

CAPÍTULO 3

Política cultural hemisférica y música popular latinoamericana

*Alejandro Zagrakalis, Julián Chambó
y María Paula Cannova*

La expansión del jazz fuera de las fronteras norteamericanas en la década de 1920 se produjo junto al desarrollo de la fonografía, el auge de la radiofonía y la inclusión de orquestas o bandas de viento en salones de baile (Eileen Southern, 2001). Su incidencia en músicas populares latinoamericanas ha sido entendida como parte de los *intercambios* culturales en un creciente contexto de transnacionalización de bienes simbólicos. En estas lecturas, las condiciones de producción resultan anuladas o menospreciadas al momento de evaluar las reciprocidades entre industria fonográfica y el mercado de consumo. Considerando que sólo en Nueva York era posible procesar y prensar discos, y que hasta 1921 únicamente en San Pablo y La Habana existían estudios de grabación instalados, los estrechos lazos entre músicos y productores latinoamericanos con EUA resultan resignificados. Si añadimos que en tales discos, los músicos latinoamericanos incluían música populares norteamericanas, generalmente de repertorioailable como el *one step*, *two step*, *foxtrot*, *shimmy* o el *camel trot*, la incidencia de esas manifestaciones musicales resulta notoria. Tal y como lo expresa Jimena Jáuregui (2010) en esa década se promocionaban en gráfica de forma conjunta discos de tango y orquestas típicas de jazz de artistas que pertenecían a los catálogos de las filiales locales de las discográficas como la Nacional Odeón o la *Pan American Recording Company* en Argentina. Durante los años '30 existe un crecimiento importante de las ciudades latinoamericanas producto de la traslación poblacional del ámbito rural al urbano. Este proceso de urbanización de poblaciones trabajadoras permitirá el desarrollo comercial de músicas locales y la expansión del mercado musical (Sean Stroud, 2008) mediante la ampliación técnica, el acceso público a la radio, la fonografía y la cinematografía. Estos tres elementos configuran un sistema artístico e intermedial tendiente a la masividad (Rodrigo Torres Alvarado, 2008) donde el *star system*, el musical cinematográfico (Rosa Chalkho, 2016) y la homogeneización sonora se presentan mediante la innovación tecnológica. A la vez las músicas latinoamericanas como el tango, el samba o el pasillo, originadas en condiciones marginales, mestizas por definición y origen, lograrán internacionalizarse y -con dicho proceso- serán representantes de lo nacional (Florencia Garramuño, 2007; Ketty Wong, 2004). Durante 1930 se expanden músicas, originalmente norteamericanas, adaptadas a lo vernáculo como por

ejemplo el *fox* incaico o el *shimmy* incaico. Estas relaciones entre producción musical, radiofonía y cinematografía son materia de estudio desde fines del siglo XX en el ámbito de los *popular music studies*. Sin embargo, las vinculaciones entre las políticas culturales hemisféricas (Lisa Davenport, 2009), que atravesaron las relaciones diplomáticas entre EUA y Latinoamérica no es comúnmente una variable al momento de analizar tales situaciones donde los músicos, las músicas y los públicos disputan y comparten formas simbólicas mediante producciones diferentes, en relaciones sociales desiguales y con condiciones distintas. En este capítulo analizaremos las músicas latinoamericanas que representan a la nación a la vez que se vuelven un bien de cambio internacional bajo la perspectiva del panamericanismo musical promovido por EUA en Latinoamérica.

Mercado editorial y viaje de exportación

La situacionalidad comercial del tango en Argentina entre 1920-1940 implicó tanto a una “...red de espacios y prácticas que articulaba teatros, cabarets, venta de instrumentos, edición de partituras, venta de discos y más tarde incluiría también a la radiofonía” (Cecilia Maas, 2016, p.1) a la que debemos agregar la cinematografía tanto silente como sonora. La claridad del género como exponente del Río de La Plata será una construcción que para mediados de la década de 1920 esté consolidada, a lo que se añade la expansión del formato tango canción. Desde 1917, la forma cantada subraya en el género su potencial contemplativo, aunque no implica la desaparición de la práctica del baile tanto a nivel local como internacional. A estos aspectos debe también considerarse que el tango inicia un proceso de internacionalización mediante el viaje de exportación (Florencia Garramuño, 2007). Este viaje está caracterizado por la emergencia del mercado musical como patrocinador del mismo, y a diferencia del viaje de formación, donde el estado o la familia del músico actúan como promotores económicos del traslado a Europa en busca de la legitimación profesional, este nuevo trayecto de músicos latinoamericanos al viejo continente implica ese mecanismo por el cual la cultura ya no es entendida como bien de uso sino como bien de cambio, iniciando un proceso de mercantilización en la exportación de *commodities* sonoras. Es destacable el hecho de que siendo justamente un valor de cambio, la música popular adquiera la posibilidad de expansión por fuera de sus fronteras originarias, no sólo masificándose sino justamente logrando valoraciones positivas, deseadas siempre en los ámbitos académicos para otro tipo de músicas y músicos. El tránsito desde un origen marginal -habiendo sido perseguidos como música indecente- a convertirse en géneros musicales representativos de la nación, marcará un rasgo común al tango, al samba, al pasillo y al jazz. Esta particularidad de algunos géneros musicales, no deja de tener matices considerables y leves desplazamientos temporales en el proceso de nacionalización. Sin embargo, todos tienen en común un modelo de comercialización y uso donde el rasgo saliente es el salón de baile y la conformación de orquestas típicas con arreglos musicales bajo cierta estandarización sonora, la conversión en canción y el ingreso al sistema cultural del *star system*.

En el caso particular del tango, la asimilación de la elite local implicó además el desarrollo del mercado de edición de partituras, esto también con sus divergencias está presente en el proceso de blanqueamiento del jazz en la década del 1920. El sistema medial que supuso la articulación comercial de la fonografía, la radiofonía y la cinematografía también incidió considerablemente en el proceso antes descrito, aunque las tensiones existentes entre productores y usuarios de la música no siempre estén determinadas por un único factor.

A principios del siglo XX, el tango se consolidaba en la escena musical porteña, gozando de mayor popularidad y aceptación en clases medias. Esto propició la edición de partituras como método de exportación y de distribución local del género, debido a la práctica del mismo en instancias sociales de la vida hogareña y comunitaria. Por consecuencia, varios compositores que no tenían formación en la lecto-escritura musical tradicional poseían dificultades para acceder a este tipo de posibilidades económicas que provenían de la venta de partituras. De este modo, muchos compositores fueron ayudados por sus intérpretes -habitualmente pianistas o violinistas- en la escritura de sus obras y/o comenzaron a formarse en lecto-escritura musical para transcribir sus composiciones o arreglos, con el fin de que un editor musical lo publique. Ejemplificador resulta el hecho de que el flautista Hernani Macchi, escribió la parte de piano del tango de Eduardo Arolas *Una noche de garufa* y *Vicentito* de Agustín Bardi, antes de que esté estudiara lecto-escritura musical (Rubén Pesce, 2011, p. 297). Hasta la década de 1930 en Argentina no hubo una legislación específica que protegiera los derechos de autor sancionando las copias, a pesar que desde 1918 existieron asociaciones de autores y compositores³⁶ con la intención de recaudar por sus derechos intelectuales. Así, ni bien salía al mercado una nueva partitura de éxito se podían encontrar copias apócrifas de menor valor, lo que hizo que poco a poco los músicos y editores se fueran organizando y creando diversas entidades para controlar esa práctica. Este crecimiento del negocio editorial posibilitó una mayor cantidad y variedad de repertorio disponible para los pequeños conjuntos de la época que solían trabajar en circuitos de música en vivo. Por otro lado, promovió el ingreso del género a los hogares de familias con una posición económica más acomodada gracias a las ediciones de reducciones para piano solo o canto y piano, pasando a ser una música más dentro del repertorio de danzas y canciones del ámbito hogareño, rompiendo poco a poco su carácter marginal y empezando a formar parte también del consumo de estas clases sociales (Pesce, 2011).

³⁶ En 1918 se funda la Asociación Argentina del Pequeño Derecho, en 1920 la Asociación Argentina de Autores y Compositores. En 1930 una escisión crea el Círculo Argentino de Autores y con la Ley No 11.723 de 1933 - denominada Ley de propiedad intelectual- ambas entidades vuelven a fusionarse y conforman la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música, unificando el ente recaudador de derechos.

Disco y música nacional

Otro aspecto que favoreció la creciente popularidad del género rioplatense fue la producción fonográfica, que desde finales del siglo XIX, en Buenos Aires se conseguían discos de ópera y otros géneros provenientes de Estados Unidos y Europa. A partir de 1904 en distintos comercios especializados en las últimas tecnologías de la época, se podían comprar los dispositivos tecnológicos de reproducción sonora y fonogramas³⁷ (discos) que incluyeran tangos. Así, en varios comercios especializados de Buenos Aires podían encontrarse. Algunos fonogramas contenían tangos ejecutados por artistas locales, el sello discográfico *Victor Talking Machine* realizó viajes con estudios portátiles a distintos lugares del mundo con el objetivo de registrar artistas nativos para la fabricación de discos, a ser vendidos en los mercados locales. En el caso de Buenos Aires se hicieron un total de cuatro viajes de grabación, entre 1907 y 1917, en los que se llegaron a registrar 1280 músicas, según consigna Marina Cañardo (2017). Esto supone que el mercado local tenía la suficiente solvencia como para amortiguar la inversión del registro e incluso proporcionar ganancias con la importación de los fonogramas. En un proceso abreviado en el tiempo, la *Victor Talking Machine* se asienta en Buenos Aires en 1922 con un primer estudio, dos años después añade una fábrica de matrices y otra para el prensado de los discos. Desde 1918 existía un estudio de grabación radicado en Argentina³⁸, sin embargo, el prensado y la copia de discos se realizaba afuera. Esta condición productiva en la compañía Víctor involucró al armado de un cuerpo estable de músicos que desde 1920 conformaron la Orquesta Típica *Select*. Esa orquesta, que inicialmente grabó en Nueva York, incluyó en su repertorio tangos y otras músicas populares. El asentamiento de esta planta de producción fonográfica norteamericana en Argentina para la grabación de música local, recurrió a lo nacional a los fines de promover sus manufacturas y sus formas de producción. La necesidad de garantizar la autenticidad del producto no sólo implicó la conformación de un elenco estable de músicos locales sino que incluso llegó a los técnicos. Un año después de instalada la fábrica, durante el mes de mayo, en la revista *Caras y Caretas*, la empresa fonográfica expresaba que “El Repertorio Nacional que actualmente produce la Victor Talking Machine Co. se hace por completo en la Argentina, por los mejores artistas argentinos y por expertos obreros argentinos, [...] (citado por Marina Cañardo, 2017, p. 28). En el inicio del éxito europeo del tango, su venta local en formato de fonograma necesitaba aún ser incluida en el repertorio nacional aunque de capital norteamericano. Tal y como expone Matthew Karush,

la imagen de Estados Unidos como el locus de todas las cosas modernas le dio a esos estilos un prestigio innegable (...) Esperando crear un nicho para el tango, los empresarios necesitaban distinguirlo de lo que podían ofrecer las

³⁷ Dado que una grabación puede tener diversos formatos, suele hablarse de fonograma a una grabación sonora. Habitualmente está difundida la palabra disco como sinónimo. A principio de siglo XX y a fines del mismo siglo los formatos son múltiples, por eso el término disco puede resultar confusa cuando se utiliza como sinónimo de grabación (el acto de registrar sonido) o sinónimo de fonograma (tipo de soporte de la grabación).

³⁸ El grupo sueco Lindström abre el sello Odeón en 1913 en Brasil, en 1918 en Argentina y en 1927 en Chile (Cañardo, 2017).

bandas de jazz (...) El tango estaba en condiciones de ofrecer algo que el jazz no podía: autenticidad argentina (Karush citado en Maas, 2016, p. 79).

Si bien, para la configuración del mercado fonográfico argentino en las empresas internacionales un agente local estudiaba los gustos locales, la desigualdad de las relaciones entre países y empresas favoreció la expansión del jazz en los fonogramas editados en Argentina. Un ejemplo de esto es el incremento de discos que contienen en un lado un tango y en otro una canción de *jazz* o un *foxtrot*. También en Brasil es posible considerar el grado de difusión de las danzas norteamericanas vinculadas al universo del *jazz*, así lo expone Zuza Homen de Mello (citado por Marília Giller, 2018) al referir que entre 1915 y 1927 se distribuyeron 182 nuevas producciones fonográficas con danzas norteamericanas, lo que representó un aumento del 2.500% respecto del decenio anterior. Los géneros musicales que se incluían en los fonogramas eran *foxtrots*, *one-steps*, *ragtime*, *two-steps*, *fox-blues*, *shimmys*, *charleston* y en menor grado *blues*. Lo que evidencia que la música de danza estadounidense también se usaba en los salones de baile en Brasil. De hecho en 1917 se graba el primer disco que combina música brasilera y en la otra cara música norteamericana. Desde la década del treinta el mercado musical brasilero se expandió notablemente también a partir de la radiofónica y la cinematografía. Los compositores de música popular y los intérpretes conjugaron un *tándem* de producción vinculado al sistema medial y al *star system*, al decir de Sean Stroud: “Compositores de canciones como Noel Rosa y otros compositores que trabajan en el lenguaje de samba, vieron las oportunidades artísticas y comerciales que estaban entonces disponibles y comenzaron a soñar con el éxito a gran escala” (Stroud, 2008, p. 15)³⁹.

En la década del veinte es posible encontrar en Ecuador composiciones de *foxtrot* incaico, en los que se añaden melodías pentatónicas, un tempo más lento y modificaciones instrumentales respecto del baile norteamericano. El caso del *fox* incaico *La Bocina*⁴⁰ de 1928 compuesto por Rudescindo Inga Vélez, ejemplifica una serie de composiciones donde la presencia de las danzas norteamericanas acompañaron el proceso de traslación desde el baile a la contemplación de la canción. Ese *fox* incaico se graba en Estados Unidos, por la orquesta de Enric Madriguera dirigido por Paul Whiteman para el sello Columbia. El grado de incidencia cultural de las danzas norteamericanas permitió esa hibridación sonora, en el sentido contrario al del mestizaje cultural de base común a las músicas latinoamericanas. Sin embargo, es posible encontrar un nivel de apropiación en la reunión de rasgos sonoros provenientes de la cultura local con los de la norteamericana, hecho que de alguna forma involucra una actitud activa frente al avance de las tendencias extranjeras.

³⁹ “Songwriters such as Noel Rosa, and other composers working within the idiom of samba, saw the artistic and commercial opportunities that were now available and started to dream about success on a grand scale” (Stroud, 2008, p.15). Traducción María Paula Cannova

⁴⁰ En alusión al instrumento de viento que en la región del Chañar el compositor escuchó. Se trata de un instrumento originario hecho con caña y la boquilla hecha a partir de un cuerno de toro.

La música que se vuelve canción

En los años '20 en Ecuador, cuando se considera habitualmente la configuración del pasillo en tanto formato canción como música nacional, es también el momento del auge de las danzas extranjeras en los salones de baile. Si bien el pasillo tiene origen en el siglo XIX en el territorio de la Gran Colombia, al decir de Martha Rodríguez Albán, “Ya en el nuevo siglo, ca.1915-1920, se produjo la transición hacia el pasillo-canción. La canción se volvería la forma hegemónica del género, proceso en que incidieron artistas e industria fonográfica” (Rodríguez Albán, 2018, p. 25). Una de las características centrales que a nivel formal tendrán incidencia en la modificación del pasillo como danza al pasillo canción es la inclusión de un estribillo y de una introducción.

Como en los casos del tango, samba y jazz, el abandono de la pista de baile para la contemplación de la música cantada conlleva un detenimiento en la velocidad y en el carácter de la música, o sea cambia el tempo y su forma interpretativa a nivel sonoro. El pasillo también se vuelve más lento al hacerse canción, la inclusión del modernismo poético en los pasillos ecuatorianos implicó un acento en el decir que los intérpretes y las situaciones funcionales novedosas en las que se cantaba este género también incidieron en el proceso de cambio de tempo. Otro aspecto que implicó su transformación es la instrumentación: cantado a solo o en dúos se acompañaba de guitarras, a diferencia del pasillo como danza de salón burgués de tipo instrumental que podía incluir desde un piano hasta una orquesta. El pasillo cantado entre 1920 y 1930 transitó del salón de baile hacia contextos diferentes, así

“...sale del salón de baile o la fiesta de ‘arroz quebrado’ y se convierte en el repertorio favorito de los músicos aficionados, que se reúnen en las peluquerías, o de las estudiantinas barriales; es repertorio obligado de las serenatas, audiciones de radio, grabaciones, veladas, tertulias familiares, etc.” (Mario Godoy Aguirre, 2005, p.128).

El desarrollo económico del país, centrado en la producción y exportación del cacao, promovió un rápido desarrollo urbano y las condiciones necesarias para el intercambio de expresiones culturales de Ecuador con las metrópolis europeas y norteamericanas (Ketty Wong, 2004). Y es justamente la internacionalización de tales músicas populares el hecho que es interpretado como reconocimiento y validación de estas músicas, lo que es recepcionado por las elites locales como condición para el proceso de nacionalización que poseerán, en aquel ya señalado camino desde la marginalidad a fenómenos de exportación. En ese proceso, la radiofonía y la fonografía según Wong, tuvieron un rol ineludible ya que expandieron a nivel nacional e internacional el género en cuestión. Parte de ese ingreso del pasillo en el mercado discográfico de capital norteamericano se debe a la búsqueda de músicas locales que las industria fonográficas tuvieron a comienzos del siglo XX, como estrategia para vender músicas propias a potenciales consumidores locales (Wong, 2004).

Al inicio de la difusión masiva del pasillo canción con poesía modernista, en 1919 sucede un caso excepcional que sintetiza aspectos de la difusión del género. El pasillo titulado *Con el alma en los labios*, compuesto sobre un poema de Medardo Ángel Silva (1898-1919) con música de Francisco Paredes Herrera, fue uno de los primeros en grabarse. Este pasillo tuvo en 1934 un escándalo sobre los derechos de autor. El intérprete y compositor José Alberto Valdivieso Alvarado ecuatoriano radicado en Chile, publica en el diario El Telégrafo del 8 de abril, un artículo en el que afirma:

En 1919, a raíz del suicidio del poeta Silva, compuse yo en esta ciudad la música de El alma en los labios, como consta en el número 12 del Cancionero del Guayas, editado por el señor Abelardo Ortega y donde por aquella época se publicaba la letra de las canciones de moda, acompañando el nombre del autor de la música al del poeta que hubiere dado a la luz los versos correspondientes. Ahora bien, esto lo sabe todo Guayaquil que me conoce y se acuerda de ello. Encontrándome en Chile por el año 1928 fui sorprendido al encontrar un ejemplar de mi pasillo El alma en los labios, impreso en el Ecuador, y que llevaba en su margen como autor el nombre de Francisco Paredes H. (Valdivieso Alvarado, 1934, p.14).

La disputa hace referencia a dos aspectos nodales para comprender las formas de registro y circulación de la música: por un lado la edición de letras compiladas y de partituras, por otro la edición fonográfica como registro de autenticidad compositiva. Francisco Paredes Herrera, contestó en el mismo medio, al día siguiente a la acusación de Valdivieso indicando que: “... vendí los derechos de tal composición al Sr. José Domingo Feraud Guzmán, desde el propio año de la muerte de Silva y es este señor quien ha producido música impresa y rollos de pianola, después de haber registrado su derecho” (Paredes Herrera, 1934, p. 12). Es decir que el derecho de la composición en este caso había sido vendido al editor. Pero en la denuncia de Valdivieso el disco en 1928 aparece como elemento de difusión incluso a escala internacional, es decir, en Chile circulaba en ese entonces el pasillo. A este episodio en la historia de este pasillo canción, debe añadirse que durante la visita de Herber Hoover a Guayaquil, por aquel entonces electo presidente norteamericano, en el contexto de una gira latinoamericana, el político pidió se le mande un disco con el pasillo *Con el alma en los labios* grabado, lo que demuestra la amplia circulación del género musical.

El tango *Fumando espero* (1922, música: Juan Viladomat y letra: Félix Garzo) se grabó por la Orquesta Típica Víctor⁴¹ en 1925 y por la Orquesta Típica de Francisco Canaro⁴² en 1927. En un análisis comparativo es posible encontrar diferenciaciones propias del proceso

⁴¹ “La primera formación elegida por Carabelli el 9 de noviembre de 1925: “Olvido [b]”, de Ángel D'Agostino y “Sarandí” de Juan Baüer, era la siguiente: Luis Petruccelli, Nicolás Primiani y Ciriaco Ortiz (bandoneones); Manlio Francia, Agésilao Ferrazzano y Eugenio Romano (violines); Vicente Gorrese (piano) y Humberto Costanzo (contrabajo)”.

⁴² Luis Riccardi (piano); Minotto Di Cicco, Enrique Bianchi, Edmundo Bianchi, Mario Canaro (bandoneones); Ernesto Ponzio, Mario Brugni, Francisco Canaro, Cayetano Puglisi (violines); Vicente Sciarreta (contrabajo).

de comercialización del tango que se indican antes. La primera se trata de una versión instrumental y la otra incorpora la repetición del estribillo cantado con una duplicación vocal, la de Fugazot quien tendrá el rol de estribillista o *vocal refrain*. Ambas versiones cuentan con un conjunto de Orquesta Típica integrado por violines, bandoneones, piano y contrabajo. Las melodías principales y secundarias pueden encontrarse en todos los instrumentos mencionados excepto en el contrabajo quien siempre sustenta el bajo armónico. Sólo en la versión grabada por la *Victor Talking Machine* (1925) se escucha un bajo melódico sobre la cadencia que incluye un sexto grado napolitano en el cierre de las estrofas, siendo la armonía en ambos casos un plan asentado en los acordes pilares de la tonalidad. La principal diferencia radica en la estructura formal. En la versión de Canaro (1927) el arreglo propone una estructura que se corresponde con la versión del compositor pero sin incluir la sección de introducción ni interludios. Esta decisión pudo deberse a evitar que no transcurra mucho tiempo hasta la aparición del cantante, lo que sucede en la segunda sección del estribillo. En el caso de la versión de la Victor, por el contrario, la decisión fue incluir la introducción e interludios, además de la repetición de cada estribillo. La práctica del *vocal refrain* o *crooner* en las grabaciones de orquestas de jazz data de 1918. Se trata de la inclusión de un pasaje cantado en músicas originalmente instrumentales. Pero tales cantantes no eran parte de los músicos que integraban corrientemente dichas orquestas, incluso de existir cantante pudiera ser un otro vocalista asociado sólo en el momento de la repetición del estribillo. Esta práctica también estuvo presente en la grabación del tango a mediados de la década de 1920. No sólo constituye una estandarización internacional de la práctica del arreglo musical desde la fonografía, sino que implica la diferenciación entre intérpretes e interpretaciones de una misma pieza, considerando que particulariza y destaca un rasgo diferencial.

El samba, género que se asienta en Río de Janeiro a principios del siglo XX por las clases marginales en el marco de una creciente urbanización, modifica su temática y estética durante el período de entreguerra, para transformarse en símbolo musical de Brasil, moldeando una nueva identidad regida por el mercado musical y los intereses políticos y económicos del momento. Ese proceso de nacionalización, ligado al desarrollo de la fonografía, la radiofonía y la cinematografía, involucra también a las relaciones internacionales con EUA. En Brasil en particular, la estrategia de la *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), a través de su división de información, consistirá en generar una imagen positiva de la cultura americana, a través de diversas maniobras que implican la participación de radios, medios de prensa escrita y películas, para lo que se utilizarán recursos humanos y financieros norteamericanos. Dicha participación involucró, a menudo, la promoción de las músicas locales. Teniendo como aliados a las agencias *United Press* y la *Associated Press*, la OCIAA se garantizará la afluencia de buenas noticias acerca del país del norte en el exterior. Dentro de este marco, la música popular pasará de la oralidad en el siglo XIX a los medios de comunicación como el disco, la radio y el cine en el siglo XX. Así, lo popular integrará el juego político como un proceso vinculado a la modernidad. En ese caso se buscó un símbolo que sintetice y unifique el gusto del pueblo y de las tradiciones europeas, afroamericanas y mestizas de Brasil, y el samba representó, en su

desarrollo y aceptación por las distintas clases sociales estas características. Pero para que ello suceda, fue necesario una adecuación, ciertas modificaciones que, con tensiones, serán reflejadas en crónicas de la época. A menudo, las elites locales consideraron lo afroamericano o mulato como lo primitivo e impulsivo, y lo blanco como señal de perfeccionamiento y la racionalidad, promoviendo en esa integración una especie de equilibrio sabroso a la vez que refinado (Garramuño, 2007).

A pesar de que la industria discográfica impuso al samba una exitosa difusión, hubo en su conformación como símbolo nacional, tensiones en las diferentes clases sociales de Brasil respecto de su aceptación como referente de la identidad nacional a nivel sonoro. Estos aspectos han sido recuperados por Tania da Costa cuando afirma que "en sus composiciones trataron de señalar las fisuras de esta unidad, revelando las jerarquías y los conflictos sociales del período" (T. da Costa, 2008, p.15).

Un caso concreto puede observarse a través de lo que fue la primera escuela de samba, la legendaria *Deixa Falar*, creada en 1932 en el barrio marginal de la *Estácio de Sá*. Con su creación, se buscó que la gente del barrio, quienes eran mayoritariamente inmigrantes, afroamericanos, obreros, estibadores y marginales puedan desfilan y festejar sin ser reprimidos por la policía. El registro de cada *Bloco do samba* en la policía comenzó a ser requisito para el desfile, a partir de ese grado de presencia del poder represivo en la organización del samba llegaron las prohibiciones, la caracterización como *malandraje* o vagancia en la poesía.

Con el mote de *scola* o escuela se buscó dar un sentido de orden y comportamiento respetable, además de ser un espacio utilizado tanto por las elites como por las clases bajas: las personas ricas, que bailaban en los desfiles y clubes, los pobres y marginales, que eran parte de los grupos carnavalescos, y otros como los *remediados*, que lo hacían en ranchos, se unifican aparentemente en la tradición del carnaval donde asumir o representar nuevos roles en el juego de los festejos está permitido.

Anteriormente se indicó que el sistema medial fue determinante en la internacionalización de algunos géneros musicales latinoamericanos, convirtiendo a la vez en referencia sonora nacional a esa música, y mediante el viaje de exportación, promoviendo esta música tanto en Europa como en EUA. Este éxito a nivel internacional permitió el desarrollo del género como música representativa de Brasil.

Hacia la década de 1930, con la grabación eléctrica reemplazando a la mecánica, y sumado al éxito de las *scolas do samba*, se escucha en las grabaciones ciertos cambios en la instrumentación: se incorporan los *ritmistas*, es decir, los percusionistas egresados de las *scolas*, especialistas en tambores sordos, cuicas, tamboriles y panderos, reemplazando a los instrumentos de viento de registro grave como la tuba o el trombón característicos de grabaciones de 1920 -arreglos que tenían cierto carácter rítmico-. Como menciona Carlos Sandroni

“Esta “batucada de cámara” fue acoplada de manera feliz a un conjunto instrumental del estilo de los que a comienzos de siglo se denominaban “choros”, o sea, base armónica de guitarras y *cavaquinho*, más uno o dos solistas, como flauta, clarinete o mandolina. Esta nueva síntesis instrumental entre

elementos provenientes de tradiciones afrobrasileñas y elementos que eran producto de las prácticas musicales de las capas medias fue llamada, en los estudios de grabación y en las radios, “regional”, abreviatura de “orquesta regional”, para diferenciarla de la orquesta considerada “universal”, basada en cuerdas de arco” (Sandroni, 2004, p. 81).

La grabación de sambas como *Malandro*, también llamada *Amor de malandro* (Odeon - Número 10424-A, matriz 2633) del tenor Francisco Alves en 1929 de alguna forma ilustra esos arreglos rítmicos de instrumentos de viento en registro grave de la década de 1920. Las propuestas de samba de esos años tenían por parte de los músicos cierto nivel de profesionalismo vinculado al aprendizaje de la música. Con la aparición de los ritmistas esta dinámica cambia, ya que los arreglos musicales no tendrán tanta pregnancia desde lo armónico realzando el aspecto rítmico y sonoro. Se puede notar esto en una versión de *Pelo telefone*, de Donga y su orquesta regional, con Pixinguinha en flauta y un coro femenino, grabada en 1940 (Columbia- Número 36508 C84-3 (CO 30148). Comparando la versión de 1917, tomada como el primer samba grabado, esta segunda versión, si bien mantienen varias de las características de la primera, posee ya los rasgos más salientes del samba de finales de los años '20. En este sentido la instrumentación es otra, la flauta reemplaza al clarinete, se incluyen también el *cavaquinho*, la guitarra, la percusión (*pandeiro* y bombo), la voz principal y los coros. En esa versión se escucha la clave rítmica en un tambor de parche como así también la división que se establece desde el *pandeiro* con sus diferentes acentuaciones. En esta versión quien hace los interludios es una flauta, que a diferencia del clarinete de la grabación original toca los interludios (en un registro más agudo) y ya no duplica a la voz cuando ésta canta sino que realiza contra-melodías. En relación a la estructura formal hay cambios parciales: se repite cada una de las estrofas y una de las mismas es reemplazada por un solo de flauta. La primera versión (1917) tiene un *tempo* más lento que los sambas que conocemos en la actualidad (dura más de 4 minutos), con una instrumentación de guitarra, clarinete, voz principal y coros. Podemos distinguir tres partes que van alternándose, donde la sección instrumental funciona como separador de las otras dos. Cada una de las partes, a su vez, puede separarse internamente pensando en una estrofa y su estribillo respectivo. No se puede establecer el uso de algún tipo de clave rítmica ni de instrumentos de percusión. Incluso puede decirse que la voz es quien determina ciertas cadencias en el tiempo de la obra. El clarinete tiene una doble función: duplica la voz y hace la melodía de los interludios. La armonía si bien es bastante simple (ya que trabaja con acordes pilares y algunos secundarios) en la guitarra presenta ciertas inversiones en los bajos, conformando una línea melódica en ese registro. El coro funciona como refuerzo en los estribillos duplicando la voz en su repetición.

El interamericanismo y la música popular de origen mulato

Las confluencias del sistema medial de promoción musical (radiofonía, fonografía y cinematografía) implican no sólo tecnologías específicas con base de patentamiento norteamericano, producción de productos y de estándares ligados comercialmente al país del norte, sino que asume prácticas culturales que también se distinguen normalizadas tanto en la producción como en los hábitos de uso. Uno de esos rasgos es, por ejemplo, la organización en departamentos de producción al interior de las empresas discográficas y cinematográficas. La internacionalización de músicas populares latinoamericanas en formato canción fue posible en esa conversión en bien de cambio, en la adquisición de la solvencia suficiente como para transformarse en una *commodity* cultural. Su transformación de danzas a canciones implicó una serie de modificaciones sonoras y de cambios de uso, así como un crecimiento en la conciencia de su pertenencia cultural a la identidad nacional. El descenso del tempo, la centralidad en la versión del intérprete que canta, su difusión mediante el disco, la potencial inclusión en la cinematografía, la construcción del *star system* donde los cantantes se transformarán en los referentes de los agrupamientos instrumentales, la inclusión de un doble estribillo con un cantante nuevo o la incorporación de la introducción son rasgos de dicho proceso.

En la presentación de Carmen Miranda en junio de 1940 en Brasil, estando de regreso de una gira norteamericana, el público no victoreaba ni celebraba los logros de la artista, cuestionando su americanización. En septiembre del mismo año, en respuesta al cuestionamiento de cierta élite cultural brasileña, Miranda graba el samba canción de Luis Peixoto y Vicente Paiva *Disseram que voltei americanizada*. En su retorno a Brasil una multitud fue a recibirla. La figura que internacionalizó el samba canción y cierto estereotipo cultural y corporal de lo latino, gozaba de la admiración popular en Brasil, más no así en cierta clase intelectual que se preguntaba respecto de la autenticidad brasileña de Carmen Miranda. Sin embargo, la presencia de la carioca -de origen portugués- en EUA estuvo patrocinada por la OCIAA, dependiente del gobierno norteamericano a cargo de Nelson Rockefeller. Varios son los artistas que durante el período siguiente participaron de las políticas culturales hemisféricas que dicha oficina promocionó. Miranda cantó en inglés y habló en inglés en el cine. Su presencia en la película *Los tres caballeros* de Walt Disney (1944) junto a la cantante mexicana Dora Luz y su hermana Aurora Miranda será recordada por su efecto propagandístico en la promoción de la Buena Vecindad, tanto como en la articulación técnica entre animación y filmación, entre musical e infantil, entre México, Brasil y EUA, los tres mercados discográficos y audiovisuales más grandes del continente. Sin embargo, ni Brasil y ni México juntos pueden compararse en el volumen de transacciones, de producciones y de patentes o derechos de propiedad que tienen en relación a los que posee EUA. Por eso esa caballerosa amistad interamericana fue y sigue siendo desigual, lo que requiere de otras estrategias además del respeto a los vecinos. Pareciera existir una diferenciación en los casos de artistas latinoamericanos que lograron una internacionalización de músicas consideradas nacionales, una mirada más compleja de la situación también pudiera incluir aspectos de género en los cuestionamientos, justamente a diferencia de Carlos Gardel,

la figura corporalmente sensual de Carmen Miranda, no sería igualmente valorada que la varonil presencia del cantor criollo. Aún así, la trascendencia del samba en tanto representante de la nacionalidad de Brasil es un proyecto más amplio que también tuvo en términos locales sus intereses y conflictos. No obstante, gran parte de la canción de Paiva y Peixoto esgrime y argumenta sobre la cuestión nacional desde la poesía. En términos sonoros, no existen diferencias con otros samba canción propios al repertorio de Miranda o al repertorio de la época. La cuestión enunciativa parece bastar para diferenciarse, aún cuando sonoridades similares eran consideradas auténticas.

Construcción de lo típico



Figura 1. Carmen Miranda en plena caracterización carioca para That Night in Rio (1941)

La diplomacia cultural ejercida mediante las instituciones del gobierno norteamericano en el período estudiado tienen base en documentos oficiales, en las promociones y acciones que las instituciones de relaciones exteriores realizan. Sin embargo, como condición de posibilidad, para que tales propuestas culturales tengan el efecto buscado, y configuren políticas culturales hemisféricas formales a partir de 1940, fue también necesario el desarrollo del *star system*, de las estandarizaciones que supusieron la contratación de compositores, arregladores e intérpretes latinoamericanos para la producción de música popular que -convertida en un nuevo producto- se pudiera exportar. Es decir, los países latinoamericanos habitualmente centrados en la exportación de materias primas y en la importación de productos con valor agregado, también durante 1920 y 1940 fueron parte de un proyec-

to sobre el derecho intelectual, en la producción de bienes simbólicos. Esa formación de las *commodities* sonoras obtuvieron en la canción un particular modo de congregar la centralidad del intérprete, debieron adecuarse a las normas del mercado pero lograron representar al país, a pesar de las consideraciones de las elites locales.

La venta de canciones, o incluso antes, de danzas para convertirse en canciones a las productoras fonográficas implicó la concentración en catálogos internacionales de artistas locales que -a los fines de dominar nuevos mercados- modificaron lo que constituía su repertorio habitual, incluyeron el *foxtrot*, lo camuflaron de latino, protagonizaron películas, grabaron discos, aceptaron que otros cantantes dupliquen sus voces en estribillos, agregaron partes que ordenan la música como la introducción y los interludios en el caso del pasillo, modificaron la organicidad de los conjuntos u orquestas incluyendo, por ejemplo, el banjo. No obstante, como observamos antes, gran parte de las adaptaciones o transformaciones que la tecnología, los procesos de comercialización y los hábitos culturales de uso social e individual no suponen una fuerza externa tendiente a la dominación de sujetos pasivos o de géneros musicales fosilizados. La dinámica conflictiva sobre la cual se asentaron estas acciones y experiencias supone también el acceso cada vez más amplio de sectores populares masivos a los consumos culturales. Pero, fundamentalmente, expone la integración de las culturas populares locales a sus músicas, en un proceso de identificación complejo que no niega los grados posibles de orientación o dominación cultural pero sí reconoce las autonomías o niveles de apropiación de las condiciones de producción como un acto deliberado y consciente del ejercicio de la libertad.

Está claro que el proceso de blanqueamiento que tuvo el *jazz* o mejor, que mediante el *jazz* tuvieron el *ragtime*, el *blues* y el *dixiland* también involucró otro modelo de apropiación, de negación de las tradiciones afroamericanas y de dominación cultural. La nacionalización del tango, el samba y el pasillo implicó una conversión de los componentes mulatos, disidentes o corporalmente cuestionados que negó tradiciones a sujetos también negados por el Estado, a manifestar su nación. Pero la amalgama del *fox* incaico no es la reivindicación sonora de la opresión y dominación de los pueblos originarios andinos y de negros esclavos africanos en EUA, es también la música de un pueblo que bailó, cantó y sigue bailando esas canciones que escucha, aunque no posee los medios de producción a disposición, y que definitivamente, no los inventa o patenta. Y esa desigualdad no es irrelevante. Pero también es esa la estrategia de venta que permitió asimilar a prácticas culturales diferentes la necesidad de escuchar música grabada, de bailar con música grabada, de comprar aparatos de reproducción de música grabada. Sin duda alguna los mercados musicales locales se redefinieron gracias a la existencia de la grabación, así como se ampliaron posibilidades instrumentales en los géneros locales en función de los desarrollos que tales instrumentos tuvieron en el *jazz*, siempre en relación de dependencia técnica, lo que inevitablemente implicó una adecuación estética.

El estudio del panamericanismo, entendido como el proceso por el cual la dominación imperial de los EUA implicó estrategias de expansión comercial y territorial entre mediados del siglo XIX y

mediados del siglo XX, ligado a la música popular no puede únicamente estudiarse mediante los archivos de los patrocinios de políticas culturales, independientemente de las formas de producción y circulación en el mercado. Justamente porque un pilar de su constitución es la expansión comercial, y además, porque tal y como expone Perla Zusman: “En realidad, fueron las intervenciones político-culturales las que consiguieron crear espacios de encuentro y negociar el contenido del proyecto panamericanista” (Zusman, 2012, p. 1). Por ello, la música popular latinoamericana del siglo XX debe integrar los tópicos de la diplomacia musical, justamente al construir el espacio en el cual se disputan los intereses hemisféricos y los regionales.

Referencias

- Cañardo, M. (2011). *Cantantes, orquestas y micrófonos. La interpretación del tango y la tecnología de grabación*. *Afuera*. Revista de crítica cultural (10). Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=170&nro=10>
- _____ (2017). *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- Da Costa García, T. (2008) << ¿De quién es el samba?>> disponible en Revista *Clang* N° 2 Recuperada de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49208/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Fernandes, N. (2012) *Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade*. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Recuperado de <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-418/sn-418-47.htm>.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Glik, S. (2010) *Yes, tenemos bananas: construcciones de género y raza en los estereotipos plasmados por Hollywood*. Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto; Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, pp. 2371-2384.
- Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- Maas, C. (2016). *La industria fonográfica en Argentina (1890-1930). Las empresas de Max Glücksmann y los comienzos de la producción nacional de discos*. Ponencia presentada en las XXV Jornadas de Historia Económica. Asociación Argentina de Historia Económica y Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta, Salta, Argentina.
- Moura, G. (2012). *Relações exteriores do Brasil, 1939–1950. Mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial. (Relaciones exteriores de Brasil, 1939-1950)*. Recuperado de <http://funag.gov.br/loja/download/998-Relacoes Exteriores do Brasil.pdf>
- Pesce, R. (2011). *La historia del tango 3*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.

- Rodríguez Albán, M. C. (2018). Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca.1965). Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural. Tesis Doctoral. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6195/1/TD104-DLLA-Rodriguez-Pasillo.pdf>
- Sandroni, C. (2004). Transformaciones del samba carioca en el siglo XX. En *Textos de Brasil*. (11) p. 78-83.
- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid, España: Akal.
- Wong, K. (2013). *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Zusman, P. (2012). Panamericanismo e imperialismo no formal: Argentina y las exposiciones universales estadounidenses de Búfalo (1901) y San Francisco (1915). En *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona, España: Universidad de Barcelona, vol. XVI, nº 418 (64). Recuperado de <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-418/sn-418-64.htm>