al estudiar la figura de Cratilio Guerra, compositor que nunca llegó a maestro de capilla justamente por su condición de criollo.

Por su parte Yianela Pérez Cuza (Cuba), expuso sus miradas en relación con «El dancismo en Santiago de Cuba en la segunda mitad del siglo XIX», con el objetivo de desentrañar zonas poco conocidas en la historia fenómeno. Se centró en los compositores como actores sociales; así como en sus creaciones para piano, y las interrelaciones artísticas y estilísticas que participan en el tejido de los procesos musicales de la época.

De la música y el teatro

«Ecos tras bambalinas: Los teatros en la práctica musical, a través del caso de Medellín (1886-1903)», de Juan Fernando Velásquez (Colombia), aborda el impacto del paso de artistas y compañías foráneas, a través de la actividad desarrollada en los teatros de la ciudad en la práctica musical de Medellín, en un período durante el cual la incipiente ciudad comenzó a configurarse como un centro urbano de importancia nacional. Un estudio sobre el tema permite observar cómo los imaginarios de progreso y civilización influyeron, a través de los espectáculos, en la práctica musical en poblaciones intermedias de Colombia, alejadas de la febril actividad de la Capital, permitiendo observar las coincidencias y particularidades de dicho proceso con respecto a otras regiones de país y el continente.

«Su incurable 'vulgaridad original'. Un aporte a la resignificación de la murga uruguaya». Carlos Correa de Paiva (Uruguay), intervención en torno a las murgas uruguayas —conjuntos de teatro musical popular vinculados originalmente a las festividades del carnaval— son manifestaciones artísticas que, en el decorrer de su historia de más de un siglo, han sufrido un lento y continuo proceso legítimo. Este proceso ha significado la estandarización de algunos elementos estéticos que se transformaron en canónicos, mientras otros han caído en desuso o sufrido modificaciones sustanciales. Desde lo musical muchos son los elementos que se han transformado: en lo melódico-armónico y en lo rítmico fraseológico; y especialmente en la emisión del canto murguero.

«El etnotexto en otro contexto», sirvió como espacio para que Jorge Fiallo (Cuba) expusiera sus experiencias a partir de su intervención como musicólogo, constructor e intérprete de instrumentos aerófonos junto al grupo de muñecos Okantomí, para la puesta en escena de una versión de Marta Díaz Farré para los cuentos por la Selva Amazónica, de la escritora uruguaya Marina Cultelli. Trabajo que puso de relieve la convergencia entre musicología y dramaturgia.

La ponencia «Voces del Larrañaga: investigar las artes musicales y escénicas en instituciones teatrales uruguayas», por Graciela Carreño, Marita Fornaro y Yoanna

Díaz (Cuba) dio cuenta del modelo teórico y metodológico aplicado a la investigación de las artes musicales y escénicas en el Teatro Larrañaga de la ciudad de Salto, como parte de un proyecto mayor que se desarrolla a nivel nacional en Uruguay. Este modelo resulta una ampliación de la experiencia llevada a cabo en el Teatro Solís, de Montevideo, e igualmente se ha partido de los programas de espectáculos dada la variedad y abundancia de información que ofrecen, aunque también se atendió a otros tipos de fuentes: testimonios de protagonistas de la historia del teatro, prensa, fotografías, facturas comerciales, objetos, vestuarios, entradas intervenidas, maquinarias.

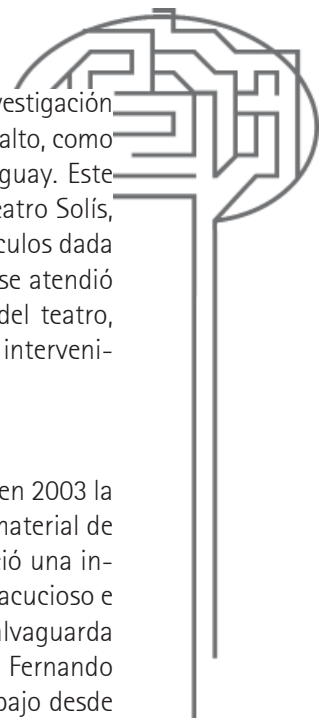
Tradición, renovación y comunidad

«La tumba francesa 'La Caridad de Oriente' de Santiago de Cuba», recibió en 2003 la declaratoria de la UNESCO como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Según expusiera Maritza Puig (Cuba), este hecho potenció una investigación para su caracterización e historia. La investigación arrojó un acucioso e importante fondo documental como parte de los objetivos del plan de salvaguarda propuesto para esta expresión. Partiendo de referentes esenciales como Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Olavo Alén y Zobeida Ramos, se encamina el trabajo desde una perspectiva transdisciplinar en función de actualizar enfoques y análisis particulares.

Siguiendo una tradición de etnomusicólogos que confrontan la experiencia de músicos «nativos» y de sí mismos, en tanto aprendices, surge la «participación activa» como una tentativa de ejercitar la mirada «desde adentro». De ese modo la ponencia «Hacerse *tamboreiro de nação*: memorias de aprendices nativos y de una investigación en torno a la adquisición de la tradición religiosa y percusiva del *batuque* sur brasileño», de Reginaldo Gil Braga (Brasil), se propone polemizar, a partir de su experiencia como aprendiz de *tamboreiro de nação*, algunos aspectos evidentes y otros no tanto incluidos en esa inserción «radical» y en los procesos sociales pertinentes a la adquisición de la tradición religiosa y musical vivenciados por los *tamboreiros* actuantes y reconocidos en el escenario del *batuque* local.

Amaya Carricaburu (Cuba) presentó su estudio en torno a «El punto guajiro en Viñales», que se centra en las tendencias de desarrollo del punto guajiro observadas en esa región de Pinar del Río, a partir de la práctica de tres cultores. Esta parece ser la única investigación realizada en área sobre el tema, y entre sus resultados puede destacarse la identificación de una tendencia a la estabilidad, en coexistencia con una tendencia a la extinción de la tradición del punto en esa zona.

«Al borde de la copa: transformaciones de la música y la vida comunitaria en Salvador, Bahía», de Angela Lühning (Brasil) propone un análisis de la vida musical de un barrio popular en Salvador, Brasil, desde el concepto de performance participativas/ representacionales término que aplica la población afrodescendiente brasileña que ocupa barrios de bajo poder adquisitivo desde hace muchas décadas. Este barrio significa un espacio de coexistencia de diversos géneros musicales, por lo que se generan tensiones en el campo socio-musical propiamente dicho. Se defiende que es imposible comprender las producciones musicales de las grandes metrópolis actuales sin un real conocimiento de estos espacios, en general estigmatizados y no percibidos como culturalmente importantes.



Katrin Lengwinat relató que desde enero de 2011, la Universidad Nacional Experimental de las Artes en Venezuela inicia una novedosa carrera de música de pregrado con el nombre de *Tradición y contexto*. Con ella pretende ser flexible en cuanto a la metodología que debe servir tanto para cultores populares como para otros interesados con vocación a este campo, vinculando directamente el conocimiento teórico con formas de experimentación e impacto práctico. Bajo el título «Etnomusicología comunitaria: retos, satisfacciones, alcances, compromisos e incertidumbres» esta presentación resultó un recuento de las primeras experiencias en ese sentido, así como los principales problemas e interrogantes que se generan desde allí, entre otros, respecto a asuntos éticos, de seguridad, de organización del aprendizaje cooperativo, de la preparación de un científico que es a su vez gerente cultural.

Heidy Cepero (Cuba) abordó «La música en las ceremonias haitianas en Camagüey», particularizando en el grupo Caidije, una de las formaciones musicales que se dedican a celebrar las fiestas rituales haitiano-cubanas en la provincia. Partió de la idea de que este es un grupo portador integrado por descendientes de haitianos, pero que funciona como agrupación por encargo, pues reciben remuneración por sus servicios. Plantea que el análisis del repertorio musical que se interpreta en esas ceremonias (en lugares donde se practica la religión del Vodú), y su relación con la performance del evento ayudan a descifrar, conocer y entender una tradición que forma parte del universo sonoro que identifica al cubano de estos tiempos.

Género y música: lo femenino, lo masculino y otras identidades sexuales

La ponencia de Mónica Vermes (Brasil), «Profesional, seria, femenina... discutiendo categorías en las prácticas musicales de Río de Janeiro (1890-1920)» es el resultado de la búsqueda en los textos de la historiografía brasileña en el siglo XX de la presencia femenina en la práctica musical, principalmente en los primeros treinta años de este siglo. La autora realizó un recorrido por las principales bibliografías que sirvieron de referencia al respecto con un análisis crítico de estos, y de las cuestiones en que se centran. Presentó, además, las condiciones en que se desarrollaron las prácticas musicales por las mujeres en este marco cronológico. Aunque los manuales registran un número reducido de mujeres músicos, lo cual se debe en buena medida a que estas fuentes se concentran en la pedagogía y la ejecución, existe constancia de la existencia de una práctica musical femenina bastante considerable, y con un papel central en su momento.

Según Mireya Martí (Cuba), que presentó el trabajo «La canción romántica guanajuatense desde una perspectiva de género», el estado de Guanajuato (México) ha sido reconocido como territorio fértil en la creación de la denominada «canción mexicana, romántica y sentimental». En esta destacan, entre otros compositores María Grever y José Alfredo Jiménez. Partiendo de estos ejemplos, emprende su estudio desde una perspectiva de género, tomando en cuenta la visión femenina [¿vs.?] la masculina sobre el amor. Para el análisis, poco habitual en este sentido, parte de una selección de canciones de estos compositores a fin de discernir, en la búsqueda de las principales características (similares y diferentes) de las maneras en que cada uno abordó el tema del amor.

Musicología, formación musical y gestión del conocimiento

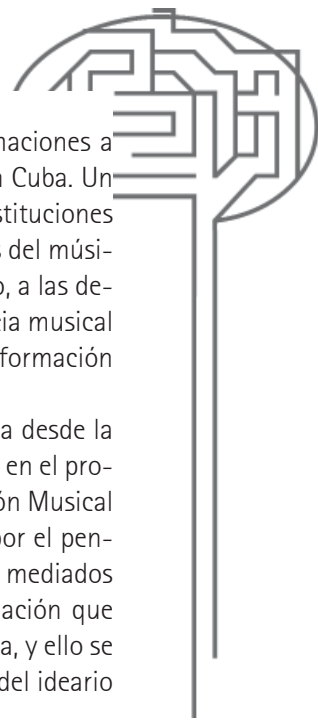
Dolores Rodríguez y Yamile García Pico (Cuba), plantearon sus aproximaciones a «Los conservatorios y los procesos formativos del músico profesional en Cuba. Un acercamiento a la misión y visión actual», con la premisa de que estas instituciones han asumido históricamente un rol relevante en los procesos formativos del músico profesional. Analizan hasta qué punto el conservatorio responde o no, a las demandas del arte musical actual y qué espacio se le concede en la docencia musical especializada y a las innovaciones educativas que contribuyen a la transformación cualitativa de la calidad del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Prisca Martínez (Cuba), en «Apreciación Musical: concepto y disciplina desde la tradición a su devenir», planteó que el análisis de la tradición pedagógica en el proceso de aplicación de los diferentes programas de la disciplina Apreciación Musical en su devenir histórico, permite dar seguimiento a las huellas dejadas por el pensamiento musical pedagógico en la isla desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX. Este pensamiento constituyó el eje transversal de una investigación que atraviesa todos los períodos históricos de la enseñanza de esta asignatura, y ello se demuestra a través de la documentación que aportó el reconocimiento del ideario pedagógico de los principales protagonistas de la historia de esta área.

El «Proyecto de educación somática para estudiantes de música» presentado por Claudina Hernández (Cuba), partió de la observación de una incidencia en tecnopatías de frecuente aparición en estudiantes y profesionales de diferentes disciplinas instrumentales, de ahí que se hiciera necesario implementar estrategias para aumentar el conocimiento en ese sentido. Uno de los resultados es la inclusión de la asignatura Fisiología de la Ejecución Instrumental, insertada ya no solo como materia de formación general, sino dentro de los estudios de formación profesional. A partir de esta experiencia ha aumentado el interés en este tipo de conocimiento y aplicación, así como los resultados y beneficios en la práctica de los instrumentistas, tanto estudiantes como profesionales.

En ese contexto también tuvo lugar el panel «El Diplomado en Patrimonio Musical Hispano del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. Una experiencia pionera». Miriam Escudero explicó que como parte de los propósitos de trabajo del Colegio Universitario de San Gerónimo de La Habana relacionados con el estudio, investigación, preservación y difusión del Patrimonio, fundamentalmente cubano, se implementó el Diplomado Pre-doctoral en Patrimonio Musical Hispano. El objetivo fundamental es la identificación del acervo histórico-musical de la región iberoamericana, tomando como punto de partida su valor patrimonial y su difusión a partir de criterios de interpretación históricamente informados. En este panel se presentaron algunos de los resultados investigativos obtenidos en la primera edición de esta experiencia formativa. Los trabajos expuestos tuvieron como denominador común haber sido realizados por intérpretes.

Susana de la Cruz Rodríguez realizó un panorama de la presencia de la gaita y los gaiteros en las sociedades españolas de La Habana, centrando su estudio en los casos de cuatro gaiteros en específico, para su trabajo «Localización de gaiteros de las tradiciones gallegas y asturianas en La Habana, un panorama de su quehacer en el escenario de la sociedad cubana del siglo XX».



Adalis Santiesteban, con «La práctica vocal en la capilla de música de Santiago de Cuba durante la maestría de Esteban Salas» expuso una caracterización de la práctica vocal en la capilla de música de Santiago de Cuba entre 1764 y 1803, a través del análisis de algunas de sus obras no litúrgicas de Salas.

Con el «Panorama histórico-musical de Santa Clara, 1689-1898», Angélica Ma. Solernou Martínez se propuso documentar la existencia de una práctica música en la villa de Santa Clara, transitando por diferentes esferas de la sociedad: cultura, desarrollo económico, religión e historia.

Revisando textos

«Una visión historiográfica a *El folklore musical* de Rubén M. Campos», de Armando Gómez (México) propuso una revisión y aproximación analítica a la estructura fundamental del estudio *El folklore y la música mexicana* (1928), así como una lectura crítica de los impulsos creativos que fundamentan el texto.

Liliana Casanella (Cuba) abundó en «Los juicios de valor sobre las letras de la música popularailable cubana». Partiendo del hecho de la recurrente crítica a las letras de la música popularailable cubana desde el siglo XVIII, presenta el estudio de los juicios de valor emitidos en ese sentido, en el marco de textos insertos en la prensa, la academia lingüística y la musicológica, y significa quiénes los han emitido, sobre qué fundamentos, dónde se han posicionado y cuál ha sido su trascendencia hasta la contemporaneidad.

Teoría y crítica de la historiografía musical latinoamericana

Esta mesa reunió esencialmente estudios vinculados al repertorio colonial y las estrategias que para ello se desarrollan en el continente.

Evguenia Roubina (México), aportó algunas visiones en relación a cómo pueden considerarse los «testimonios» de iconografía musical novohispana, a fin de generar nuevos conocimientos sobre la herencia musical del virreinato. Con su ponencia «¿Una imagen vale más?: pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical Novohispana», la investigadora hace una propuesta metodológica para el estudio de fuentes iconográficas de la música virreinal, en función de las necesidades de una acertada identificación y denominación de los instrumentos musicales y sus conjuntos, evocados en las artes plásticas de la Nueva España.

En otro sentido, Bárbara Pérez (Venezuela), puso a consideración su trabajo en relación a los libros de canto llano de la catedral metropolitana de México. Partió de una realidad: en México se conservan valiosas colecciones de cantorales, tanto de origen catedralicio como conventual, pero se ha prestado mayor atención al repertorio polifónico. De modo que su investigación constituye un acercamiento a los contenidos de los libros de la catedral de México, y tiene en cuenta cómo estas fuentes estuvieron sujetas a una variedad de intervenciones y transformaciones, asociadas a su vigencia litúrgica y musical.

Por último, Miriam Escudero significó la figura de Pablo Hernández Balaguer como pionero en la introducción de los estudios sobre el patrimonio musical cubano en un espacio académico como la Universidad de Oriente. Además, su labor trascendió el ambiente local al difundir los resultados de sus investigaciones en Latinoamérica. Específicamente toma como punto de referencia dos artículos pu-

blicados en la *Revista Musical Chilena*, y el intercambio epistolar que sostuvo, cuyo estudio revela la importancia de su gestión en la introducción del repertorio de Esteban Salas en el movimiento de interpretación de «música antigua» en Latinoamérica.

Trazos y trazas circulantes en la historia

Aunque definidos en un campo temático diferente, los trabajos reunidos en esta mesa se articularon de forma muy coherente con los anteriores, fundamentalmente por la coincidencia de tipos de repertorios, procesos y miradas.

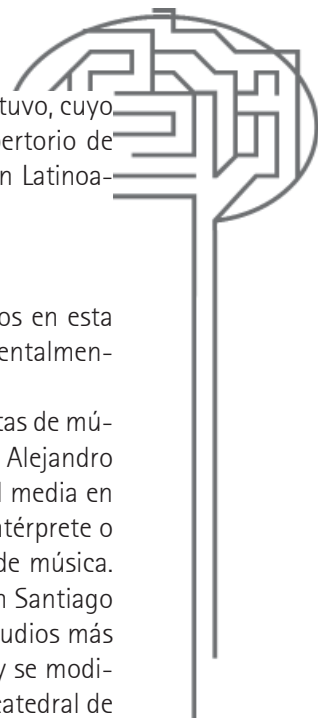
«Trazas y trazos de la circulación musical en la América virreinal: copistas de música en las catedrales de Lima y Santiago de Chile (ca. 1790-ca. 1820)», de Alejandro Vera (Chile), trajo a colación la figura del copista, ubicada desde la edad media en un bajo estatus social, por la creencia de ser menos importante que el intérprete o el compositor, aunque tenía con frecuencia conocimientos avanzados de música. Con este estudio se amplía la información sobre la influencia de Lima en Santiago de Chile hacia las primeras décadas del siglo XIX, se abren puertas a estudios más detallados sobre el proceso de recepción de música sacra en Santiago, y se modifica la visión tradicionalmente aceptada acerca de la vida musical de la catedral de Lima a fines del período virreinal, particularmente en relación con el villancico. Uno de los valores resaltados tanto por el ponente como por audiencia fue el hecho de significar el papel que los sujetos marginales (o subalternos) —como los copistas— pueden tener en la reconstrucción de la historia de la música.

Sara Navarro (España), con su trabajo «El proyecto del Real Conservatorio de Música 'Isabel II' de la Habana (1835): una empresa inconclusa entre dos realidades», ilustró cómo la presencia de la relación de la corona española en Cuba —uno de los últimos territorios en independizarse—, se evidencia en el proyecto de creación de un conservatorio de música en La Habana, a modo de subalterno del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, en Madrid. El estudio de la documentación generada a partir de esta propuesta de conservatorio permite identificar las semejanzas y divergencias establecidas con los reglamentos análogos del conservatorio español. Aunque el proyecto emprendido por José Trespuentes no fructificó, marcó el inicio de las relaciones establecidas entre España y Cuba en el ámbito musical institucional.

Irene Donate (España) también planteó el tema de la circulación de música y músicos españoles en el mundo novohispano, y propuso el esbozo de algunas coordenadas que registran repertorios y compositores que se encuentran tanto en las Américas como en España. Atiende específicamente lo relativo al compositor Matías Ruiz, quien fuera Maestro de Capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVII. Considera la difusión de la obra de este compositor como uno de los muchos ejemplos de circulación de autores y música entre España y Latinoamérica.

De las músicas populares: el disco y el jazz

Xiomara Pedroso (Cuba), con «Fonografía cubana actual: realidades y desafíos para articulaciones entre discursos y prácticas culturales», se centra en develar algunos de los cambios y peculiaridades operados en el escenario fonográfico cubano,



marcados por un período que reconoce a inicios de la década de 1990 y que hasta hoy queda abierto, y que continúa planteando retos para la fonografía nacional, así como para las formas en que la asume el pensamiento musicológico y a la política cultural cubana.

«Los 'sacrilegios' de Ernán López-Nussa. Revisitaciones de la música clásica desde el jazz», de Neris González (Cuba), parte de la idea del jazz como género propicio para las versiones de obras preexistentes. Estas revisitaciones pueden producirse de modo más cercano al referente original o en recontextualizándolo, al adaptarse al estilo particular del intérprete. La intervención se centra en la práctica que en este sentido ha desarrollado Ernán López-Nussa, como uno de los más representativos jazzistas cubanos, valorado especialmente a partir de los resultados de su disco *Sacrilegios*.

«Procesos de síntesis en la interpretación pianística: Rolando Luna y Harold López-Nussa», por Pedro Sureda (Cuba) también abordó aspectos de la interpretación jazzística desde el piano, pero particularizando en el estudio de los *procesos de síntesis musicales*, que pueden expresarse en la praxis de esos dos jóvenes pianistas cubanos. Explorando en cada caso la formación y desarrollo de capacidades relativas a los sistemas culturales de transmisión oral, letrada y de síntesis, lo cual se demuestra a través del relato biográfico/autobiográfico y el análisis de una muestra de obras registradas en sus producciones discográficas individuales.

De las diásporas musicales...

«La inclusión de la música chicha en Santiago de Chile. Fenómeno musical y encuentro de las comunidades de los Andes», de Alejandro Hidalgo (Chile), responde a la interrogante de por qué una expresión tan representativa de la comunidad peruana como la música chicha o cumbia andina se incluye en los circuitos musicales de Chile. Dado un fenómeno migratorio por parte de comunidades peruanas hacia Chile en busca de mejores oportunidades económicas.

«Habana Abierta y Orishas: la reconstrucción del tópico migratorio en el discurso de la diáspora musical cubana de los noventa», de María Claudia Figueroa (Cuba), plantea que la posición diaspórica de grupos como los mencionados, determina otro lugar de posicionamiento que otorga nuevos significados a su obra, ya sea a los repertorios compuestos en Cuba o gestados fuera de ella. Si bien el tópico de la emigración está latente de manera explícita en muchos temas, otras lecturas parten de frases encubiertas o de preconceptos de la audiencia nacional que comienza a apreciar lo que significa que un cubano le cante a Cuba desde otro contexto tras un sentimiento de pertenencia nostálgico y desarraigado.

Junto al amplio programa de conferencias, mesas temáticas y paneles, el VII Coloquio diseñó espacios para mostrar otros resultados también de alto valor para los músicos, musicólogos, investigadores reunidos en el evento. De ese modo novedades editoriales, audiovisuales y conciertos complementaron las intensas sesiones de trabajo.

El espacio *Al final de la tarde* se consolida en las sesiones de este Coloquio con presentaciones editoriales y audiovisuales. En él uno de los principales acontecimientos resultó la promoción de títulos recientes del proyecto de investigación

El patrimonio histórico-musical de las iglesias y catedrales de Cuba, que la musicóloga Miriam Escudero conduce en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, los primeros volúmenes editados por el Sello Ediciones CIDMUC.

Los libros *Esteban Salas, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*, libro VIII, colección «Música Sacra de Cuba, siglo XVIII», de Miriam Escudero; *Juan París, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845)*. *Villancicos de Navidad*, de Claudia Fallarero, y *Cratilio Guerra Sardá (Santiago de Cuba, 1835-1896)*. *Repertorio religioso*, de Francesca Perdigón, tuvieron su lanzamiento a cargo de Laura Vilar, directora del CIDMUC y de su sello editorial, así como de las autoras.

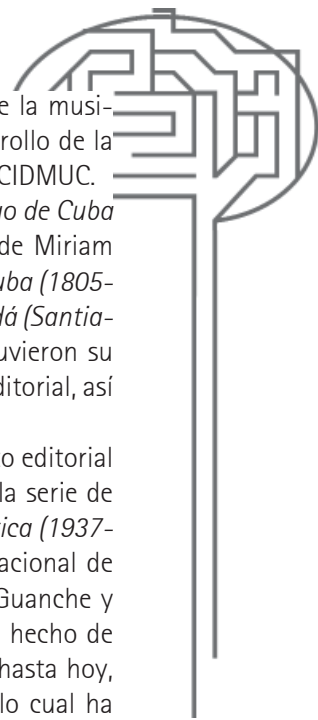
Por otro lado la musicóloga Grizel Hernández dio a conocer el proyecto editorial de las obras completas de Argeliers León con la primera propuesta de la serie de volúmenes *Argeliers León. La ruta al viento. Compilación de su obra teórica (1937-1991)*, que será próximamente editada por el sello Ediciones Museo Nacional de la Música. Este proyecto, que también involucra al antropólogo Jesús Guanche y a la musicóloga María Teresa Linares, tiene como valor fundamental el hecho de reunir un amplio volumen de trabajos escritos por Argeliers León que, hasta hoy, se encontraban dispersos en revistas, boletines y otras publicaciones, lo cual ha dificultado su estudio y conocimiento por parte de investigadores y músicos.

En esta edición del Coloquio también fue posible recibir el volumen *Música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, de Ketty Wong Cruz (Ecuador), Premio de Musicología Casa de las Américas 2010, para la primicia presentado por la musicóloga cubana Ana Casanova, una de las investigadoras convocadas como jurado en esa edición del Premio. La misma definió algunos de los aportes principales de este libro, como por ejemplo, revelar la evidente coexistencia de expresiones musicales que son a su vez resultado de múltiples posiciones e identidades. El estudio de las diferencias e incompatibilidades entre música nacional e identidad nacional con todos los conflictos que entraña tal concepción. La autora, por su parte, propone ver su libro como un contrapunto entre las ideas de música nacional, teniendo en cuenta clases sociales, ideologías y razas, con sus particularidades en el contexto ecuatoriano.

Las jornadas reservaron además presentaciones de las más importantes revistas de pensamiento musical y musicológico en Cuba: *Clave*, junto a una conmemoración especial por sus veinticinco años de fundada y *Boletín Música* con la presentación del volumen No. 30 y la buena nueva de su condición de publicación digital, lo cual no sustituye la versión impresa, pero facilita sobremanera el acceso a ella, fundamentalmente de los investigadores latinoamericanos.

Además, se tuvo la primicia de una reedición del *Diccionario de Mujeres Notables en la Música Cubana*, que fue presentado a luz de los años de su primera entrega, en la propia voz de su autora, Alicia Valdés.

Los audiovisuales llegaron a través de «Mali-Cuba: La música a través de las generaciones», proyecto que celebra dos importantes culturas musicales y sus conexiones históricas y culturales a través de la musicalidad de los niños, algo que pudo constatarse por medio de la presentación de niños malienses que también visitaron la Casa, así como en la proyección de los documentales *Da Kali-el juramento del griot a su arte*, *Matanzas: creciendo dentro de la música*, y *En la sangre, en la*



casa, en la escuela, en la calle: Creciendo dentro de la música en Cuba, presentados respectivamente por Lucy Durán, Geoffrey Baker (Inglaterra) y Cary Diez (Cuba).

Al cierre de este resumen deben destacarse los principales saldos del VII Coloquio, señalados por los propios participantes en la sesión final del encuentro, que como es habitual se reserva a la reflexión orientada hacia el futuro, bajo el rubro «Ejes temáticos y proyecciones de la musicología latinoamericana». Sobresalió el reconocimiento del evento y de la Casa de las Américas como espacios que han desarrollado un papel esencial en de formación, de crecimiento de los profesionales que han llegado a ello, y sobre todo de la construcción y sistematización de una red de conocimiento, a través de la cual se gestiona y se renueva continuamente el pensamiento musicológico latinoamericano.



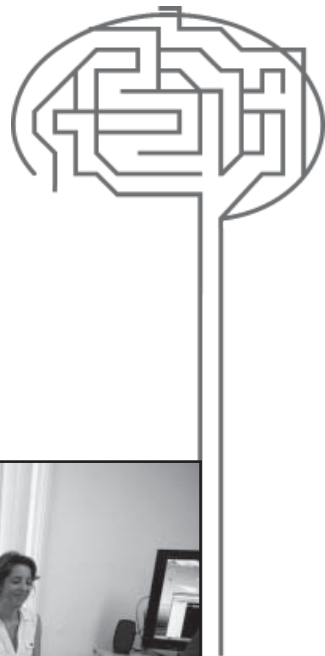
Mesa «Revisando textos».
De izquierda a derecha:
Armando Gómez (México),
Liliana Casanella (Cuba)
y Layda Ferrando (Cuba)

Mesa «Teoría y Crítica
de la historiografía musical
latinoamericana».
De izquierda a derecha:
Eugenia Rousine (México), Bár-
bara Pérez (Venezuela), Liliana
González (Cuba)
y Miriam Escudero (Cuba)



Mesa «Lo femenino,
lo masculino
y otras identidades sexuales».
De izquierda a derecha:
Mónica Vernes (Brasil),
Laura Vilar (Cuba)
y Mireya Martí (Cuba)





Ángela Lühning (Brasil)

Panel: «Voces del Larrañaga:
investigar las artes musicales
y escénicas en instituciones
teatrales uruguayas».
De izquierda a derecha:
Graciela Carreño (Uruguay),
Marita Fornaro (Uruguay)
y Yoanna Díaz (Cuba)



Participantes
del VII Coloquio Internacional
de Musicología
Casa de las Américas 2012



PALABRAS DE PRESENTACIÓN DEL LIBRO *LA MÚSICA NACIONAL. IDENTIDAD, MESTIZAJE Y MIGRACIÓN EN EL ECUADOR*, DE KETTY WONG CRUZ.⁵

Ana V. Casanova

Para mí es de gran satisfacción realizar en la mañana de hoy la presentación del libro *La Música Nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, de la investigadora ecuatoriana Ketty Wong Cruz, obra galardonada con el Premio de Musicología Casa de las Américas, 2010. En aquella ocasión el jurado estuvo integrado por Omar Corrado, de Argentina; Jesús Guancho Pérez, de Cuba; Maríantonía Palacios de Sans, de Venezuela; Chalena Vázquez Rodríguez, de Perú; y por una servidora.

Y ha sido de doble agrado mi acercamiento a este libro. Doble, porque mi interés por esta obra comenzó hace dos años, desde el momento en que inicié su lectura, cuando fungía como una de las integrantes de ese jurado, en la pasada edición de este Premio. Y es que el libro *La música Nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, abría evidentemente un nuevo camino metodológico a los estudios identitarios de la música de los países de la América Latina, a la vez que llenaba un lugar por mucho tiempo desierto en esta temática, no solo en lo que respecta a Ecuador, sino también en lo concerniente a otros países latinoamericanos. Asimismo me encontraba ante una obra concebida metodológicamente con excelencia, escrita con un lenguaje de un alto nivel de comunicación, en el que no aparecían concesiones que disminuyeran en modo alguno su alto nivel científico.

Este libro estaba además avalado por un sistemático y tenaz trabajo de campo realizado por la autora en Quito y Guayaquil, así como en Madrid y Nueva York; por la búsqueda de información, música y partituras en numerosos archivos y bibliotecas, entre ellos el Archivo Musical de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, el Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, y el archivo musical de la Radio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. El análisis de programas de música ecuatoriana transmitidos por la radio y la televisión; las entrevistas informales y la propia observación de la investigadora, en los medios de transporte colectivo ecuatorianos, y en diferentes tipos de conciertos —tanto de aquellos dedicados a la música de élites, como a la de sectores populares— fueron también métodos de investigación que permitieron a Wong reunir la cuantiosa y valiosa información que aparece en este trabajo.

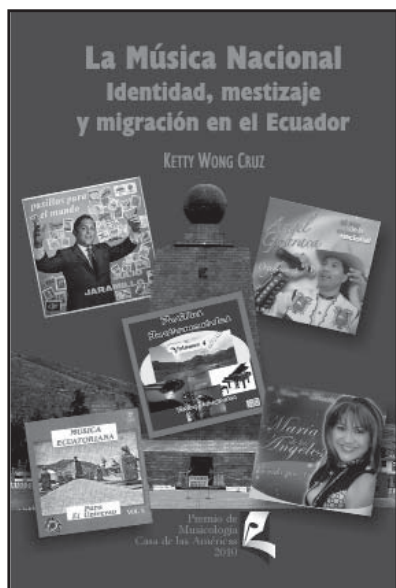
Es de destacar además el empleo por la autora, de una abundante, rica y actualizada bibliografía, entre la que se distinguen diferentes estudios sobre la música popular y la identidad nacional. Este hecho permitió a Wong apoyarse en distintos conceptos teóricos de la antropología, a la hora de abordar el análisis de la música nacional en el Ecuador.

Algunos de los más significativos presupuestos teóricos empleados por Wong están relacionados con el examen de la música nacional como una «metáfora de la identidad nacional ecuatoriana» apoyado en el concepto de «metáfora» señalado por el antropólogo David Samuels (2004). Así Wong aborda la «música nacional»

⁵ Palabras pronunciadas por la musicóloga Ana V. Casanova en la Sala Che Guevara de Casa de las Américas el 23 de marzo de 2012, en ocasión del VII Coloquio Internacional de Musicología 2012.

como una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana, en tanto, al decir de la autora, «la música puede producir una multiplicidad de significados», y esta capacidad es el objeto de estudio en el análisis de lo que distinguen las élites, como música nacional, y lo que reconocen por otro lado, las clases populares, como música nacional. Es en este sentido que encontramos uno de los aportes principales de este libro: y es la evidente y probada coexistencia de múltiples expresiones de identidad nacional que representan intereses y grupos sociales diversos que rivalizan además entre ellos por la representación de «lo nacional».

Acoge además, el concepto «análisis discursivo» propuesto por Joel Sherzer (1987) y Grez Urban (1991), la concepción de Benedict Anderson de la nación como «comunidad imaginada» (1991) lo que le permitió a la autora investigar la coexistencia de múltiples visiones de la nación que van desde lo local hasta lo transnacional; y sobre la que se basa a la hora de su acercarse a los fenómenos migratorios dentro del propio Ecuador y de éste, hacia el exterior.



También utiliza presupuestos de los antropólogos culturales Robert Foster (2002) y Michael Billig (1995) cuando analiza las formas de expresión de lo que estos autores catalogan como «nacionalismo diario», o sea expresiones identitarias que se revelan a partir del comportamiento cotidiano de los individuos, a través de sus actividades rutinarias, como son por ejemplo escuchar uno u otro tipo de música, y bailar.

Con estos y otros fundamentos teóricos y su aplicación a la investigación de la música nacional y la identidad musical, la contribución de este libro al pensamiento musicológico es en esencia que aborda el estudio de las diferencias e incompatibilidades en el uso de los conceptos «identidad nacional» y «música nacional», y que ellos se encuentran condicionados por los antecedentes sociales, el status económico, la pertenencia étnica, racial y los conflictos generacionales de los individuos que los utilizan y los relacionan, a su vez, con diferentes géneros o estilos de música.

En palabras de la autora: «Este libro explora las ideas, las creencias y los imaginarios colectivos que tienen los nacionales de un país sobre sí mismos y sobre su nación» y añade, «examina las percepciones que tienen los ecuatorianos de su identidad nacional, cómo estas percepciones han ido cambiando por causa de los fenómenos sociales, económicos y políticos acontecidos en el país a lo largo del siglo XX, y cómo estos cambios de percepción se ven reflejados en la producción, circulación y consumo de la música nacional de élites y la música nacional de las clases populares».⁶

⁶ Ketty Wong: *La Música Nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Casa de las Américas, 2012, p. 10.

He aquí dos conceptos que son ejemplificados y sustentados a través del libro: música nacional de élites, y música nacional de las clases populares y la respuesta a cuáles son los géneros o tipos de música consideradas por las élites, o por las clases populares, como música nacional, aparecen fundamentados, analizados y ejemplificados a lo largo de este estudio que nos llevará a la respuesta de la pregunta que titula el acápite final del libro ¿Cuál música nacional?



De izquierda a derecha: Ana Victoria Casanova (Cuba) y Ketty Wong (Ecuador) durante la presentación

El primer concepto, música nacional de élites, en apariencia es representante del verdadero sentido de la nacionalidad ecuatoriana, y aunque acepta la mezcla racial y cultural de la población blanca e indígena, excluye géneros musicales asociados a grupos tanto indígenas como afroecuatorianos. En este concepto se representa alegóricamente la ideología del mestizaje, pero a través de un proceso donde se acentúan los rasgos de la herencia de la cultura musical hispánica en detrimento de aquellas características hereditarias propias de la música indígena, en géneros como el pasillo, el san juanito... Tal es el caso de *Pobre Corazón* (sanjuanito incluido en el CD adjunto al libro, track 4) del compositor Guillermo Garzón (que responde a la estética musical de las élites) interpretado por el trío Los Brillantes (tres voces, guitarra y requinto).

El segundo, música nacional de las clases populares, es visto por las élites como música sin ningún sentido, ni trascendencia para la nacionalidad ecuatoriana, desacreditada por su asociación con lo populachero u ordinario. En él coexisten diferentes géneros y estilos musicales con los que se identifican las clases populares, éstos son: la música rocolera (música para ingerir bebidas alcohólicas, bolero, valse y pasillo), la música chichera (música de indios) y la tecnocumbia (música del pueblo). Un ejemplo de este último lo constituye el tema *Por Internet* interpretado por Azucena Aymara (incluido en el CD adjunto al libro, track 21)

El libro está dividido en siete capítulos. El primero se detiene a exponer se manera resumida aspectos de la historia de Ecuador, el mestizaje, y la identidad ecuatoriana. El segundo, aborda géneros de la llamada música nacional, como sinónimo de música ecuatoriana de las élites (clases media-alta, y alta) así como autores, compositores e intérpretes, en el período comprendido entre 1920 y 1950. En el tercero *La Nacionalización del pasillo ecuatoriano*, se aborda todo el proceso de evolución de este género hasta su declive en los años setenta del siglo XX, con todos sus condicionamientos socio históricos y su relación con los medios de comunicación masiva. Los siguientes acápites *La música rocolera: los nuevos sonidos urbanos de los años setenta*, y *La música chichera: tropicalización de la música nacional*, se

dedican al análisis de estos tipos de música como expresiones urbanas de las clases medias bajas. El sexto capítulo aborda la tecnocumbia, a partir de los años noventa y el origen de toda una industria alternativa relacionada a su consumo. El siguiente acápite se dedica a la *Translocalidad de la música popular ecuatoriana*, y está dedicado a la práctica cultural y de la música popular ecuatoriana por los emigrantes ecuatorianos en Madrid. Continúa un epílogo denominado *¿Cuál música nacional?*

También incluye anexos y bibliografía, así como un CD de veintiún tracks donde aparecen ejemplos tanto de la música nacional de las élites y de las clases populares.

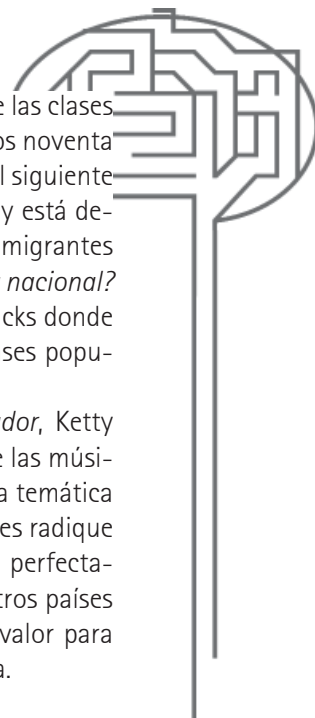
En *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Ketty Wong Cruz, ha sorteado con éxito el desafío de reconstruir la historia de las músicas populares en el Ecuador, llenando así una arista en el estudio de esta temática en Latinoamérica. Pero quizás, lo más trascendente de sus muchos aportes radique en que ha propuesto repito, un modelo metodológico de investigación perfectamente extensible al estudio de la identidad y la música nacionales en otros países de nuestra América, por lo que constituye un material de inestimable valor para todos aquellos estudiosos e investigadores de la cultura latinoamericana.

PALABRAS DE PRESENTACION DEL LIBRO *LA MÚSICA NACIONAL. IDENTIDAD, MESTIZAJE Y MIGRACIÓN EN EL ECUADOR*

Ketty Wong Cruz

Estoy muy contenta de regresar a la Casa de las Américas. La primera vez que vine a La Habana fue en el año 2003, cuando presenté una ponencia en el III Coloquio de Musicología y tuve la oportunidad de observar de cerca la organización del Premio de Musicología y lo que éste representa a nivel internacional. No hubiera imaginado, en ese entonces, que siete años más tarde ganaría este prestigioso premio y que hoy estaría nuevamente en La Habana en la presentación de mi libro. La Casa de las Américas me honra con esta publicación, fruto de muchos años de investigación y reflexión sobre los imaginarios que tienen los ecuatorianos en torno a su identidad y su música nacional.

Este estudio presenta un contrapunto de temas relacionados con la identidad nacional, el mestizaje y los efectos que han tenido la globalización y las migraciones rurales e internacionales en la producción y consumo de la música popular ecuatoriana. Analizo estos temas desde una perspectiva de clase social, racial, étnica y generacional. Entre otros tópicos, hablo de las distinciones sociales y de las etiquetas musicales que los ecuatorianos utilizan para levantar barreras sociales y estigmatizar la música popular que escuchan los indígenas y los mestizos de los estratos populares en los sectores urbanos. Es un contrapunto complejo, pero útil para examinar las ideas y las percepciones que tienen los ecuatorianos de sí mismos y de su nación. Si bien mi estudio está centrado específicamente en la música ecuatoriana, el modelo analítico que presento puede ser útil para examinar similares fenómenos culturales e identitarios en otros países latinoamericanos.



Básicamente analizo un conjunto de géneros musicales que forman parte del repertorio de la «música nacional» ecuatoriana en sus distintas manifestaciones estilísticas, particularmente el caso del pasillo y el sanjuanito. También examino los discursos y los contextos sociales en los cuales éstos se desarrollan. Describir estas distinciones sociales en la música ecuatoriana no es una tarea fácil, especialmente cuando el lector no está familiarizado con la idiosincrasia y la música ecuatoriana. Por esta razón, el libro viene acompañado de un disco compacto que ilustra varios tipos de pasillos y sanjuanitos que son considerados una «música nacional», «rocolera» o «chichera». Quiero destacar el hecho de que mi libro examina la música popular que la gente común escucha cotidianamente en la radio, en los buses y en la televisión, es decir una música de difusión masiva que, sorprendentemente, no ha recibido suficiente atención académica.

Uno de los objetivos de este estudio etnográfico es presentar las dos caras de la moneda en el análisis de la(s) identidad(es) nacional(es). Para ello muestro la visión de las élites y de los sectores populares a través de las opiniones, debates y comentarios que aparecen en la prensa, en el portal YouTube y en las numerosas entrevistas que he realizado. El libro muestra además varios temas relacionados con la falta de aceptación de la raíz indígena en la identidad nacional, una baja autoestima de la población mestiza y la falta de orgullo por la cultura nacional.

Este libro ha presentado algunos retos para construir una historiografía de los géneros y estilos musicales ecuatorianos debido a las escasas referencias bibliográficas y discográficas que existen actualmente. La mayoría de las compañías fonográficas cerraron sus puertas en los años ochenta y noventa a causa de la piratería musical y, desafortunadamente, no se han conservado sus registros de grabación. Preguntas tan sencillas como cuando fue grabada una canción por vez primera pueden ser difíciles de contestar. Otro reto ha sido realizar una investigación de campo en varios países por los costos de movilización. Un aspecto importante y gratificante en el proceso de investigación ha sido el poder interactuar y conocer a muchos ecuatorianos en los buses, calles, parques y conciertos en Ecuador, España y Estados Unidos.

Quiero expresar mi gratitud a los músicos, cantantes, empresarios y público en general que compartieron conmigo sus anhelos, experiencias e historias de vida. Mi agradecimiento va también a los miembros del jurado —Ana Victoria Casanova, Omar Corrado, Jesús Guanche, Mariantonia Palacios y Chalena Vásquez— por sus comentarios al manuscrito. Agradezco también al equipo del Fondo Editorial de la Casa de las Américas, especialmente a Nisleidys Flores, Ana María Caballero, Marien López y Ricardo Villares por el excelente trabajo realizado en la edición, diagramación y cubierta del libro. Finalmente quiero extender un agradecimiento especial a María Elena Vinuesa, una compatriota, amiga y musicóloga que lleva muy en alto los estandartes del Ecuador y Cuba con su acertada dirección musical en la Casa de las Américas.

La noticia de que un estudio sobre la música nacional ecuatoriana recibió el Premio de Musicología de la Casa de las Américas tuvo una gran acogida y repercusión en el Ecuador. Además de varias entrevistas en los periódicos nacionales, recibí un reconocimiento especial del Ministerio de Cultura y una carta de felicitación del Vicepresidente del Ecuador Lenin Moreno.

Quiero reiterar una vez más mi agradecimiento a la Casa de las Américas por el Premio y la publicación del libro. Con esta obra espero llenar un vacío en la bibliografía de la música popular latinoamericana y que la música popular ecuatoriana tenga mayor visibilidad internacional.

CONCIERTOS Y OTRAS PROPUESTAS

Durante la decimotercera edición del Premio de Musicología y de su Coloquio Internacional, se celebraron dos conciertos. El primero de ellos, colofón del día inaugural, tuvo como protagonista al Coro Exaudi, dirigido por la maestra María Felicia Pérez. Para esta oportunidad, la agrupación interpretó obras del repertorio contemporáneo latinoamericano y universal, entre las que se contaron *Tres canciones de cuna* (C. Guastavino - G. Mistral), *Tríptico I* (B. Corona - J. Martí), *Rondas, refranes y trabalenguas* (L. Brouwer), *Canto del bongó* (C. Monier - N. Guillén) y *Palabra y absurdo* (M. O'Reilly).

Fundado en 1987 por su directora María Felicia Pérez, Exaudi se ha convertido en una de las más relevantes agrupaciones corales de nuestro continente. Su extenso y variado repertorio incluye obras representativas del repertorio coral universal desde el siglo XV hasta el XX, con una contribución especial en la interpretación de la música latinoamericana. Sus incursiones en la música contemporánea le han proporcionado el reconocimiento de compositores y músicos de distintas latitudes y los más altos galardones a los que un coro de su tipo puede aspirar en certámenes de Hungría, España y Alemania. Se ha presentado en los más importantes escenarios de Cuba, Alemania, Francia, Australia, Nueva Zelanda, los Estados Unidos, Hungría, Italia, Guadalupe, Ecuador, Suecia, Venezuela, Bulgaria, México, Canadá, Bélgica, Dinamarca y España.



Concierto de inauguración: Coro Exaudi



En su discografía se destacan tres CD con música del compositor cubano del siglo XVIII Estaban Salas; dos con música del barroco de Perú y Bolivia; un disco con la obra del compositor español del siglo XVII Carlos Patiño; dos composiciones sacras del creador José María Vitier, el CD *Música coral de Harold Gramatges* (Abdala, 2006) y *Canciones Amatorias* (La Ceiba, 2011).

Emilio Morales y sus Nuevos Amigos fueron los protagonistas del concierto de clausura. Esta agrupación, dirigida por el excelente pianista Emilio Morales, es reconocida por su incursión en el jazz cubano, así como por la fusión que realizan con diversos géneros de la música de la Isla. Esta agrupación fue creada en el año 2008 con el objetivo de rescatar una manera de hacer música según los años treinta en Cuba a partir de referencias del bajista cubano Israel «Cachao» López.

El último disco de Emilio Morales y sus Nuevos Amigos, que lleva por título *Con cierto tumbao* fue galardonado con el premio Cubadisco 2011 en las categorías ópera prima, mejor grabación y mejor álbum de música instrumental.

En el concierto se interpretaron temas de su autoría como *Emiliango*, dedicado al reconocido pianista cubano Emiliano Salvador; además de obras antológicas de la música cubana, y tuvo como invitados de lujo a la cantante Sory y el trompetista cubano Yasek Manzano. ■



Concierto de clausura: Emilio Morales y sus Nuevos Amigos

