

La Mirada

desde la música popular latinoamericana

Tânia da Costa Garcia

4



Colección La Mirada
Directora Lic. Cristina Terzaghi



Secretaría de
Publicaciones y Posgrado

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

La Mirada

desde la música popular latinoamericana

Da Costa García, Tania

La mirada desde la música popular latinoamericana / Tania Da Costa García;
prólogo de María Elena Larregle. - 2a ed. adaptada. - La Plata: Universidad Nacional
de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1319-7

1. Arte. 2. Música. I. Larregle, María Elena, prolog. II. Título.
CDD 701



Traducción: Nora Minuchin

Edición y corrección: Florencia Mendoza y Adela Ruiz

Revisión técnica: Mariel Ciafardo

Diseño y diagramación: María Ramos

La colección La Mirada es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
Diagonal 78 N. 680 (La Plata, Buenos Aires, Argentina).

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro,
en cualquier forma o por cualquier medio, sin el permiso previo y escrito de la editorial. Su infracción está
penada por las leyes 11 723 y 25 446.

ISBN 978-950-34-1319-7

Primera edición digital: abril de 2016





UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Anibal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

Secretario de Planificación,

Infraestructura y Finanzas

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de

Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Relaciones

Institucionales

DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretario de Producción

y Comunicación

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreira

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría



Prólogo

Este nuevo número de La Mirada pone foco en una cuestión que para la Facultad de Bellas Artes posee una importancia fundamental en el marco de las políticas desarrolladas por esta gestión: la música popular y el arte en América Latina.

La creación del Doctorado en Artes y de las carreras de grado Licenciatura y Profesorado en Música con orientación en Música Popular constituyen una propuesta pedagógica novedosa que se implementó con el propósito de otorgar a este campo de conocimientos un estatus académico relevante. Para ayudar al crecimiento de las áreas, para ampliar las posibilidades de formación de alumnos y de graduados y para abrir el campo a profesionales argentinos y latinoamericanos que investigan estos temas, se han llevado a cabo diversas acciones (desde talleres, charlas y seminarios hasta conciertos y festivales) de las que han participado numerosos músicos y especialistas que se encuentran abocados a trabajar, sistemáticamente, sobre estos problemas.

En ese marco institucional se inscribe la conferencia brindada en el ciclo La Mirada por la doctora Tânia da Costa García sobre la música popular folclórica en Chile y en Brasil en los años cincuenta y sesenta. El principal interés de su aporte radica no sólo en el análisis pormenorizado de las características estrictamente musicales que conforman los rasgos identitarios de las obras producidas en esa época y de sus antecedentes, sino, fundamentalmente, en el establecimiento de vinculaciones profundas entre las mutaciones en el lenguaje musical, los ámbitos de circulación y de consumo de la música y los contextos políticos y sociales de esos países,





en una etapa histórica que tiene como impronta la metamorfosis cultural, política y económica que se dio en América Latina en aquel momento.

Las tensiones entre el concepto tradicional y contemporáneo de folclore, entre las músicas rurales y las urbanas, entre los ámbitos tradicionales de circulación de la música y los que se generan desde el mercado y la industria cultural, no pueden ser explicadas sin considerar que el arte y la música están atravesados por las condiciones históricas y que, a su vez, son instrumentos que intervienen indefectiblemente en la transformación de las mismas. Las ideas vertidas en esta conferencia articulan todos estos aspectos a través del estudio de dos casos particulares y permiten establecer relaciones analíticas y comparativas con otras músicas contemporáneas de Argentina y del resto de América Latina.

Aunque esta conferencia tuvo lugar hace un tiempo, creemos que el tema y el enfoque con que la autora lo aborda conservan su vigencia y su pertinencia respecto de las discusiones académicas actuales. Esperamos que esta publicación permita que las reflexiones aquí expuestas puedan ser recogidas por un amplio público interesado y que señalen un punto de partida para la formulación de nuevas preguntas.

Sólo resta agradecer a la Dra. Tânia da Costa García su participación en esta etapa de crecimiento de nuestra institución.

María Elena Larrègle

Secretaría de Publicaciones y Posgrado
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata
La Plata, abril de 2016

Voces de la nación

La música popular folclórica en Chile y en Brasil durante los años cincuenta y sesenta

Por Tânia da Costa Garcia

Me gustaría aprovechar esta oportunidad para hacer un agradecimiento especial al profesor Luciano Massa,¹ con quien estuve en contacto para organizar un curso de posgrado en la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), ya que me acompañó en todo lo que fue necesario.

También quisiera agradecer a la Facultad por propiciar este intercambio, fundamentalmente, a las profesoras Mariel Ciafardo² y María Elena Larrègle, quienes me convocaron para ofrecer esta conferencia.³

La década del cincuenta

El tema relacionado con las voces de la nación: la música popular folclórica en Chile y Brasil de los años cincuenta, nació de la investigación realizada en mi posdoctorado. Los interrogantes que se presentaban eran: por qué en los años cincuenta hubo una vuelta al discurso nacionalista en distintos países de América Latina y cuál es, en este momento, la relación con la definición de una música popular capaz de representar la identidad de la nación.

La década del cincuenta marca un período de grandes transformaciones en la región. Con relación a lo económico, hubo una circulación más amplia de productos debido una mayor dinámica interna y externa del mercado. Esta situación

¹ El profesor Massa fue docente de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y colaborador de la Dirección de Publicaciones y Posgrado de la FBA en el momento de la Conferencia (N. de la E.).

² En 2009, el año en el que se dictó la Conferencia, la profesora Mariel Ciafardo (que actualmente es la Decana de la FBA) se desempeñaba como Directora de Publicaciones y Posgrado, y la profesora María Elena Larrègle (hoy Secretaria de Publicaciones y Posgrado de la FBA), era la Vicedecana a cargo del Decanato de la Facultad.

³ La Dra. Da Costa Garcia se refiere al 22 de mayo de 2009, oportunidad en la que dictó «Voces de la nación: la música popular folclórica en Chile y Brasil de los años 50 y 60» en el marco del ciclo La Mirada, organizado por la FBA (N. de la E.).





propició un contacto más intenso entre personas y culturas de distintos lugares. Las tecnologías disponibles facilitaron, también, las comunicaciones con el otro. En lo social se vivía una gran migración del campo hacia la ciudad que alteraba la ocupación del territorio con la mayor parte de la población en el área urbana. En cuanto a lo político, en el plano internacional se vivía la polarización del mundo en dos bloques, lo que significó para algunos el ocultamiento de las identidades locales. En la región se probaba una experiencia democrática que estimulaba la discusión política y el cuestionamiento del orden vigente.

En lo cotidiano, la percepción de los cambios enunciados se dio de forma concreta en la *descaracterización* o en la pérdida de las costumbres locales sustituidas, muchas veces, por una cultura de masa *desterritorializada*. Tal situación llevó a la valorización de la cultura local, nacional, en oposición a la invasión de la cultura extranjera, que pasó a ser considerada una amenaza a los viejos valores de esta sociedad, a las tradiciones y a los poderes constituidos. En Chile y en Brasil esta reacción originó el resurgimiento de los estudios folclóricos, entre otras manifestaciones.

En Chile, desde la mitad de los años cuarenta, la investigación en el área ganó mayor intensidad con la creación de nuevos organismos ligados a la Universidad de Chile, como el Instituto de Investigaciones Folclóricas que, en 1947, se transformó en el Departamento de Folclore del recién fundado Instituto de Investigaciones Musicales. En Brasil, la investigación se estableció fuera de la universidad, en instituciones ligadas al Estado, como el surgimiento, en 1945, de la Comisión Nacional de Folclore. Desde entonces se realizaron congresos, se organizaron museos, exposiciones y entidades dedicadas a la preservación de la cultura popular. El primer Congreso Brasileño de Folclore tuvo lugar en 1951.

La elección de la música como objeto de investigaciones fue casi natural, ya que desde el inicio de los estudios folclóricos en el siglo

XIX eran estudiadas las canciones populares, artefactos de la cultura oral. Ahora bien, ¿qué se consideraba música folclórica en estos dos países?

La música folclórica en Chile

En este país se consideraba música folclórica a una música de origen rural oriunda de la zona central: las cuecas y las tonadas. Fueron los folcloristas quienes recopilaron estas manifestaciones para preservarlas en su estado puro; *tradicionalizando* y *museificando*, de este modo, lo popular. Con este objetivo, en 1944 fue editado un álbum denominado *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile* con una selección de cuecas y de tonadas realizada por musicólogos y por etnólogos ligados a la Universidad de Chile. La mayor parte de las canciones fueron grabadas por las hermanas Loyola, orientadas por los folcloristas.

Sin embargo, desde la década del veinte la música folclórica había migrado a la ciudad a través de los conjuntos de música típica. Cuecas y tonadas fueron interpretadas por cantores vestidos de *huasos*. El huaso, figura clásica de la identidad chilena, representa al hombre rural de la zona central de Chile, generalmente muy bien vestido, con ropa de montar, simboliza la virilidad y el poder de los grandes propietarios de tierras. Es una figura similar al gaucho rioplatense, al charro mexicano y al vaquero estadounidense. Uno de los más populares conjuntos de esta primera fase fue Los Cuatro Huasos, seguido en su estilo por Los Quincheros [Figura 1].

La *tonada* no es para bailar. Se destina a ser escuchada y usada como serenata (esquinazo). Su melodía es más romántica. Es un género lírico; se valoran las letras de las canciones. En este sentido, guarda un aspecto literario de registro, funciona como un espacio para la perpetuación y para la propagación de una cultura oral. Se interpreta con el arpa folclórica, instrumento utilizado en Paraguay,



FIGURA 1. Conjunto Los huasos quincheros (1969). Revista *El Musiquero*, Año VI (96)



en Colombia y en Perú. La tonada típica no lleva percusión, es tocada con dos guitarras que pueden ser sustituidas por el arpa. En la voz masculina es más rápida, se dice que «se acueca».

La *cueca* está presente en Perú y en Argentina; sin embargo, es más explorada en Chile, tornándose la canción típica local. Es música ligada al baile, pobre con relación a la letra. Es más un juego de palabras en función del ritmo. Dice poca cosa. La música se ejecuta con dos guitarras, vihuela (guitarra campesina pequeña) y tornento (pandereta). Puede aparecer, también, el arpa folclórica. En su modo clásico es interpretada por dos cantores, pero en la música típica chilena, o sea en el folclore urbano, es ejecutada generalmente por un grupo de músicos.

En esta atmósfera nacionalista, los grupos de música típica alcanzaron cada vez más éxito en los medios de comunicación gracias al impulso dado por la universidad, por los incentivos de los gobiernos populistas (los gobiernos radicales, 1939-1952) que legislaban a favor de los artistas nacionales y por las inversiones de la industria fonográfica. Muchos fueron los programas radiales que surgieron especializados, solamente, en este tipo de repertorio: Cantos y Hechos de Chile,⁴ Esta es la Fiesta Chilena,⁵ Cantares de Chile,⁶ Chile Lindo.⁷ Entre los conjuntos folclóricos más populares del período estaban Los Baqueanos, acompañados o no por Silvia Infanta [Figura 2]; Dúo Rey-Silva [Figura 3]; Los Cuatro Hermanos Silva; Los Hermanos Lagos; Sonia y Miriam y, a partir de mediados de los años cincuenta, integraron también este grupo Los De Ramón. Entre los solistas se destacaron Esther Soré, Mirta Carrasco y Eliana Moraga y Raúl Gardy.

Estos intérpretes presentaban una música folclórica estilizada, adaptada al oído del público urbano, diferente de aquella *auténticamente folclórica*. Sin embargo, en el ambiente masivo, los criterios para ser considerado folclórico eran bastante particulares. Los integrantes de Los Baqueanos, al ser indagados sobre la autenticidad



FIGURA 2. Silvia Infanta y Los Baqueanos

⁴ Programa de Radio Corporación, enero de 1953.

⁵ Programa de Radio Corporación, diciembre de 1952.

⁶ Programa de Radio Minería, septiembre de 1953.

⁷ Programa de Radio Cooperativa, abril de 1954.



FIGURA 3. Dúo Rey-Silva. Tapa del disco *Canto, Arpa y Guitarras*

⁸ Con relación a esto, Manuel Dannemann sostiene: «O termo projeção visa ressaltar a artificialidade do espetáculo apresentado por artistas fora de seu ambiente natural» (1998: 18). El término proyección trata de enfatizar la artificialidad del espectáculo presentado por artistas fuera de su ambiente natural].

de su trabajo, argumentaron que el folclore es un conjunto de tradiciones, de poemas, de canciones, de danzas y de leyendas populares de un país, sólo puede ser el reflejo de la vida de éste. Y si esta vida evoluciona, no hay razón para que el folclore, que es su expresión viva, no evolucione también (Revista *Ecran*, 1958). Sin purismos, comentaban que estaban preocupados por la tradición; no obstante, reconocían que el público estaba antes que ésta.

La estilización de los conjuntos no sólo estaba en los arreglos de voces o en los instrumentos; avanzaba, también, sobre la vestimenta y en la creación del escenario donde se acentuaba lo típico. En la opinión de los músicos, uno de los síntomas del profesionalismo podía notarse, precisamente, en la preocupación por la ropa cada vez más arreglada del huaso y de la china. Esto, como veremos después, será motivo de crítica por parte de los más puristas. Los artistas de los medios de comunicación también presentaban variaciones, improvisaciones, sobre el modo de bailar la cueca con relación a la *forma original*, difundida por los conjuntos de proyección folclórica,⁸ como Cuncumén o Margot Loyola y Violeta Parra, que se dedicaban a este trabajo. Con relación a esto, Manuel Dannemann explica:

La proyección, en un sentido estricto, se circunscribe a la difusión, las demostraciones de expresiones folclóricas, casi siempre coreográficas y musicales con o sin complementación escenográfica, por parte de una o más personas, lo que en alguna medida podría considerarse imitación de la cultura folclórica, realizada con mayor o menor acierto (Dannemann, 1998: 18).

Estos folcloristas recopilaban y difundían el folclore, preservando al máximo su forma original, sin ninguna preocupación comercial. Asimismo, muchas veces escribían sus propias canciones, buscando



una fidelidad absoluta a la tradición.

Margot Loyola era considerada una especie de representante oficial del folclore chileno. Fue ella quien llevó a Violeta Parra a los medios masivos, valorizada no solamente como folclorista, sino, sobre todo, como una representante legítima del mundo campesino. Como Margot, Violeta trabajaba también con recopilaciones, pero componía intensamente.

Las diferencias más evidentes entre los grupos de proyección folclórica y aquellos denominados de «música típica», o sea el folclore masivo, fueron señaladas en un artículo publicado en la académica *Revista Musical Chilena* (1959), escrito por la Agrupación Folclórica Chilena.

La primera crítica se refería al aspecto exagerado de la vestimenta dominical usada por el huaso. La china, la mujer rural, tenía su peinado desaprobado. Sin embargo, era probable que su ropa fuese también estilizada por los grupos de música típica, como las citadas creaciones hechas por la intérprete Silvia Infanta. Además, con relación a la ropa, se notaba que todo se refería, casi exclusivamente, al campesino de la zona central, al que nunca se le veía el poncho ni la *manta de castilla*, de uso corriente en los climas más al sur.

Musicalmente, lo *auténticamente folclórico* era sustituido por formas estilizadas, por lo *típicamente chileno*. Había un desconocimiento de la música folclórica manifestado en la incorporación exagerada de los instrumentos, las armonizaciones indebidas y la insistencia en el canto coral, en detrimento de la simplicidad musical a base de guitarras del canto individual o de parejas, más comunes en el medio rural.

Al distinguir entre lo *típico* y lo *auténtico*, Dannemann reivindica la difusión de lo que entiende por el verdadero folclore, olvidándose de que éste es también una construcción, una tipificación elaborada a partir de selecciones, de interpretaciones y de representaciones posibles de esta realidad. No hay una percepción de que la dis-

torsión de esta auténtica música folclórica pueda ser considerada una relectura que posibilite su reproducción y su perpetuación en el medio urbano.

Para los más puristas, esos conjuntos debían estar comprometidos con una función pedagógica, «contribuyendo a la formación de una conciencia folclórica» (Agrupación Folclórica Chilena, 1959:74). Para tal función debían capacitarse, lo que significaba seguir un determinado *manual* que les permitiese aprender el verdadero concepto de folclore musical. El arte era concebido aquí como un instrumento para *forjar conciencias*, al modo de los gobiernos de ideología fascista.

La modernidad y el progreso tecnológico eran considerados enemigos de la tradición. En esta perspectiva, en el otro artículo, «Decadencia de la música popular», escrito por Enrique Bello y publicado en la *Revista Musical Chilena*, se afirmaba:

El fonógrafo y más tarde la radio y el cine casi destruyeron la música popular, es decir, la música creada por el pueblo.

Esta tradición, [...] se percibió de repente postergada por una nueva realidad social: la industrialización (Bello, 1959: 62).

Parece que los más puristas se olvidaron que la preservación de este repertorio dependió de soportes tecnológicos, como el disco. Sus detractores no concebían que pudiese haber un folclore mediatizado, una cultura popular urbana, cuyo aporte fuesen los medios de comunicación. Insistían en fijar, en *museificar*, sin considerar que, al rechazar el cambio, condenaban una cultura a su fin, que sin renovación perdería su capacidad de identificación con las generaciones futuras y que, por lo tanto, disiparía la importante función de representar la identidad chilena. En este marco, además, es necesario reconocer que estos estudiosos fueron responsables de la recuperación y de la preservación de una cultura que, de hecho,





se encontraba amenazada con desaparecer. A pesar de ello, gracias a los hibridismos incorporados, a las formas estilizadas, el género fue cultivado por un público más amplio que los meros apreciadores del *auténtico* y *genuino* folclore nacional. Principalmente, fueron estos músicos masivos quienes garantizaron la perpetuación de la música popular nacional.

Como analizaremos después, extrañamente en los años sesenta, la referencia utilizada por los críticos de los medios para señalar los desvíos con relación a la tradición cometidos por las nuevas tendencias musicales –como el Neofolclore y la Nueva Ola, que surgieron al final de la década– será este repertorio masivo de mitad de los años cuarenta y de comienzos de los cincuenta.

La música folclórica en Brasil

Igual que en Chile, en Brasil se entendía a la música folclórica como una manifestación típica del mundo rural. Sin embargo, a diferencia de aquel país, el repertorio brasilero tuvo una audición restringida, es decir, no migró a la ciudad y tampoco se tornó una música mediatizada. En su forma original estas canciones no consiguieron separarse de su origen funcional, o sea, de los rituales y de las fiestas en las que eran ejecutadas. Algunos ritmos, como la ciranda, llegaron a los medios de comunicación de masa, pero nunca alcanzaron el gusto popular. Solamente en los años sesenta, gracias a los artistas comprometidos –acerca de los que hablaremos posteriormente–, estas referencias fueron incorporadas por la denominada Música Popular de Brasil (MPB), género que se apropiaba del folclore uniéndolo a los elementos musicales de la *bossa nova* que, a su vez, había estilizado el samba.

La competencia con el samba –música nacida en el espacio urbano, como el tango argentino– hizo que la música folclórica no

se popularizase en Brasil. Así, contra el gusto de los folcloristas, el samba –ritmo considerado impuro, contaminado por elementos híbridos– presente en la ciudad, se tornó el representante de la típica música brasilera. Esta operación de tradicionalizar el samba, es decir, de legitimarlo como representante musical de la identidad nacional brasilera, empezó en los años treinta del siglo XX, cuando periodistas ligados a este universo (que actuaban, muchas veces, como compositores) dieron inicio a una narrativa que objetivaba la defensa del samba carioca rechazado por las capas sociales medias y por las elites.

En los años cincuenta, frente a la intensificación y a la aceleración de los cambios producidos por el crecimiento de la urbanización, la industrialización y la circulación de mercaderías, periodistas, productores musicales, radiofonistas y bohemios se reunieron nuevamente en pro del samba. Sin embargo, la novedad estaba en la apropiación del discurso folclorista con el fin de prestar aires de cientificismo para la causa.

El objetivo de este grupo era establecer los cánones para diferenciar la música popular de calidad de aquella cada vez más masiva, difundida en los medios de comunicación y aplaudida por los *fans*-oyentes. Para esto, se eligió una época y a sus representantes como parámetros para definir este selecto repertorio. Reunidos en las páginas de la *Revista de Música Popular*, se dedicaban a explicar, a legitimar y a difundir esa propuesta, buscando los argumentos disponibles en el período. Estos intelectuales, que tomaron la música popular carioca y su universo como asunto de crónicas diarias, muchas veces mezcladas con sus memorias personales, actuaron en su tiempo como mediadores culturales. Sugiriendo formas de recepción, colocaron a los medios de comunicación (diarios, revistas, radios) al servicio de un propósito: el reconocimiento y la perpetuación de un determinado repertorio definido como la auténtica música popular brasilera.





Esta música considerada de calidad, de acuerdo con los parámetros de autenticidad de la *Revista de Música Popular*, estaba centrada en la década del treinta, definida como la «época de oro del samba». Era preciso valorizar a estos compositores y a esos intérpretes bajo la denominación «samba-canción», frente a aquel repertorio *jazzificado* de sambas *abolerados* que ocupaban las radios en el período⁹ [Figura 4].

Estaban convencidos de que el samba de los años treinta representaba la verdadera, la genuina música brasilera. De esta forma, se dedicaron a monumentalizar este pasado musical. El grupo no estaba solo en este proyecto. También la industria fonográfica invertía en la propuesta, reeditando antiguos éxitos u organizando nuevas colecciones a partir de estas referencias.

En conclusión: a pesar de las diferencias de lo que se consideraba música folclórica en Chile y en Brasil, en ambos casos los medios de comunicación de masas tuvieron un importante papel para fijar este repertorio. La transmisión en la radio y en los discos de cuecas y de tonadas –géneros pertenecientes a la tradición folclórica chilena– y la amplia divulgación del samba carioca por los medios de comunicación en Brasil, demuestran la importancia de estos soportes tecnológicos para instalar y para difundir la música popular urbana como representante de la identidad nacional, muchas veces en desacuerdo con el repertorio seleccionado por folcloristas y por musicólogos. Al final, para estos últimos, entre los criterios definidores de la auténtica música popular nacional estaba la «negación de la reorganización masiva de lo popular» (Canclini, 1998: 213).

Para los militantes de la causa, gran parte de la música urbana mediatizada de los años cincuenta no se parecía en nada al samba tradicional. Tradición aquí entendida como una apropiación y una definición de un determinado repertorio popular como representante de la auténtica música brasilera. Para estos intelectuales, ésta era una década perdida, un tiempo en el que la creación artística de

A noite do meu bem

Hoje eu quero a rosa mais linda que
houver quero a primeira estrela que
vier para enfeitar a noite do meu bem
Hoje eu quero paz de criança dormindo
quero o abandono de flores se abrindo
para enfeitar a noite do meu bem.
Quero a alegria de um barco voltando
quero ternura de mãos se encontrando
para enfeitar a noite do meu bem. Hoje
eu quero o amor, o amor mais profundo
eu quero toda beleza do mundo para
enfeitar a noite do meu bem. Mas como
esse bem demorou a chegar eu já nem
sei se terei no olhar toda ternura que eu
quero lhe dar

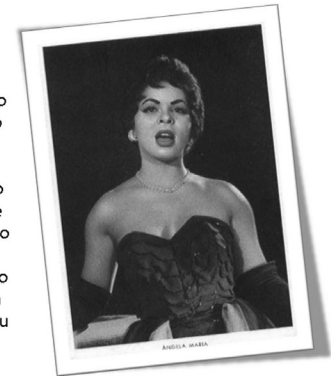


FIGURA 4. Angela María, intérprete de *A noite do meu bem*, de la compositora Dolores Duran

⁹ De acuerdo con el análisis de Jairo Severino –sistematizado por María Clara Wasserman en su disertación de maestría– en la década del cincuenta, el samba ocupaba el 30% del espacio radial, seguido por el samba-canción también con el 30%, después por los ritmos internacionales con el 20% y por las marchas de carnaval normalmente con el 10%, contra el 50% en el período de la fiesta del Rey Momo (Severino en Wasserman, 2002).



FIGURA 5. Luiz Gonzaga, creador del baião junto con Humberto Teixeira

¹⁰ Música del nordeste de Brasil que entra en el circuito musical nacional justamente con la gran ola de migrantes para la región sudeste en los años cincuenta. La ropa usada por Luis Gonzaga es típica del vaquero de la región nordeste. En este sentido, su performance se parecía mucho a la de Carmen Miranda que, vestida de bahiana, representaba a Brasil y a América Latina en los Estados Unidos, ya que ninguno de los dos se libraba de estos personajes.

¹¹ «Dança, peculiar ao Nordeste e Norte do Brasil, freqüente na zona litorânea, embora tenha surgido no interior, nas usinas açucareiras. [...] Consiste numa roda de dançadores e tocadores que giram e batem palmas» (AA.VV., 1977). Traducción: «Danza, característica de Nordeste y Norte del Brasil, frecuente en la zona litoraleña, aunque había surgido en el interior, en los ingenios azucareros. Consiste en una ronda de bailarines y músicos que giran y baten palmas».

compositores y de intérpretes se presentaba distorsionada por la mezcla con la música popular extranjera. Se valorizaba solamente el surgimiento del baião¹⁰ [Figura 5] y la difusión del coco¹¹ y se despreciaban las innovaciones resultantes del intenso intercambio sonoro con los ritmos extranjeros como el mambo, el bolero, el coll-jazz y el rock.

En Chile, la música folclórica mediatizada, denominada por los propios medios de comunicación como la «música típica chilena», tuvo su período más fértil entre finales de los años cuarenta y mitad de los cincuenta. En este período –a pesar de competir con ritmos extranjeros y de mezclarse, muchas veces, con ellos, incluso con el propio baião brasileiro, incomodando a los más puristas– se estableció el folclore masivo como el representante de la *Revista de Música Popular*. Si este proceso había empezado algunas décadas antes con los primeros conjuntos folclóricos urbanos mediatizados, como Los Cuatro Huasos, indudablemente fue en esta época que se concentró, en términos de cantidad y de variedad, la producción, la circulación y el consumo de esta música.

Así, mientras en el Brasil de los años cincuenta se buscaban en la década del treinta las auténticas referencias de la música popular, inventando un relato capaz de legitimar y de consolidar esta tradición, en Chile, este repertorio, cuyo origen está en las primeras décadas del siglo XX, se expandía y se afirmaba.

En Chile, la denominada música folclórica compitió y, para muchos, se transformó en la música folclórica masiva, preservándose el mismo repertorio de cuecas y de tonadas de origen rural con las debidas adaptaciones a los soportes tecnológicos, al ambiente y al oyente urbano. En Brasil, el relato que eligió el samba carioca como folclórico y, por lo tanto, como el representante de la música popular brasileira –a pesar de las distorsiones debidas a la apropiación de este concepto– reemplazó al folclore de origen rural –entendido por muchos como el único auténtico– que no tuvo fuerzas para



traspasar sus fronteras regionales y para competir con esta música popular urbana difundida en los medios de comunicación.

Con el propósito de fijar y de perpetuar una determinada música de origen urbana como tradición, la *Revista de Música Popular* definió como folclórico un repertorio situado en algún lugar entre lo popular y lo masivo. Popular entendido como el retrato del alma del pueblo brasileiro (folclórico) y masivo como relativo al mercado, a la música producida para ser comercializada por los medios de comunicación. De forma directa o no, los artículos difundidos en la *Revista de Música Popular* confluían en un mismo tema: la defensa de una época y de su producción musical como la única capaz de representar la identidad de la nación.

La década del sesenta

La tensión entre lo tradicional y lo moderno vivida en los años cincuenta se presentaba en los sesenta como un conflicto generacional debido al surgimiento de una cultura joven. Con el desarrollo de una sociedad de consumo, «la juventud comienza a surgir como categoría disociada y activa» (Montesinos, 2007: 8). Hasta este momento, los jóvenes eran simplemente adultos, como sus padres. Su cultura aparecía como una expresión de la individualidad, del deseo de libertad manifestado en oposición a las convenciones sociales (Hobsbawm, 1995). De esa manera, se encontraba ligada a la cultura de consumo como forma de construcción de su identidad y de difusión de sus valores, a pesar de todos los discursos de oposición a la sociedad capitalista derivados de este movimiento controvertido que fue la contracultura.

En Chile

En la escena musical chilena de los años sesenta estuvieron presentes los grupos de *neofolclore*. Los medios utilizaron, sin distinción, este término para denominar a las manifestaciones musicales cuya propuesta era innovar la ya desgastada típica música chilena. Inicialmente, fue utilizado, incluso, para referirse a los músicos que, más tarde, pertenecieron al movimiento de la Nueva Canción Chilena (NCCH), como los hermanos Parra. También, los que se dedicaban a la música de proyección folclórica eran confundidos con los grupos de *neofolclore*. Esto ocurrió con el grupo Cuncumén, del cual formaban parte Víctor Jara y Rolando Alarcón, después integrantes de la NCCH.

El repertorio del *neofolclore* añadió las cuecas y las tonadas oriundas de la región central de Chile y los ritmos del norte, ampliando las características de esta música nacional chilena, como la *resfalo-sa*. Otra particularidad de los grupos de *neofolclore* fue su carácter comercial. A pesar de que siempre la música folclórica chilena estuvo ligada al mercado, a la industria del disco y del entretenimiento, estos grupos perfeccionaron esta relación acentuando la división del trabajo entre músicos, productores y difusores, utilizando para su divulgación los más variados soportes de comunicación: revistas especializadas, radio, disco y televisión. El grado de complejidad de la sociedad y la expansión del mercado consumidor colaboraron, para esta forma de inserción.

Estéticamente, los conjuntos del *neofolclore* se distinguían de los llamados conjuntos de música típica porque valorizaban más el canto lírico y, a diferencia de los conjuntos de música típica cuyas voces sonaban al unísono, trabajaban con cuatro voces (la parte vocal tenía una importancia superior a la instrumental); porque alteraban el tema de las canciones (de este modo, extrapolaron las letras que describían los paisajes chilenos y los temas románticos;





incorporaron la poesía de Patricio Manns y de Rolando Alarcón, anunciando la presencia de nuevos actores sociales, hombres del pueblo, y nuevos paisajes, como los desiertos del norte); porque cambiaban las vestimentas (la mayoría de estos grupos, formados por jóvenes, usaban *smoking* y descartaban la ropa de los huasos de los conjuntos de música típica).

Entre los grupos de *neofolclore* que inauguraron la escena estuvieron Los Cuatro Cuartos [Figura 6], Los de las Condes y Las Cuatro Brujas. El éxito de estos conjuntos se debió al productor musical Camilo Fernández y a su sello Demon, responsables de dar un formato musical a estos conjuntos de la nueva generación y de la edición de sus discos.

Pero ¿cómo fue la recepción de esta nueva estética por parte de los defensores de la música folclórica nacional? En un primer momento, estos conjuntos fueron recibidos como una oportunidad para renovar y para perpetuar la música folclórica entre los jóvenes. Un año después, no pasaba lo mismo. Fue cuestionado el uso del término «neo» para referirse al folclore, ya que habría una única tradición folclórica. Cuando casi se agotaba el tiempo del neofolclore, compositores como Patricio Manns y Rolando Alarcón lanzaban solos sus discos. Estos cantautores estaban muy próximos a la tradición trovadoresca protagonizada por el argentino Atahualpa Yupanqui, quien le daba a la letra una importante relevancia en sus canciones. En esta misma época, los Hermanos Parra también grabaron sus discos y conquistaron un espacio en el circuito musical más alternativo.

Por entonces, se configuraba otro movimiento denominado Nueva Canción Chilena, que asumió una postura diferente a la de los neofolcloristas al negar su subordinación al mercado. De este modo, reafirmaban su valoración de la tradición sin abandonar la idea de renovación musical que recorrería otros caminos, caracterizándose por el compromiso político de sus compositores



FIGURA 6. Los Cuatro Cuartos. Tapa del disco *Clásicos de la canción chilena*



FIGURA 7. Tapa del disco *Chants et Rythmes Du Chili* (1991),
Intérpretes: Violeta, Isabel y Ángel Parra, Los Calchakis

e intérpretes frente al rumbo que tomaba la historia de Chile a fines de los años sesenta.

En 1964 se inauguró la Peña de Los Parra. La iniciativa partía de los hijos de Violeta Parra, junto con Alarcón y con Patricio Manns. Enseguida se agregó Víctor Jara. La idea era propiciar un espacio alternativo capaz de reunir a jóvenes músicos chilenos y a un público interesado en un repertorio que, muchas veces, no se podía oír en las radios. La nueva música folclórica incluía instrumentos andinos y proponía temáticas cada vez más politizadas. Sus intérpretes eran generalmente hombres que se presentaban solos o en grupos, vestidos con el típico poncho andino.

La Peña era frecuentada por artistas y por intelectuales de izquierda, por chilenos y por extranjeros, uniendo así el arte y la política. Surgió de la vivencia que la familia Parra tuvo en los años sesenta en París, en el barrio latino, donde Violeta compartía los espacios musicales a los que asistían predominantemente músicos latinoamericanos de diferentes regiones. A propósito, fue este contacto el que llevó a Violeta Parra a explorar los diferentes timbres de los instrumentos andinos en una versión absolutamente personal, considerada por esto como renovadora de la música popular chilena [Figura 7].

La figura de Víctor Jara también merece destacarse en este proceso. Más ligado al teatro y a los grupos de proyección folclórica, su relación con la música surgió de forma más sistemática con su compromiso político, al percibir la capacidad movilizadora del arte. Debido a que fue asesinado por la dictadura de Pinochet, su figura ganó un aspecto mítico como símbolo de resistencia a la opresión [Figura 8].

Frente a tales novedades, los guardianes de la tradición, contrarios a los vínculos establecidos entre la canción popular y la militancia política, se preguntaban:





¿Es más valiosa una canción de Atahualpa Yupanqui –comunista y hoy próspero comerciante? ¿Es más importante que cante un contrabandista de ganado que una muchacha de trenzas largas? Algunas corrientes políticas actuales estiman que el arte es un medio de politizar, para nosotros el arte es una forma de sentir y nada más (El Musiquero, 1966: 3).

Si, en otras épocas, la elección de los géneros válidos o no como representación de lo nacional fue atravesada por operaciones ideológicas, no hay modo de negar que la tensión entre lo tradicional y lo moderno fuera algo característico de los años cincuenta y sesenta. Los alcances de estos enfrentamientos en torno a la auténtica música popular chilena demuestran que, detrás de la discusión, lo que de hecho estaba en cuestión eran las polémicas relacionadas con la superación definitiva, después de la Segunda Gran Guerra, de una sociedad tradicional por otra moderna, manifestada esta última en las tecnologías de la comunicación que pasaban a moldear las representaciones de lo nacional en función de las nuevas demandas sociales y que anunciaban los cambios políticos en el país.

En Brasil

El año 1959 es el marco del surgimiento de la bossa nova con la grabación del disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto. Sectores de las capas medias fueron incorporados al universo de la música popular brasileira, tanto los intérpretes y los compositores como el público oyente. Los bossanovistas, así denominados por los medios masivos de la época, presentaron una ruptura estética que debe ser relativizada. Cabría preguntarse en qué medida los elementos estéticos y culturales considerados arcaicos fueron más enfatizados y reelaborados que propiamente superados.

La nueva melodía poseía acordes más complejos y una



FIGURA 8. Víctor Jara. Foto y tapa del CD *Pongo em tus manos abiertas* (2001)

armonización más sofisticada que se apropiaba de las informaciones sonoras del jazz. El ritmo era interpretado con una voz *mansa*, que despreciaba por completo la influencia del *bel canto*. El pasado ya no era más folclorizado, sino reapropiado como material estético de la modernidad. Sin embargo, vale la pena recordar que la nueva bossa ya venía siendo gestada desde hacía tiempo. En 1946, Dick Farney grababa *Copacabana*, en un ritmo prebossa nueva, que se aproximaba a las canciones románticas en la voz de Frank Sinatra. El samba-canción de los años cincuenta, interpretado por Nora Ney, las composiciones y los arreglos elaborados por Tom Jobim y el modo de cantar de Lúcio Alves, también traían las semillas del nuevo género.

Al comienzo de los años sesenta se produjo una ruptura entre los músicos de la bossa nova. Se separaba la nacionalista de la jazzística. De un lado quedaron aquellos preocupados exclusivamente por la propuesta estética del género, sin ninguna ambición política; y, del otro, los que pretendían constituir un repertorio militante que incorporase elementos del folclore y del samba tradicional con una poética de denuncia, de crítica al orden vigente, de protesta, o sea, distante de las canciones que hablaban del mar, del amor, y de la flor. Nació, así, la canción de protesta brasileira

La división tuvo inicio en 1961 con el disco *Quem quiser encontrar o amor*, de Carlos Lyra y de Geraldo Vandré, un marco en la tentativa de producir una bossa nova comprometida. En 1962, para aumentar todavía más las tensiones existentes, en el *show* realizado en el Carnegie Hall de Nueva York, patrocinado totalmente por el gobierno brasileiro, a fin de confirmar el prestigio de la bossa nova Carlos Lyra [Figura 9], cantó *Influência do jazz*, tema de su autoría. Sin embargo, la letra, con una melodía bossanovista, lamenta el hecho de que el samba hubiera sufrido influencias alienígenas provenientes del jazz y se hubiera distanciado de sus raíces. El autor proponía que, para que el samba se reencontrara o renaciera, debía





liberarse de toda esa influencia y volver al morro para pedir socorro donde nació.

Aunque la bossa nova nacionalista defendía el alejamiento de las malas influencias jazzísticas y, a pesar de todo lo que retoma del samba de raíz y de las informaciones sonoras oriundas del folclore de diferentes regiones del Brasil, nunca abandonó por completo las innovaciones estéticas: los acordes, las armonías, las soluciones melódicas más elaboradas alcanzadas por el movimiento bossanovista.

La militancia de estos músicos puede ser explicada de dos maneras. Una interna, que se refiere a la formación de una tradición para la música popular. Otra, relacionada con el contexto político del país. En el primer caso, no podemos olvidarnos del discurso que proponía la valorización del samba de los años treinta –época de oro representada por la Vieja Guarda– como la verdadera música popular brasileira en reacción a las interferencias sonoras extranjeras que en los años cincuenta contaminaban el repertorio nacional. Al mismo tiempo, en el Brasil de la década del sesenta y en otros países, como Argentina y Chile –para nombrar sólo algunos–, el arte en general vivía un clima de militancia política; estar afuera de este registro era lo mismo que ser alienado. Cabía al artista hacer de su trabajo un instrumento de concientización de las masas con el fin de emanciparlas, de liberarlas de su inercia y de su dominación. No sólo la canción, sino también el teatro, el cine y las artes plásticas se implicaban en esta propuesta. En estos países se experimentaba una eferescencia intelectual y política que, sin embargo, sería interrumpida por los golpes militares. Más que impedir la *revolución socialista*, estas dictaduras promovieron un corte en un proceso creativo y crítico responsable de la formación de nuevos actores sociales.

Aún en 1962, después de volver de los Estados Unidos, Carlos Lyra

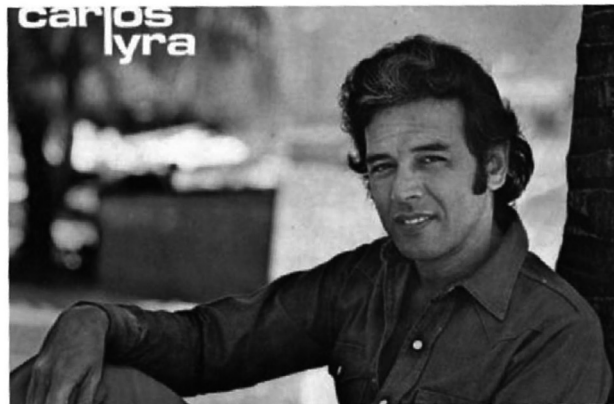


FIGURA 9. Tapa del álbum *Carlos Lyra* (1974)

¹² El CPC entendía que el papel del artista debería ser de lucha contra la alienación. La concientización, llevada al pueblo a través de un *arte popular revolucionario*, sería la forma de romper con la dominación y con el subdesarrollo. En este sentido, el mensaje tenía que ser accesible al público, de preferencia cercano a su universo simbólico. El punto de partida era, por lo tanto, la cultura popular, adaptada de forma didáctico-pedagógica por los intelectuales y por los artistas de izquierda.

se aproximaba tanto al PCB como al Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de los Estudiantes (CPC).¹² Junto con otros miembros del CPC, Lyra promovió la Noche de la Música Popular Brasileira en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, que reunió sambistas de la Vieja Guarda, como Cartola, Nelson Cavaquinho, Aracy de Almeida, y representantes de la auténtica música popular brasileira, como João do Vale y Zé Kéti.

El Manifiesto del CPC, escrito en 1962, que buscó definir la línea de acción política y cultural de sus miembros, afirmaba que en nuestro país y en nuestra época, fuera del arte político no hay arte popular. En este sentido, la canción de protesta propagaría la imagen del pueblo ligada a la autenticidad, a lo esencial y a la tradición, justificando su vocación revolucionaria.

Con el cierre del CPC debido el golpe militar de 1964, la producción cultural comprometida no desapareció, sino que comenzó a manifestarse de forma más restricta, en espacios cerrados, destinada a un público de intelectuales y de estudiantes. Así, en diciembre de 1964, se estrenaba en Río de Janeiro el espectáculo Opinião. Las músicas de Zé Kéti, de João do Vale, de Edu Lobo, de Carlos Lyra y de Tom Jobim conformaron un repertorio que, al fusionar las sonoridades del folclore con los elementos estilísticos provenientes de la bossa nova, configuró la llamada Moderna Música Popular Brasileira o, simplemente, MPB. Nara Leão, la musa de la bossa nova, muchacha de las capas medias de Copacabana, era quien conducía el espectáculo, junto con el norteño João do Vale y el sambista del morro Zé Keti. En realidad, el show estaba inspirado en el segundo disco de Nara, lanzado en 1964 por la grabadora Philips, «Opinião» y «Acender as Velas», músicas de Zé Keti;¹³ «Labareda», de Baden y de Vinicius, y «Sina de caboclo», de João do Vale. El programa-manifiesto del espectáculo no dejaba dudas: la música popular era tanto mucho más expresiva cuando tenía una opinión, cuando se juntaba al pueblo para captar nuevos

¹³ Su primer disco denominado *Nara*, ya incluía canciones de compositores, como Zé Keti, Carlos Lyra, Edu Lobo y Baden Powell.





sentimientos y valores necesarios para la evolución social.

La MPB—incluso en este concepto de música de protesta—extrapoló los circuitos cerrados de difusión y llegó a la televisión tornándose un fenómeno de masa, sobre todo con los festivales de la canción. Es importante destacar que con la radicalización vivenciada por la izquierda nacionalista, lo popular pasó a ser lo apropiado, ya no como un factor de integración de lo nacional, sino como arma ideológica, símbolo de resistencia al régimen (Napolitano, 1999).

Consideraciones finales

La producción musical comprometida de la década del sesenta, en Brasil y en Chile, fue el resultado de los movimientos ocurridos en los años cincuenta, en defensa de lo nacional-popular como reacción a las transformaciones económicas, sociales y culturales de este período. Contradictoriamente, este conservadurismo, que retomó la canción popular y que eligió un determinado repertorio como tradicional con el fin de evitar su total desconfiguración y desaparición, terminó por servir de base para rupturas estéticas que marcarían la música de los años sesenta.

La Nueva Canción Chilena, a pesar de las innovaciones introducidas—desde nuevos timbres y nuevo uso de los instrumentos andinos, hasta una sofisticada elaboración musical que introduce disonancias y acordes más complejos—, puede ser considerada el resultado final de este largo proceso de reapropiación y reinención de la música popular nacional. En Brasil, el origen de la denominada moderna MPB proviene de un proceso similar: la valorización del samba de la Vieja Guarda y del folclore rural, pasando por la revolución estética bossanovista, que, después de librarse de los excesos de extranjerismo para tomar una posición política, termina inaugurando un nuevo discurso sonoro, posteriormente profundizado con el

movimiento Tropicalista de Caetano Veloso y de Gilberto Gil.

En términos sociales y políticos, esta renovación musical estuvo relacionada con la vivencia democrática de los cincuenta, con el compromiso político y la rebeldía juvenil de los sesenta y con los conflictos políticos que culminan con las dictaduras establecidas en el final de los sesenta y de los setenta en estos dos países. Por último, vale destacar la importancia de los medios de comunicación de masas en este proceso, que registraron, de forma sistemática en sus soportes, todo este rico repertorio en el que se inscribían los cambios sociales, políticos y culturales que intentaban romper, y que parcialmente lo alcanzaron, con una sociedad con valores tradicionales y fuertemente arraigados que buscaba, a cualquier precio,





evitar la decadencia de su poder.

Referencias bibliográficas

Agrupación Folclórica Chilena (septiembre de 1959). «Función de los grupos de difusión del folklore musical». *Revista Musical Chilena* (67), pp. 70-74. Santiago de Chile. Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

AA. VV. (1977). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. San Pablo: Art.

Dannemann, Manuel (1998). *Enciclopedia del folclore en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

El Musiquero (febrero de 1966). Revista *El Musiquero* (27). Santiago de Chile.

García Canclini, Néstor (1998). *Culturas Híbridas*. San Pablo: Editora da Universidade de São Paulo.

Hobsbawm, Eric (1995). *A Era dos Extremos. O breve século XX (1914-1991)*. San Pablo: Companhia das Letras.

Montesinos, David (2007). *La juventud domesticada*. Madrid: Editorial Popular.

Napolitano, Marcos (1999). *Seguindo a Canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. San Pablo: Annablume/Fapesp.

Wasserman, María Clara (2002). *Abre a cortina do passado. A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954 -1956)* [Disertación]. Curso de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Curitiba.

Referencia electrónica

Bello, Enrique (septiembre de 1959). «Decadencia de la música popular». *Revista Musical Chilena* (67), pp. 62-67. Recuperado de <<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12942/13227>>.

La Mirada

desde la música popular latinoamericana



Tânia da Costa García

Doctora por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctora en Historia Social por la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Pablo. Profesora en el Departamento de Historia de la Universidad Estatal Paulista, Campus de Franca. Desarrolla y dirige investigaciones en el área de Historia y de Música popular brasilera y latinoamericana. Autora del libro *O ir verde e amarelo de Carmen Miranda (1930-1946)* (2004).