

**Debates teórico-historiográficos**  
**DISSERAM QUE EU VOLTEI AMERICANIZADA.**  
**DIPLOMACIA CULTURAL NORTEAMERICANA, MÚSICA POPULAR**  
**LATINOAMERICANA Y MEDIOS ENTRE 1920-1940.**

Alejandro Zagrakalis (UNLP, Facultad de Bellas Artes, IPEAL) - Julián Chambó  
(UNLP, Facultad de Bellas Artes, IPEAL) - María Paula Cannova (UNLP, Facultad  
de Bellas Artes, IPEAL)

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 discográfica y 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 los EE. UU. resultan resignificados. Si añadimos que en tales discos, los músicos latinoamericanos incluían música populares norteamericanas, generalmente repertorioailable como el one step, two step, fox trot, 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 y de acceso público a la radio, la fonografía y la cinematografía. Estos tres elementos configuran un sistema urbano 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 -mediante 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. Sin embargo, las vinculaciones entre las políticas culturales hemisféricas (Lisa Davenport, 2009), que atravesaron las relaciones diplomáticas entre los EE. UU. 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 trabajo analizaremos las músicas latinoamericanas que representarán a la nación a la vez que se vuelven un bien de cambio internacional bajo la perspectiva del panamericanismo musical promovido por EE. UU. 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, 2016:1) 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, 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, según Garramuño, por la emergencia del mercado musical como patrocinador del mismo. 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, el *viaje de exportación* 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 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, el samba, el pasillo y el jazz. Esta particularidad de algunos géneros musicales urbanos, 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 implicó 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 tenían 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 composiciones 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: 297). Hasta la década del 30 en Argentina no hubo una legislación específica que protegiera los derechos de autor, aunque desde 1918 existieron

asociaciones de autores y compositores<sup>102</sup> con la intención de recaudar por sus derechos intelectuales. La inexistencia de una ley inhabilitaba a la sanción por copia. 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 disposición de repertorio en mayor cantidad y más variada para los pequeños conjuntos de la época que solían trabajar en circuitos de música en vivo y, 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).

### **Disco y música nacional**

Otro aspecto que favoreció la creciente popularidad del género rioplatense fue la producción fonográfica. Desde finales del siglo XIX, en Buenos Aires se conseguían discos de ópera y otros géneros provenientes de Estados Unidos y Europa, pero desde 1904 en distintos comercios especializados en las últimas tecnologías de la época, se podían comprar los dispositivos tecnológicos de reproducción sonora y los fonogramas que incluyeran tangos. Así, gramófonos, discos, cilindros; cámaras filmadoras y fotográficas, discos con tangos ejecutados por artistas locales que habían viajado para grabar sus composiciones. eran susceptible de encontrarse en varios comercios especializados. Además de estas contrataciones, 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 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. 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 con un primer estudio en Buenos Aires en 1922, 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 Argentina<sup>103</sup>, 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 New York, incluyó en su repertorio tangos y otras músicas populares. El asentamiento de esta planta de producción fonográfica norteamericana en Argentina para la producción 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 en la revista Caras y Caretas, durante el mes de mayo, la empresa fonográfica expresaba que “El Repertorio Nacional que actualmente produce la Victor Talking Machine Co. se hace por

---

<sup>102</sup> 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. 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 de autores y de compositores de música.

<sup>103</sup> El grupo sueco Lindström abre el sello Odeón en 1913 en Brasil, en 1918 en Argentina y en 1927 en Chile (Cañardo, 2017).

completo en la Argentina, por los mejores artistas argentinos y por expertos obreros argentinos, contando al efecto con su moderna fábrica instalada últimamente en Buenos Aires” (citado por Marina Cañardo, 2017: 28). 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 bandas de jazz (...) El tango estaba en condiciones de ofrecer algo que el jazz no podía: autenticidad argentina (Karush citado en Maas, 2016:79).

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. Si bien, para la configuración del mercado fonográfico argentino en las empresas internacionales un empresario local estudiaba los gustos locales, la desigualdad de las relaciones entre países y empresas favoreció la expansión del jazz en los fonogramas editados acá. 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 (2007, 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 expandirá notablemente también a partir de la radiofónica y la fonografía. 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: “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, 2008:15)<sup>104</sup>.

En la década del veinte es posible encontrar en Ecuador composiciones de fox trot incaico, en los que se añaden melodías pentatónicas, un tempo más lento y modificaciones instrumentales. El caso del fox incaico *la Bocina*<sup>105</sup> 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 grado 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.

<sup>104</sup> 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: 15). Traducción María Paula Cannova

<sup>105</sup> En alusión al instrumento de viento que en la región del Chañar el compositor escuchó. Se trata de un instrumento originario hecho con caña con boquilla hecha a partir de un cuerno de toro.



### La música que se vuelve canción

En los años 1920, en Ecuador, cuando se considera habitualmente la instalación 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: 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 el resto de los casos estudiados, tango, samba, jazz el abandono de la pista de baile para su contemplación cantada conlleva un detenimiento en la velocidad y el carácter de la música. 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 pasillo también incidieron en el proceso de cambio de tempo que tuvo el género. Otro aspecto que implicó su transformación a canción, 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 hasta 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, 2005:128).

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: 274). 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 e interpretado 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 esa entrada en el mercado discográfico del pasillo se debe a la búsqueda de músicas locales que las industria fonográfica 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)

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 por 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). 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, por aquel entonces electo presidente norteamericano a Guayaquil, 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.

El tango *Fumando espero* (1922 - música: Juan Viladomat y letra: Félix Garzo) se grabó por la Orquesta Típica Víctor<sup>106</sup> en 1925 y por la Orquesta Típica de Francisco Canaro<sup>107</sup> en 1927. En un análisis comparativo es posible encontrar diferenciaciones propias del proceso 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. 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 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 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 estar dada para 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 asociado sólo en el momento de la repetición del estribillo. Esta práctica

<sup>106</sup> “La primera formación elegida por Carabelli el 9 de noviembre de 1925: “Olvido [b]”, de Ángel D'Agostino y “Sarandí” de Juan Bäuer, era la siguiente: Luis Petrucelli, Nicolás Primiani y Ciriaco Ortiz (bandoneones); Manlio Francia, Agesilao Ferrazzano y Eugenio Romano (violines); Vicente Gorrese (piano) y Humberto Costanzo (contrabajo)”

<sup>107</sup> Luis Riccardi (piano); Minotto Di Cicco, Enrique Bianchi, Edmundo Bianchi, Mario Canaro (bandoneones); Ernesto Ponzio, Mario Brugini, Francisco Canaro, Cayetano Puglisi (violines); Vicente Sciarreta (contrabajo).

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, obra considerando que particulariza, destaca una 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 los EE. UU. En Brasil en particular, la estrategia de la OCIAA (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs), 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. Dicha participación involucró a menudo la promoción de las músicas locales. Teniendo como aliados a las agencias United Press e 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.

Lo popular urbano pasará a integrar el juego político como un proceso vinculado a la modernidad. Se busca un símbolo que sintetice y unifique el gusto del pueblo blanco, negro y mestizo, y el samba representa, en su desarrollo y aceptación por las distintas clases sociales y de color, estas características. Pero para que ello suceda, sufrirá ciertas modificaciones y coexistió con tensiones que serán reflejadas en crónicas de la época, tomando: en ese sentido lo negro, como lo primitivo e impulsivo, y lo blanco como señal de perfeccionamiento y la racionalidad.

A pesar de que la industria discográfica impondrá al samba a través de su exitosa difusión, habrá en su conformación como símbolo nacional ciertas tensiones de las clases sociales acerca de la supuesta unidad que él mismo pregonaba: "en sus composiciones trataron de señalar las fisuras de esta unidad, revelando las jerarquías y los conflictos sociales del período" (T. da Costa).

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 buscará que la gente del barrio (conformado en su mayoría por inmigrantes, negros, obreros, estibadores, prostitutas y delincuentes) puedan desfilar y festejar sin ser reprimidos por la policía.

En la biografía del compositor Ismael Silva podemos ver cómo operaban las autoridades en ese entonces: "A medida que los Blocos se estaban estructurando, se decidió que deberían ser registrados en la policía, necesitando autorización para desfilar. Aprovechando la oportunidad, las autoridades pasaron a interferir en su organización y una de las primeras imposiciones fue la de introducir cambios en el lenguaje de los sambas: estaba prohibido hablar en "malandraje" y hacer apología de la vagancia." (libro "São Ismael do Estácio")

Con el mote de escuela se buscará dar un sentido de orden y comportamiento respetable, además de que será 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, ahora serán parte de lo mismo.

Anteriormente mencionamos como el rol de los medios de difusión a través de la grabación, la radio y el cine sirvieron para que el samba como género popular urbano, se nacionalice e incluso se internacionalice, no solo a través de estas vías, sino también de lo que será el viaje de exportación, promoviendo esta música tanto en Europa como en Estados Unidos.

Este éxito a nivel internacional permitió el desarrollo de este 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 escuelas de samba, podemos notar en las grabaciones ciertos cambios en la instrumentación: se incorporan a estas grabaciones los “ritmistas”, es decir, los percusionistas egresados de las escuelas, especialistas en tambores sordos, cuícas, 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, Samba Carioca en el Siglo XX).

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.

Podemos 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 mantiene varias de las características de la primera, posee ya los rasgos más salientes del samba actual. En este sentido la instrumentación es otra: Flauta (reemplazando al clarinete), cavaquinho, guitarra, percusión (pandeiro y bombo), voz principal y coros. Podemos escuchar la clave rítmica dada por un parche como así también la división que se establece desde el pandeiro con sus diferentes acentuaciones. Ahora quien hace los interludios es una flauta, que a diferencia del clarinete de la versión 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 la misma cambia en algunos aspectos: se repite cada una de las estrofas y una de las mismas es reemplazada por un solo de flauta.

La primera versión (de 1917) tiene un tempo más lento que los sambas que conocemos en la actualidad (dura más de 4 min), con una instrumentación de guitarra, clarinete, voz principal y coros. Podemos distinguir tres partes que van alternándose: una instrumental, que 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. En el estribillo hace su aparición el coro. No se puede establecer el uso de algún tipo de clave rítmica ni de instrumentos de percusión. Incluso podemos decir 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) trabaja desde la guitarra 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.

La segunda versión (grabada en 1940) si bien mantiene varias de las características de la primera, posee ya los rasgos más salientes del samba actual: por un lado es notable el



cambio de tempo en relación a la grabación de 1916 (de hecho su duración es casi la mitad). Por otro lado la instrumentación es otra: Flauta (reemplazando al clarinete), guitarra, percusión (pandeiro y bombo), voz principal y coros. Podemos escuchar la clave rítmica dada por un parche como así también la división que se establece desde el pandeiro con sus diferentes acentuaciones. Ahora quien hace los interludios es una flauta, que a diferencia del clarinete de la versión 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 forma musical se destacan algunos cambios: se repite cada una de las estrofas y una de las mismas es reemplazada por un solo de flauta.

### **El panamericanismo y la música popular de origen mulato**

Las confluencias del sistema medial de promoción musical integrado por la radiofonía, la fonografía y la 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. La internacionalización de música 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 tránsito de danzas a canciones implicó una serie de modificaciones sonoras y de cubitos 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, 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 elite cultural brasileña, Miranda graba el samba canción de Luis Peixoto y Vicente Paiva *Disseram que voltei americanizada*. En el retorno de Carmen Miranda 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 EE. UU. estuvo patrocinada por la Oficina de coordinación de asuntos interamericanos, 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 promociona. Miranda cantó en inglés, filmó en inglés y grabó en inglés. En ese hecho 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 diplomacia cultural ejercida mediante las instituciones del gobierno norteamericano en el período estudiado tienen base en el estudio de comentarios oficiales, en las promociones y acciones que las instituciones de relaciones exteriores realizan. Sin embargo, como condición de posibilidad, para que tales políticas 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, 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 basados en esas materias primas, también durante 1920-1940 fueron parte de un proyecto de agregado de valor 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.

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 congregar nuevos mercados modificaron lo que constituía su repertorio habitual, incluyeron fox trot, latinoamericanizaron fox trots, protagonizaron películas, grabaron discos, aceptaron que nuevos 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 asientan 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 indentificación complejo que no niega los grados posibles de orientación o dominación cultural pero sí reconoce las autonomías o grados de apropiación de las condiciones de producción como un acto deliberado y consiente del ejercicio de la libertad.

La unión hemisférica tiene políticas públicas de origen norteamericano que están datadas y poseen sus fuentes primarias en archivos, pero la construcción de la condición de posibilidad para tales políticas están directamente ligada al desarrollo de las industrias culturales, al sistema medial, a la tecnología que permite ubicar las commodities musicales en un mercado que nos vuelve a vender con valor añadido un producto que se parece al original pero por el cual ya no tenemos el mismo derecho. Está claro que el proceso de blanqueamiento que tuvo el jazz o mejor, que mediante el jazz tuvieron el ragtime, el blues y el dixieland también involucró otro modelo de apropiación, de negación de las tradiciones afroamericanas y de dominación cultural. También es cierto que 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 de la 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 Norteamérica, es también la música de un pueblo que bailó, que canta y que sigue bailando esas canciones que escucha. Que los medios de producción no siempre los tiene a disposición, y que definitivamente no los invento 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. Pero 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 expansión colonial de los EE. UU. 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: 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 disputen los intereses hemisféricos y los regionales.

## Bibliografía

- 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>
- Cañardo, M. (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 [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49208/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49208/Documento_completo.pdf?sequence=1) última consulta 22/07/18.
- Fernandes, N. (2012) Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. (Escuelas de samba, identidad nacional y el derecho a la ciudad). Disponible en <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-418/sn-418-47.htm> última consulta 22/07/18.
- 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, Mario (2005). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Maas, C. (septiembre de 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. Cambios en la naturaleza de las relaciones Brasil-Estados Unidos durante y después de la Segunda Guerra Mundial). Recuperado de [http://funag.gov.br/loja/download/998-Relacoes\\_Exteriores\\_do\\_Brasil.pdf](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, Martha Cecilia (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, disponible en <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6195/1/TD104-DLLA-Rodriguez-Pasillo.pdf> última consulta 23/09/18.
- Sandroni, C (2004). *Transformaciones del samba carioca en el siglo XX*. Textos de Brasil. 2004. (11) p. 78-83.

Southern, Eileen (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Editorial Akal, Madrid.

Wong, Ketty (2013). *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana: Quito.

ZUSMAN, Perla (2012). <<Panamericanismo e imperialismo no formal: Argentina y las exposiciones universales estadounidenses de Búfalo (1901) y San Francisco (1915)>>, en revista Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, vol. XVI, nº 418 (64). <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-418/sn-418-64.htm>>. [ISSN: 1138-9788].