

Tango, samba y amor

PABLO PALOMINO*

1

Un recorrido por los tangos y sambas de alrededor de la década de 1920, cuando ambos se constituyen como estilos musicales definidos, permite reconocer inmediatamente la centralidad poética del amor. Y, a través del discurso amoroso, innumerables señales de las distancias y trayectorias sociales, los roles genéricos, la vida urbana y rural y muchas otras cuestiones que interesan a la historia social de la cultura popular de Buenos Aires y de Río de Janeiro. Por ejemplo:

“Teatros todos fechados / sem estrelas a fulgurar / A vida sem a mulher / ninguém pode suportar” (“O mundo sem mulher”, 1927, samba de J. Fonseca Costa);

“Y la lámpara del cuarto / también tu ausencia ha sentido / porque su luz no ha querido / mi noche triste alumbrar” (“Mi noche triste”, 1917, tango de Samuel Castriota y Pascual Contursi).

En estos dos ejemplos, tomados apenas a título introductorio, puede verse cómo, a través de la imagen de los teatros cerrados, de la habitación a oscuras y de la esquiva luminosidad de lámparas y estrellas, el amor presenta dos elementos de la experiencia urbana de las clases populares: la vida nocturna y la soledad. En ambos casos es la ausencia de la persona amada el *topos* que permite desplegar una descripción poética del mundo que los poetas compartían con su público.

Cuando Jaime Rest argumentó en favor de la legitimidad literaria de la letra de tango, sostuvo que esta era el mejor registro del habla popular del pasado, pues a través de la “perduración verbal” de las canciones se manifestaba “la perduración de los hechos sociales” que las produjeron o inspiraron¹. En el presente trabajo, enmarcado en una investigación más amplia sobre las músicas populares urbanas de América Latina de principios del siglo XX, se presenta una selección poética de tangos y sambas con el

* Agradezco a Alberto Ferrari Etcheberry, Pablo Ortemberg y Héctor Palomino su atenta lectura y sus sugerencias de forma y de contenido, y a los integrantes del CECyP la fructífera discusión de una versión anterior de este trabajo. Por razones de espacio, las letras de los sambas aparecen solamente en portugués; ofrezco al lector interesado la posibilidad de clarificar este y otros aspectos por vía electrónica. (pablomin@gmail.com).

¹ Jaime Rest, *Notas para una estilística del arrabal*, Servicio de extensión cultural de la Secretaría de Obras Públicas, Buenos Aires, 1965, p. 6. Rest era en ese momento profesor de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires. Jorge Luis Borges, entonces titular de esa cátedra, representa el acercamiento de las vanguardias hacia el tango desde la década de 1920; Rest, el intento de su legitimación como objeto académico.

² Desde el punto de vista de las clases dominantes, “¿a qué más podrían aspirar los carentes de toda información y, casi por lo mismo, de todo poder? Al dibujo alegórico, a las frases como epítafios, a los adjetivos estremecedores, a las anotaciones desolladoras o conmiseras”. Carlos Monsiváis, *Aires de Familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 14.

³ Cf. Carlos Vega, *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones*, Buenos Aires, 1936.

⁴ *O mistério do samba*, Jorge Zahar-UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

⁵ Florencia Garramuño, “Nação e contaminação: tango, samba e diferenças culturais”, en Luis Alberto Brandão Santos y Maria Antonieta Pereira (eds.), *Trocas culturais na América Latina*, UFMG, Belo Horizonte, 2000; “Tránsitos intranquilos: Carlos Gardel y Carmen como símbolos nacionales”, en *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, ABRALIC, Salvador, 2000. “Vanguardistas primitivos: tango, samba y poesía”, en revista *Gragoatá*, n°12, EDUFF, Rio de Janeiro, 1° de Semestre de 2002.

⁶ Cito sólo algunos ejemplos sobre Colombia, Ecuador, Cuba y Chile: Jaime Cortés, “La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana” y Ketty Wong, “La nacionalización del *pasillo* ecuatoriano a principios del siglo XX”, ambos en las Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-LA), realizado en Bogotá, 2000; Vanessa Knights, “‘From Santiago de Cuba with love’: the bolero as an early example of cultural and economic globalisation”, ponencia presentada en el Institute of Romance Studies, Londres, diciembre de 2003; Maximiliano Salinas Campos, “¡Toquen flautas y tambores! Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 54, n° 193, Santiago de Chile, enero de 2000.

objetivo de vincular la historia de la música y la historia social y cultural a través de algunas de esas “perduraciones”, interpretadas comparativamente.

Podemos hablar con propiedad de letras de tango y de samba sólo a comienzos del siglo XX —y aún entonces no de manera concluyente—, porque sólo entonces los dos estilos musicales comienzan a ser identificados como tales y se vuelve frecuente el registro de la autoría de las letras. Nuestro acceso a la poética de las músicas populares del período anterior es más fragmentario. A comienzos del siglo XIX las palabras *tango* y *samba* aparecen asociadas en fuentes cubanas, mexicanas, brasileñas y rioplatenses a la música, la danza y los lugares habitados por negros; como tales, objeto, y no sujeto, de los discursos sobrevivientes de esa época. A lo largo de ese siglo lo popular —música incluida— aparece en las fuentes mediado por el discurso policial y por la pluma ilustrada, que en la prensa y la literatura otorga a la cultura de las clases bajas rurales y urbanas apenas el derecho a la impresión costumbrista.² Lo que no impide, de todos modos, el tránsito musical entre diferentes grupos étnicos, sociales y regionales —como lo prueban varias incursiones de músicos cultos en las formas populares—, ni el desarrollo de una primera internacionalización de la cultura latinoamericana a través, por ejemplo, de las giras de las compañías teatrales españolas, que incorporan y difunden músicas híbridas de todo el espacio atlántico, particularmente la habanera.³ Lo cierto es que tanto en el Río de la Plata como en Rio de Janeiro comenzaron a constituirse estilos musicales populares definidos musical y poéticamente recién avanzada la década de 1910. En ese momento tango y samba adquieren una forma reconocible tras un complejísimo proceso de intercambios y legitimaciones culturales, cuya mejor descripción general acaso sea la de Hermano Vianna⁴, para el samba, y que en el caso del tango aún no ha sido escrita de manera crítica y no elegíaca.

La notoria coincidencia en la cronología de la evolución del tango y del samba no ha merecido más que comentarios fugaces en la bibliografía, con la sola y feliz excepción de los estudios de Florencia Garramuño sobre la conversión de ambos estilos musicales en símbolos nacionales.⁵ Si bien no existe aún una historia comparada de las músicas populares latinoamericanas, la intuición de que probablemente muchas de ellas hayan seguido un patrón similar al del tango y el samba se ve confirmada en numerosos estudios.⁶ Dos elementos fundamentales a considerar en

una historia semejante deberían ser, por un lado, los lazos comerciales y migratorios entre las ciudades-puerto del hemisferio a comienzos del siglo XX, y por el otro, la construcción de un sentido “nacional” alrededor de ciertas músicas populares avanzando hacia la mitad del siglo pasado. A propósito del primer punto, Carlos Monsiváis ha mostrado en una mirada de conjunto el camino común seguido por las culturas latinoamericanas: la formación de los imaginarios populares urbanos latinoamericanos bajo el influjo del tráfico de dólares e imágenes, músicos y actores, actitudes y valores entre Hollywood y el “south of the border, down Mexico’s way”⁷, tráfico que intersectó y finalmente desplazó al previamente existente entre América Latina y Europa. En cuanto al segundo punto, el ejemplo del tango y del samba muestra que ambos se convirtieron en símbolos nacionales entre las décadas de 1920 y 1940, cuando la radio, la prensa, la literatura, el cine y el mercado mundial del entretenimiento construyeron, a través de una miríada de artistas, periodistas, intelectuales, productores del espectáculo y funcionarios públicos —a menudo figuras que combinaron más de una de esas posiciones—, las imágenes y discursos que perduran, transfiguradas, hasta el presente. La imaginería turística actual, con sus imágenes mundializadas de eróticas parejas de bailarines de tango y de mulatas y mulatos semidesnudos seduciendo al ritmo del samba, así como el tango electrónico, las milongas gay y el samba-funk, constituyen retoños insospechados (al menos para sus lejanos iniciadores) de las dos tradiciones musicales formalizadas en la década de 1920.

⁷ Carlos Monsiváis, p. 51.

En este artículo propongo indagar las letras de amor del samba y del tango durante el período de su consolidación estilística, buscando señales de la experiencia social concreta debajo de los imaginarios estereotipados, con un doble propósito: por un lado, ensayar una serie de hipótesis sobre las posibilidades del análisis de la música popular para el estudio de la historia social de la cultura popular urbana de América Latina, discutiendo algunos textos clave; y por el otro, testear la viabilidad de una mirada historiográfica comparativa sobre estas músicas, mirada que, salvo contadas excepciones, y a diferencia de la lámpara del cuarto en el poema de Contursi, brilla por su ausencia.

2

La historiografía coincide en señalar al año 1917 como decisivo tanto para el tango como para el samba. El estreno durante ese

año del tango “Mi noche triste” y del samba “Pelo telefone” ha sido considerado hasta hoy como la bisagra entre las formas primitivas y modernas de ambas tradiciones. Esta coincidencia llama la atención por la independencia mutua con que ambos estilos se desarrollaron a lo largo de su historia. Pero si ampliamos el cuadro y observamos la evolución del tango y del samba en el largo plazo, vemos que esa coincidencia ilustra un proceso común a ambos espacios culturales: la simultánea modernización de las prácticas de composición y consumo musical en las dos grandes ciudades portuarias del Atlántico Sur.⁸ Detengámonos en las circunstancias y características de ambas piezas para introducir el problema del amor.

⁸ Y no solamente de esos espacios. En febrero de ese mismo año la Original Dixieland Jass (sic) Band grabó en Nueva York el primer disco de Jazz, *Livery Stable Blues*, en el sello Victor. Cabe señalar aquí simplemente, a efectos comparativos, el hecho de que se trataba de música creada por músicos negros tocada por una orquesta de blancos —su líder era el trompetista de origen siciliano Nick La Rocca—. Originaria de Nueva Orleans, siguió el mismo camino de los músicos negros de esa ciudad hacia Chicago y Nueva York. Cf. H.O. Brunn, *The Story Of The Original Dixieland Jazz Band*, Louisiana State University Press, 1960.

⁹ *Feitiço decente. Transformações do samba em Rio de Janeiro, 1917-1933*, ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001, cap. 5 de la Primera Parte. En su *História da música popular brasileira* (Editora 34, San Pablo, 2000), José Ramos Tinhorão señala que este acto fue “el inicio del proceso de profesionalización de los músicos con talento creador surgidos de las clases populares” (p. 277).

¹⁰ Sandroni, p. 119.

Las circunstancias en que “Pelo telefone” fue compuesto han sido objeto de debate, como corresponde a todo mito fundante. En noviembre de 1916 el bahiano Ernesto dos Santos (1889-1974), conocido como Donga, registró en la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro la composición “Pelo telefone” con la indicación genérica de “samba carnavalesco”, y la grabó en enero de 1917 en un disco de la casa Edison. Se trató, como señala el musicólogo Carlos Sandroni, de una de las primeras operaciones de “autorización” individual de una pieza anónima⁹, proveniente del mundo musical que los migrantes bahianos —como el propio Donga— animaban en Rio de Janeiro, particularmente en las casas de las *tias*, mujeres que organizaban la sociabilidad religiosa y musical y a través de ello el contacto con otras esferas de la sociedad carioca. Esa apropiación, al convertirse semanas más tarde en el gran éxito del Carnaval de 1917, hizo que Donga fuese criticado por sus colegas y parodiado por la mítica Tia Ciata y por otros músicos —incluido quien sería “o rei do samba” en la década siguiente, Sinhô—, quienes lo acusaron de “Escrever o que é dos outros”¹⁰.

Del exhaustivo análisis de “Pelo Telefone” realizado por Sandroni vamos a retener tres elementos fundamentales, estando presentes los dos primeros en el fragmento citado a continuación.

Ai, se a rolinha —sinhô! sinhô!
 Se embaraçou —sinhô! sinhô!
 É que a avezinha —sinhô! sinhô!
 Nunca sambou —sinhô! sinhô!

Porque este samba —sinhô! sinhô!
 De arrepiar —sinhô! sinhô!
 Põe perna bamba —sinhô! sinhô!
 Mas faz gozar

En primer lugar, Donga retoma motivos y formas de versificación presentes en numerosas piezas folclóricas (de autoría anónima): por ejemplo el “refrán interior”, o respuesta coral intercalada después de cada verso (“–sinhô! sinhô!”). En segundo lugar, recupera metáforas del amor y del baile también presentes en la tradición folclórica urbana de los cariocas pobres: el amor o la persona amada como un pajarito que es atrapado (la *rolinha* que *se embaraçou*), cuyo único remedio consiste en *sambar*, sinónimo del placer corporal extenuante y de la alegría que permite olvidar las penas (como reza el segundo verso de la segunda estrofa, *deixar as mágoas pra tras* –dejar las penas atrás–). Y en tercer lugar, la primera estrofa –de donde surge el título del samba–,

O chefe da folia / Pelo telefone / Manda me avisar /
Que com alegria / Não se questione / Para se brincar

es en realidad una adaptación de una estrofa folclórica, surgida de un escándalo ocurrido en 1913, que alude al jefe de policía (y no de la fiesta), que avisa por teléfono a los jugadores de ruleta clandestina para que la levanten o, según una interpretación literal, que utiliza el teléfono para convocar al juego. En cualquier caso, la figura del jefe policial / jefe de la fiesta (comisario – rey momo) aparece autorizando al samba, lo cual es en sí mismo una metáfora de la flamante legitimidad social de un estilo musical cuyo punto de partida ni los protagonistas de la época ni los estudiosos dudan en adjudicar al éxito de “Pelo Telefone”.¹¹ En efecto, la inmediata popularidad de esta pieza condujo en los años siguientes a la aceptación generalizada de la palabra *samba* para designar un estilo musical hasta entonces denominado de manera heterogénea (*samba* pero también *lundu*, *maxixe* e incluso *tango*), y con la difusión de esta palabra comenzó un proceso de codificación de un universo de significados atribuidos a ella, relativos a las relaciones entre el morro y la ciudad, al modo de vida de los músicos populares, a la alegría del baile y el canto, a la figura del *malandro*, etc. Este proceso de codificación de sentidos a través de un estilo musical, y la evolución propiamente musical de este estilo, constituyen la historia del samba.

“Mi noche triste”, por su parte, fue el primer éxito del desde entonces llamado “tango canción”, cantado por Carlos Gardel en el Cine Teatro Empire de la calle Corrientes y grabado con acompañamiento de guitarras también en 1917 en el sello de Max Glucksman. La música había sido compuesta y editada en 1915

¹¹ Aventando cualquier duda acerca de esa legitimidad, hace pocos años Gilberto Gil, actual Ministro de Cultura del Brasil, compuso un samba-funk de actualización y homenaje a aquella pieza titulada “Pela Internet”, en la que “O chefe da Polícia carioca avisa *pelo celular* / que lá na Praça Onze tem um *videopôcker* para se jogar” (Quanta, Warner Music, 1997).

¹² Cf., entre las numerosas fuentes sobre este tango, José Sebastián Tallon, *El tango en su etapa de música prohibida*, Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959; Compact Discs de la *Antología del Tango Rioplatense*, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, 2002 [1980].

¹³ Tallon, op. cit., p. 81.

¹⁴ José Gobello (ed.), *Letras de tangos*, Nuevo Siglo, Buenos Aires, 1995, pp. 19-20 y 27.

por el pianista Samuel Castriota, que originalmente la llamó “El arroyito” o “Lita”, y Pascual Contursi le agregó la letra rebautizándola “Mi noche triste”.¹² José Sebastián Tallon señaló que con esta letra “inauguró Contursi el tema repelente del canfinflero que llora abandonado por su querida prostituta”.¹³ En efecto, el proxeneta o *compadrino* era una figura dominante en el imaginario sobre lo popular hacia 1900 y como tal se lo encuentra en numerosas letras de tango. Angel Villoldo muestra en 1903 al “hijo de Buenos Aires” apodado “El porteño” (así se llama la canción), que exhibe con alegría y orgullo su capacidad para seducir mujeres y vivir de su dinero, lo mismo que en “Soy tremendo”, de 1910, en el que el “compadre (...) tremendo y calavera” es capaz de “afilarse” (hacerlas trabajar) a dos mujeres en pleno centro a sólo una cuadra de distancia, en las calles Suipacha y Esmeralda.¹⁴

Pero en “Mi noche triste” el sentimiento dominante no es el orgullo sino, como el título lo indica, la tristeza. Este es quizás uno de los mayores desconuelos de la historia del tango, pues ni el llanto, el alcohol, la cama, la guitarra y los matecitos alivian la ausencia de la mujer amada:

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,

Sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador

Para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa’ olvidarme de tu amor

Cuando voy a mi cotorro
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar;

Me detengo largo rato
campaneando tu retrato
pa’ poderme consolar.

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos,
arreglados con moñitos
todos del mismo color

El espejo está empañado
y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor

De noche, cuando me acuesto
no puedo cerrar la puerta,
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés

Siempre llevo bizcochitos
pa' tomar con matecitos
como si estuvieras vos

Y si vieras la catrera
cómo se pone cabrera
cuando no nos ve a los dos

La guitarra, en el ropero
todavía está colgada
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar

Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar

En la versión grabada por Gardel en 1917 acompañado por su guitarra y la de José Ricardo agrega al tono lírico y angustiado de la voz un aire triste y seco mediante el fraseo de los bajos en escala menor y el corte seco del rasguido.¹⁵ Innumerables estudios han visto en letras de tango de este mismo estilo los problemas de los hombres jóvenes (“en lo mejor de mi vida”) frente a un grave problema demográfico: la escasez de mujeres en la etapa de la inmigración masiva a Buenos Aires; Juan Corradi¹⁶ y Donna Guy¹⁷, desde una perspectiva sociológica, han señalado en estas letras el prejuicio o lamento masculino conservador acerca de la movilidad social de las mujeres, que en el caso de “Mi noche triste” sería simplemente la capacidad de una mujer de abandonar a su pareja.

¹⁵ Disco Max Glucksman N° 18.010, matriz 89, reproducido en la *Antología del Tango Rioplatense* ya citada.

¹⁶ “How many did it take to tango? Voyages of urban culture in the early 1900s”, en Vera Zolberg y Joni Mata Cherbo (comps.), *Outsider Art: Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, Cambridge University Press, Nueva York, 1997.

¹⁷ *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*, Sudamericana, Buenos Aires, 1994 [1991].

¹⁸ En el capítulo 2 de la mejor biografía de Carlos Gardel, Simon Collier describe la trayectoria del dúo formado por Gardel y el uruguayo José Razzano entre 1911 y 1918 y sus giras por las pequeñas ciudades de la campaña bonaerense, en las que predominaba casi absolutamente el repertorio “criollo” folclórico. Simon Collier, *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988 [University of Pittsburgh Press, 1986]. Reminiscencias claras del folclore rural están presentes en numerosos tangos de la década de 1910, y a menudo en sus mismos títulos, como “Región Campera”, “El Jagüel”, “El Estribo” o “La Montura”.

A través de *Pelo telefone* y de *Mi noche triste* puede verse, por un lado, una coincidencia: el papel del tango y del samba como mediadores entre los cancioneros folclórico-rurales y los propiamente urbanos: la ya mencionada cultura folclórica de los bahianos en Río de Janeiro, la trayectoria previa de Gardel como cantante de músicas camperas.¹⁸ Pero por otro lado los hitos coincidentes del tango y del samba revelan dos problemáticas distintas: la “autorización” oficial de lo popular en el primer caso, la autoridad/soledad masculina en el segundo.

3

Donna Guy cita un estudio de Darío Cantón sobre las canciones cantadas por Gardel que revela

“(…) el profundo descontento y la ansiedad que expresaban sus tangos más populares. El cincuenta y cuatro por ciento (cuarenta y dos) de setenta y siete canciones hacía referencia al amor y al odio. De estas cuarenta y dos canciones, treinta hablaban de un amor que había terminado: en veinticinco de ellas por iniciativa de la mujer. Cuando el cantor se sentía traicionado, daba muerte a tres de las mujeres. Una tenía la cara cortada, y dos amantes masculinos eran asesinados. Cuando el cantor sólo se sentía abandonado por su amor (catorce canciones), manifestaba su tristeza en el cincuenta por ciento de las canciones, y se mostraba complacido con las acciones de la mujer en solo dos casos. Este retrato de los hombres porteños en la canción demostraba claramente que muchos tenían un sentimiento de pérdida de control cuando se trataba de las relaciones afectivas, lo cual contrasta de manera evidente con los recuerdos más placenteros de su infancia (quince canciones).”¹⁹

¹⁹ Donna Guy, p. 185, retomando a Darío Cantón, *Gardel, ¿a quién le cantás?*, La Flor, Buenos Aires, 1972, p. 199.

Más allá del valor de la estadística en cuestiones del corazón, lo que “*Mi noche triste*” trae como novedad es un pasaje poético desde la celebración “canfinflera” de la primera etapa del tango, hacia una suerte de patetismo sentimental que dará al tango su connotación de amargura y melancolía que aún conserva (patético, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, es aquello “capaz de mover y agitar el ánimo infundiéndole afectos vehementes, y con particularidad dolor, tristeza y melancolía”).²⁰ Siguiendo a Tallon, el canfinflero continúa siendo el protagonista, pero ahora como hombre abandonado y no como dueño de la situación. Bajo la persistencia del patriarcado se desarrollaron seguramente numerosas subversiones, que alimentaron esta necesidad poética. Donna Guy analiza las visiones generales del cam-

²⁰ José Gobello definió ese pasaje como uno que va de la etapa “prostibularia” a la etapa “sentimental” (la siguiente etapa sería la piazzolliana, expresión de la alienación moderna). José Gobello, op. cit., “Prólogo”.

bio social a partir de los cambios en las relaciones de género, en el contraste entre el pasado y el presente en relación a las drogas (los hombres fuertes de antaño contra los hombres débiles modernos, consumidores de “cocó y morfina” del tango “Viejos tiempos”) y en el contraste entre las mujeres fieles de antaño versus las traicioneras arribistas del cabaret. Según Guy la matriz prostibularia original del tango marcó la experiencia de la época posterior: reemplazado el prostíbulo “por los nidos de amor, las salas de música y los nightclubs (...) la inmoralidad de las mujeres, como la del tango, ya no se asociaba solo al sexo comercializado”,²¹ pues el tango “era la expresión acabada de una visión masculina de la sociedad argentina, porque los temas de sus letras eran fuertemente misóginos”.²² La crisis de la autoridad masculina argumentada por Donna Guy bien puede ser el trasfondo del lamento o la evocación idealizante de los tangos que citaremos más adelante. La voz de las mujeres no aparece en estas músicas compuestas exclusivamente por hombres, y también por ello pueden ser vistas como defensa imaginaria masculina contra una dinámica (muy relativa, en verdad) de igualdad sexual.

José Sebastián Tallon propuso una explicación moral del tango. Su trabajo sobre lo que él llama “la etapa prohibida” del tango es quizás el mejor ejemplo de un enfoque ensayístico que trasluce la pregunta por la naturaleza sentimental del tango por la vía de la fascinación.²³ Tallon reconstruyó el ambiente social del tango a partir de las charlas que mantuvo durante su adolescencia y juventud en los años 20 con los antiguos vecinos de los barrios del sur de Buenos Aires, y su rica prosa logra transmitir informaciones contextuales sobre el surgimiento del tango en los prostíbulos de esos barrios, y luego en bares y teatros, así como descripciones del problema que más lo preocupaba: la moralidad de los protagonistas de esa música. Copio aquí un fragmento de su semblanza de “El Cívico”, proxeneta, hijo de albaneses, y “La Moreira”, su “pupila” y colaboradora, frecuentadores de prostíbulos y bailes barriales hacia 1900:

“No es necesario pintar a ‘El Cívico’ como un buen mozo excepcional, porque la clave primera de su éxito, ya se sabe, estaba en la seducción, pero una seducción indispensable, hechicera, de su físico. La segunda clave estaba en la astucia *—viveza—*, en la frialdad criminal disimulada, en el arte de la daga, en el coraje (...) La tercera clave estaba en su ‘simpatía’, en sus costumbres de adinerado, en los finísimos modos de su trato social, en sus aptitudes famosas de bailarín, en su labia (...) Se decía hombre de Alem y de Yrigoyen,

²¹ Donna Guy, p. 188.

²² Donna Guy, p. 190.

²³ Tallon murió en 1954 a los 50 años, y debemos a Luis Emilio Soto la edición y el prólogo de su libro. Famoso por sus cuentos infantiles y dueño de una sensibilidad poco común, Tallon encaró su estudio debatiéndose —nos cuenta el editor— entre la moral puritana de su familia inglesa y “el turbio clima” que rodeaba al tango (prólogo, p. 21).

pero yo no comprobé en ningún caso, durante mi expedición a los amorales del bajo fondo, interés político sincero. No le faltaba voz para cantar y era buen guitarrero. (...)

Ella era en la noche una mujer del tango. En las venas le murmuraba la bravura gitana, y, tan hermosa, en sus tareas sombrías era de mucho 'valor' como tiradora de daga, y de ahí su apelativo. Comúnmente usaba un puñal; pero, cuando debía aventurarse sola en las noches de más afuera o en los 'negocios' difíciles –basta pensar en el resentimiento de los rufianes de menor cuantía, flojones, maulas, pero no por ello menos peligrosos, a los que ella quitaba sus mujeres–, salía con botas de caña alta, que llegaban casi a la rodilla, y en la derecha calzaba la daga o un sable bayoneta (...). Su figura: no muy alta, de formas perfectas, la voz sensual, como su rostro; como su andar; cutis de matiz aceitunado, pelo y ojos renegridos, nariz deseando, boca pequeña, busto opimo. Bata de seda azul con pintitas blancas. A veces de fantasías escocesas, o de floreados Pompadour la manga entera y el puño de volados de encaje. Se cerraba la bata, desde la garganta al comienzo del seno, con un cordón de seda en zig-zag por los ojales bordaos, rematando en un moño terminado en borlas. El cuello de encaje aballado, tomando toda la garganta, tenía el borde de puntilla. La cintura estaba ceñida hasta hacerse daño por el corsé modelador, también armado con ballenas. (...) Perfumes 'Rosa de Francia', 'Agua Florida', 'Jour de Gloire'. El peinado de rodete en la nuca, las horquillas y peinetones de carey, los grandes aros de argollas de oro –del tamaño de la boca de un vaso–, y el collar con portarretratos. Bueno, en el portarretrato iba 'El Cívico' ”.²⁴

²⁴ Tallon, op. cit., pp. 35-7.

Reconocerá aquí el lector resonancias de la construcción arquetípica de los personajes del tango cuyo exponentes más célebres fueron Evaristo Carriego y Jorge Luis Borges, aunque con Tallon estamos lejos del vanguardismo y cerca de una pregunta si se quiere más antropológica y menos metafísica acerca de la relación entre un tipo de música y un medio urbano. Y de una mirada que busca a través de la sensualidad de los personajes las actitudes de una época. La descripción de la abigarrada decoración de la habitación del Cívico y La Moreira, con sus maquillajes y souvenirs de parientes lejanos y amigos presos constituye uno de los mejores momentos del libro, y da la clave de la fascinación de Tallon por las vidas indómitas y ya perimidas que habitaban el barrio de San Cristóbal, en aquel entonces una suerte de borde del sur de la ciudad, hoy en el centro de la trama urbana. Debemos también a Tallon la descripción, surgida de su “expedición a los amorales del bajo fondo”, del ambiente de los bares del barrio de La Boca entre 1890 y 1910, en los que tríos de flauta, bandolín y guitarra (o arpa), a veces con la inclusión de una armónica, entretenían o

acompañaban en la melancolía a un público “de amorales y agalludos y de otros cuya desgracia y cuya dicha consistía en parecerlo”²⁵, dedicados a beber y pelearse, o a “llorar para adentro” bajo el influjo de una melodía triste. Los relatos que recabó de boca de los viejos habitantes de Buenos Aires le señalaban una infinidad de “casas de baile” nocturnas repartidas en los barrios ricos y pobres de la ciudad y en los pueblos de provincia, que fueron el itinerario inicial de las primeras camadas de músicos profesionales que arribarían en la década de 1910 a los teatros más decentes del centro y de los mismos barrios, constituyendo lo que la historiografía llama la primera “guardia”. El mismo Tallon describe a su vez la práctica del tango por parte del “pueblo proletario” hacia 1900, cuya “estructura cristiana” aceptó el tango al precio de no ser bailado en casa sino en los patios adyacentes, sugiriendo la hipótesis de que el tango de los años ‘40 y ‘50 era hijo legítimo del “tango llano” de la clase trabajadora, que organizaba bailes familiares en ocasión de bautismos, casamientos y víspers de feriado, y no de la modalidad “eufórica” del “mundo del hampa” y su “orgía de la noche”.

²⁵ Idem., p.59.

La tesis de Tallon es, en sus propias palabras, que en una ciudad “llena de dinero”, poblada por “muchedumbres de jóvenes sin cultura” y explotada por quienes organizaban la compraventa de mujeres, el tango ofreció el medio de expresión de un “sensualismo” que permitió a varias camadas de jóvenes “sentirse porteños hasta las raíces del ser”.²⁶

²⁶ Idem., pp. 26-30.

Emilio de Ipola recuperó en parte esta tesis para explicar la tristeza dominante en el tango, propia de los habitantes del suburbio primero y de los rezagados de la modernización después: “masa atomizada de hombres solitarios, desarraigados, que observan perplejos y conflictuados esas transformaciones que no controlan (y de las que, sin saberlo, son el producto)”²⁷. De Ipola sostiene que estas características persistieron en la época de oro del tango hasta mediados de los ‘40, y las contrapone con la imagen de la “fiesta peronista” del período posterior. A diferencia de Tallon, que otorgaba en su enfoque moral al “pueblo proletario” la función de adecentamiento del tango, de Ipola atribuye este papel a los “cajetillas” que lo llevaron del prostíbulo a los salones refinados de París y de la propia Buenos Aires, aunque no queda claro en su explicación por qué estos otros “marginales” de la clase alta no modificaron la tristeza de este estilo musical (puesto que en sus vidas había más fiestas que lamentos). En todo caso, lo que estos difundieron fue la danza, más que la poesía. Tampoco

²⁷ Emilio de Ipola, “El tango en sus márgenes”, en revista *Punto de Vista*, n° 25, Buenos Aires, diciembre de 1985, p. 15.

es cierto que la tristeza sea el tono dominante en los orígenes del tango, cuyo carácter alegre y burlón es patente en la inmensa mayoría de las letras más antiguas. Pero más allá de este punto, y de la validez de la causación implícita en su tesis central –la declinación del tango como contemporánea al auge del peronismo–, de Ipola señala con acierto un elemento que habría contribuido a la falta de adecuación entre tango y peronismo y que resulta de interés para la comparación con el samba: la notoria escasez de tangos políticos o de explícita crítica social.

Si bien el samba tampoco se caracterizó por la crítica social y política, puede decirse que las hipótesis sensualistas y demográficas, la trata de blancas, la soledad masculina y la vida en los márgenes que explicarían el tango ceden en el caso del samba el centro de la escena a otro conflicto: la lucha real y simbólica entre las clases sociales cariocas por el espacio urbano. Hemos señalado esto mismo a propósito de la letra del primer samba grabado, cuyo elemento poético central es la autorización territorial de la música popular. Puesto que este samba alcanzó notoriedad durante el carnaval, avanzaremos una descripción de este ritual, que expone de manera muy gráfica la problemática urbana en Río de Janeiro. A través de él puede vislumbrarse mejor el contraste con la experiencia popular urbana en Buenos Aires.

4

Las reglas del carnaval de Río de Janeiro fueron disputadas a lo largo de la historia por las clases populares, los funcionarios estatales y las clases altas de la ciudad. Hacia 1900 este ritual colectivo no se extinguió al ritmo de la modernización, como esperaban las autoridades de la ciudad, sino que se adaptó, complejizándose, al calor de las transformaciones urbanas. Ya presente bajo la monarquía, persistió durante la República y luego bajo los experimentos políticos de Vargas entre 1930 y 1945, integrándose en el centro de la mitología nacionalista brasileña.

En *Ecos da Folia*, Maria Clementina Pereira Cunha estudia la confrontación entre las clases “decentes” y las bajas por el control del espacio público durante los días del carnaval, y la permanente tensión entre las reglas que la policía intentaba imponer a los pobres en los festejos y las innovaciones prácticas con las que estos persistían en ocupar las calles.²⁸ Bajo el Imperio (hasta 1889), el carnaval tuvo dos formas básicas. Inicialmente, el *entrudo*, un con-

²⁸ Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da Folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, Companhia das Letras, San Pablo, 2001. Nuestra descripción del carnaval carioca sigue puntualmente su análisis.

junto de juegos y festejos callejeros y luego, conviviendo con el *entrudo* pero intentando desplazarlo, el carnaval organizado por las *Grandes Sociedades* carnavalescas, fundadas en muchos casos por jóvenes ilustrados y financiadas en buena medida por los comerciantes de la ciudad, que “trajeron al carnaval los desfiles organizados, que incluían carrozas alegóricas y disfraces lujosos al lado de otros que transportaban la crítica política y de costumbres”²⁹, con el propósito de “civilizar” el carnaval e imponer el progreso frente a las viejas formas de divertirse en el terreno de la principal festividad de la ciudad. Con sus clivajes internos, se trataba de una celebración multclasista.

²⁹ *Idem*, p. 23. Mi traducción.

Pero hacia finales del siglo hubo una bifurcación: las clases altas adoptaron el “modelo veneciano” de carnaval, con bailes de máscaras en espacios cerrados y exclusivos en los que la “*pilha fina de salão*” se resguardaba de la “*molhaçada ruda e inculta*”. La prensa consideraba al disfraz como sinónimo de glamour cuando era utilizado por la buena sociedad, y como señal de peligro cuando lo utilizaban las clases populares en la calle. El mercado y la política municipal consolidaron esa distinción: las casas comerciales proporcionaron refinados artículos importados a los grupos de mayor poder adquisitivo, mientras el celo higienista de las autoridades municipales cercenaba continuamente las formas populares de festejo, intentando evitar la difusión de enfermedades que encerraba el uso del agua, el orín, y los huevos que la población se arrojaba durante el tórrido verano de la capital (las autoridades llegaron a modificar el calendario, con este argumento, en 1892, cuando el carnaval se celebró en julio). La cantidad de detenciones y encarcelamientos durante el carnaval creció notablemente en el pasaje del Imperio a la República, tras la abolición de la esclavitud en 1888. En particular, contra *capoeiras*—negros que practicaban la danza-combate aprendida en la esclavitud— y diablos enmascarados que se desplazaban de manera autónoma por la ciudad. La prensa, que bajo el Imperio era liberal en su defensa de las diversiones populares, en tiempos republicanos afianzó por el contrario el miedo hacia esos grupos, transformación ideológica que forma parte de los cambios en el imaginario político republicano y positivista, y probablemente del creciente hacinamiento en la ciudad provocado por las migraciones internas de ex-esclavos.

Pero esa separación entre las clases no logró eliminar la conmoción colectiva que envolvía a la ciudad cada carnaval, ni la circulación cultural entre ellas. El disfraz de dominó, originado en los salones aristocráticos, terminó convirtiéndose en una figura adop-

tada indistintamente por hombres y mujeres y por ricos y pobres; el disfraz de diablo, de origen popular, llegó por el camino inverso a los salones más exclusivos. La guerra contra los sombreros de copa, verdadera “guerrilla simbólica” de los pobres contra los ricos, incluía también a jóvenes de buenas familias que se rebelaban contra la formalidad burguesa. El travestismo, las inversiones raciales (negros pintados de blanco y viceversa), la persistencia del *pai-joão* y del *doutor-burro* parodiando la esclavitud y el *bachalerismo* respectivamente –esto es, los dos extremos de la legitimidad social– y la omnipresencia de la muerte bajo las figuras de diablos y esqueletos, probaban que el universo cultural del carnaval seguía siendo inclusivo de todos los grupos sociales y de sus conflictos.

En el período de la formación temprana del samba moderno, entre 1890 y 1920 aproximadamente, el modelo organizativo de las *Grandes Sociedades* se difundió entre las clases populares bajo la forma predominante de *ranchos* y *cordones* (*cordões*), que comenzaron a desplazar en importancia a los agrupamientos más antiguos como los *zê-pereiras* y los *cucumbis*. El pueblo bajo de la ciudad encontraba en el asociacionismo una vía para ocupar las calles contando con la aprobación policial. Inicialmente, *ranchos* y *cordones* fueron percibidos de manera negativa e indiferenciada por la prensa y las autoridades, pero hacia 1910 se estableció una jerarquía en la cual los ranchos representaban una manera “decente” de festejar, mientras se atribuía a los *cordones* todas las connotaciones de peligrosidad, mal gusto y barbarismo de los pobres urbanos. Los *ranchos*, más sofisticados, involucraban una considerable orquesta de vientos y cuerdas y ensayadas coreografías en las que las mujeres tenían un rol esencial en el sostenimiento del espectáculo. En este sentido, eran herederos directos de las *Grandes Sociedades* carnavalescas. Los *cordones*, en cambio, eran predominantemente masculinos y se estructuraban mediante cantos colectivos al son de una instrumentación casi exclusivamente percusiva, con el agregado variable de guitarras y *cavaquinhos*. Al igual que en las *Escolas de Samba* del carnaval actual, la actuación de los ranchos durante el carnaval se desarrollaba alrededor de un *enredo* (tema sobre el cual se elabora coreográfica, poética y musicalmente una serie de alegorías) apoyado en la orquesta, con un maestro de canto que garantizaba la armonía del coro, mientras que los cordones organizaban el desfile en torno de una canción y una base de percusión sostenida por un *mestre de pancadaria* que coordinaba el ritmo de la percusión. La composición social de *ranchos* y *cordones* era la misma, a juzgar por las fotografías de la época: habitan-

tes pobres, en su mayoría negros y mulatos. Según Pereira Cunha, la distinción entre ambas formas fue externa, nacida de la necesidad de la opinión pública de distinguir formas aceptables y formas condenables de agremiación y festejo. De allí la tendencia progresiva de los *cordões* en autodenominarse “clubes”, “sociedades” y “gremios” carnavalescos. El 4 de febrero de 1906, un cronista de la *Gazeta de Notícias* señalaba que este conjunto de denominaciones era más apropiado que la expresión *cordões* —asociada a las maneras percusivas y africanas que se buscaba desterrar— puesto que era “mais elegante e mais em harmonia com uma cidade que já possui avenidas”³⁰. Ese año el carnaval carioca tuvo su centro en la céntrica y flamante Avenida Central, símbolo del progreso republicano.

³⁰ *Idem*, p. 347, nota 14.

Para el período 1901-1910, Pereira Cunha enumera 360 grupos carnavalescos, distribuidos del siguiente modo: en las parroquias de Santana, Santa Rita y Espírito Santo, que concentraban al 23% de la población total de la ciudad, habitada casi exclusivamente por las clases más pobres, incluyendo en ellas a la *diáspora baiana* pero también a inmigrantes europeos, se localizaba el 37% de las agremiaciones de la ciudad, y entre ellas predominaban los *cordões*. Estos predominaban también en las parroquias más alejadas del centro, donde se encontraban los establecimientos fabriles —Engenho Velho, Engenho Novo, São Cristovão y Gávea—, y en los suburbios rurales. En las parroquias de mayor jerarquía social, la situación era compleja: en Glória y Lagoa (donde se cuentan barrios como Botafogo y Catete), que albergaban a las clases altas, había casi tantos *ranchos* como *cordões*, mientras que en las parroquias de Candelária, Sacramento, São José y Santo Antônio, esto es, el viejo centro de la ciudad, socialmente heterogéneo, prácticamente no había *ranchos*, y había más *Grandes Sociedades* que *cordões* (la única zona en que estos no predominaban). En general, las *Grandes Sociedades* se concentraban en las partes bajas, mientras que en los morros dominaban los *cordões*, reflejando el principal clivaje natural de la ciudad (morro y ciudad) sobre el cual se ubicó la diferenciación social y económica.

Así, de distintos modos, jornaleros, desempleados, empleados de comercio, obreros fabriles, personal doméstico y una miríada de pobres urbanos, en su mayoría negros y mulatos, consiguieron ocupar la ciudad entera, atravesar las prohibiciones policiales y apropiarse del espectáculo mediante formas de agremiación de origen barrial, étnico o profesional cuyos nombres expresaban diversas autoidentificaciones del imaginario popular: *Inimigos do*

Trabalho, Flor dos Operários, Nação Angola, Destemidos das Chamas...

La intensificación del proceso de agremiación carnavalesca entre el fin de la esclavitud y la década de 1920 coincide con la conformación del movimiento obrero brasileño.³¹ Las autoridades, y sobre todo la policía, consideraban en su conjunto a las agremiaciones carnavalescas y a las sindicales como factor de desestabilización y peligro del orden urbano. Muchos de los detenidos por la policía a causa de infracciones a las reglas de agremiación y festejo carnavalescos eran a la vez trabajadores con actividad sindical³².

La dinámica del carnaval permite apreciar la complejidad del mundo popular carioca de comienzos del siglo XX. Tradiciones festivas y religiosas traídas por los migrantes internos se conjugaban, en el hacinamiento de las zonas pobres de un Rio de Janeiro transformado por la urbanización modernizadora, con tradiciones de agremiación de las clases altas y formas nuevas de organización sindical, contando también con la adhesión de las autoridades eclesiásticas, el “sponsoreo” empresarial (la compañía Brahma ya financiaba el carnaval)³³ y el reconocimiento estatal (en 1894 el rancho Rei de Ouro actuó para el presidente de la República, Floriano Peixoto)³⁴. La disputa por el espacio era acompañada por una fuerte circularidad cultural. Como hemos visto, el lugar de nacimiento del samba moderno, y el nombre tecnológico de “Pelo Telefone” ilustran esta confluencia: compuesto en la casa de Tia Ciata –quien a la manera de las damas aristocráticas del antiguo régimen francés organizaba un *salon* en su casa de Praça Onze– surgió de un espacio común a la *diáspora baiana*, la variopinta gama de bohemios de las clases cultas de la ciudad y los sambistas que iniciaron el camino de la modernización discográfica del samba.

Estas convergencias entre grupos diferentes y las contaminaciones culturales resultantes han guiado a la historiografía del samba desde los años ‘80 en su replanteo de las perspectivas de la historiografía tradicional. Esta enfatizaba el antagonismo entre clases y entre grupos étnicos, reservando a los pobres de la ciudad, en su mayoría negros y mulatos, el lugar de la pureza y la autenticidad nacional, y presentaba la industria cultural desde los años 30 como un mecanismo de apropiación simbólica de los valores y estilos propios de los oprimidos.³⁵ A la distancia, y pensando esta discusión comparativamente, puede decirse que antagonismo y convergencia cultural constituyen la materia inestable con la que se construyen las culturas nacionales, tal como argumenta Garramuño. Pero si bien esto es válido tanto para el tango

³¹ Luiz Werneck Vianna, *Liberalismo e sindicato no Brasil*, Paz e Terra, San Pablo, 1989, pp. 36-40.

³² Pereira Cunha, pp. 201-202.

³³ *Idem*, p. 224.

³⁴ Hermano Vianna, *op. cit.*, p. 47.

³⁵ Marcos Napolitano y Maria Clara Wasserman, “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”, en *Revista Brasileira de História*, vol. 20, n°39, San Pablo, 2000.

como para el samba, no explica la diferencia específica del lugar social de ambas músicas en dos contextos urbanos diferentes.

En Buenos Aires luchaba por adquirir forma una sociedad aluvional, marcada por la inmigración y la expansión metropolitana, en la que el tango manifestaba a través de su discurso amoroso una subjetividad masculina que sublimaba, por así decir, en las mujeres y su movilidad económica, el problema de la estructuración de una sociedad de clases. En Río de Janeiro la situación era diferente. Allí, como lo muestra la dinámica carnavalesca, las clases bajas de la ciudad combatieron y a la vez negociaron el ordenamiento urbano resultante de una estructura social posesclavista y de jerarquías mucho más rígidas que en la desigual pero fluida sociedad porteña. En Buenos Aires la clave urbana de la estabilidad de esa estructuración de las clases, en las que bailará la familia trabajadora de Tallon y luego la clase media, será el *barrio* de la década de 1910 –“la conversión ‘silenciosa’ (...) del manojito de vecindarios amorfos y semirrurales en el dispositivo cultural *barrio*, un espacio público de nuevo tipo y escala local” que se consolidará en los ‘20 y ‘30–³⁶. En Río de Janeiro, los sambistas de finales de los ‘20 y principios de los ‘30, negros pero a menudo blancos hijos de la clase media burocrática, comercial y profesional, agregarán un capítulo más a la convergencia entre clases férreamente diferenciadas, articulando mediante el samba y los programas de radio los dos mundos que definen a Río de Janeiro: el morro y la ciudad.

³⁶ Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1998, p. 18.

5

Las letras de amor en el samba siguen a grandes rasgos la siguiente evolución: avanzada la década de 1910 dominan las imágenes rurales; en los años ‘20, se observa un refinamiento en el tratamiento del amor, y a finales de esa década y con toda claridad en los ‘30 se advierte una creciente urbanidad del imaginario poético, dominando bajo formas patéticas o irónicas las referencias a la vida urbana moderna. El elemento continuo en las tres fases es la estructura voz-respuesta del coro, de raíz folclórica, especialmente destacada en los sambas carnavalescos y ausente en el tango, cuya poética –con excepciones– es predominantemente urbana desde el comienzo. A continuación presentamos una serie de tangos y sambas con la mirada puesta en las similitudes y diferencias que presentan.

³⁷ *Caiçara* es el habitante rural del litoral paulista, y la palabra significa también “cerca hecha con varas”.

En el “Samba dos caiçaras”³⁷, de J. N. da Silva Sobrinho, de 1918, se combinan la sencillez de las imágenes, la devoción pasional y la conciencia de las dificultades sociales para el amor entre un hombre pobre y una mujer con aspiraciones:

Moro em casa de sapé
Forrada de bambuá
Toda moça de juízo
Não devia se casá

Olé-le-ré
Olá-lá-rá
Jacaré com crocodila
Não tem jeito pra sentá

(...)

Lá por riba daquele morro
Não passa boi nem boiada
Pois eu vejo simplesmente
O rosto da namorada

En este samba la imposibilidad amorosa se resuelve en la contemplación del rostro de la mujer amada. Los versos aluden a la pobreza rural (la casa de techo de paja, inconveniente para una mujer casadera), y las metáforas al mundo animal y natural (el yacaré y el cocodrilo). El zoomorfismo de las pasiones en los sambas de esta primera época recupera refranes y formas de canto indudablemente folclóricos, como es el caso de “A baratinha” de Mário São João Rabello (1917):

A baratinha, iá iá
A baratinha, iô iô
A baratinha bateu asas e voou

Perna de porco é presunto
Mão de vaca é mocotó
Quem quiser viver feliz
Deve sempre dormir só

Mínha menina faceira
Cinturinha de retrós
Põe a chaleira no fogo
Vai quentá café pra nós

Menina da saia curta
Que mora lá no riacho
Atrepa neste coqueiro
Joga-me os cocos pra baixo

El refrán –que aquí copiamos como primera estrofa– posee una estructura folclórica similar a la ya vislumbrada en Pelo Telefone (canto-respuesta del coro: *iá iá, ió ió*), así como el *mocotó* es una de las comidas rurales más tradicionales del Brasil. Puede interpretarse a la “cucarachita” (*a baratinha*) que vuela solitaria para ser feliz como mujer u hombre, pero la última estrofa, tiene una connotación claramente masculina (“Muchacha de vestido corto / que vivís allá en el arroyo / trepá a esta palmera / tiráme los cocos para abajo”).

En la década de 1920 las pasiones se estilizan de otra manera, aproximándose a la poética del tango. Es el caso del lamento evocador de un pasado idílico de la marchinha “Quando me lembro” (1925), de Eduardo Souto e João da Praia:

Quando eu me lembro do meu tempo antigo
Daquele tempo que eu passei contigo
Dos belos sonhos que não voltam mais
Ai, que saudade, ai, que saudade isso me faz

Viver! Viver sozinho
Sem teu carinho
Sem teu amor
Ó flor!
Viver, por bem querer
Hei de sofrer
Sofrer
Morrer!

Não posso crer que tu tenhas maldade
Seja capaz de tanta crueldade
Não posso crer na tua ingratidão
Se continua a ser só teu meu coração

En 1923, apenas dos años antes, en “El bulín de la calle Ayacucho” de Celedonio Flores y José Servidio aparecían sentimientos similares:

(...)
Cotorrito mistongo, tirado
en el fondo de aquel conventillo

sin alfombras, sin lujo y sin brillo
¡cuántos días felices pasé
al calor del querer de una piba
que fue mía, mimosa y sincera!
¡Y una noche de invierno, fulera,
hasta el cielo de un vuelo se fue!

La muerte (en “El bulín...”) y el abandono (en “Quando me lembro”), conducen a una evocación del pasado de ribetes trágicos, y a una especie de regodeo del cantor en la ensoñación de los recuerdos. Jaime Rest señaló que este tipo de canción continúa la tradición medieval del *ubi sunt*, que desestabiliza el presente al cargarlo con la ausencia de la gloria, en el caso de las coplas de Jorge Manrique, y las pasiones del pasado.

Constituye un desafío establecer la filiación poética de estas canciones con las tradiciones populares o cultas previas, así como encontrar las influencias exactas entre un compositor y otro; desafío que sólo puede encararse, por otra parte, por vía indicial y particular, siguiendo un personaje o una figuración poética determinada en una serie de obras entre las cuales pudo haber un contacto efectivo. Los resultados de una empresa semejante serían casi puramente conjeturales. De allí que nos atengamos aquí a afinidades estilísticas, convergencias temáticas y analogías. Pero la sola identificación de estas convergencias, afinidades y analogías abre la posibilidad de avanzar desde la historia comparada hacia una historia conjunta de la música popular, ya no “comparada”, entre naciones o espacios, sino directamente transnacional. Esta perspectiva es sugerida por Hermano Vianna, cuando establece la circulación de la *moda* portuguesa y la *modinha* brasileña, particularmente bahiana, entre músicos portugueses que se forman en Europa con maestros italianos e incorporan luego las variantes coloniales para regresarlas finalmente a Europa, y desde allí de vuelta a Bahía.³⁸ En el caso del tango esta estrategia interpretativa y empírica encuentra un ejemplo fascinante en las conjeturas de Ricardo Ibarlucía a propósito de la vinculación de una serie de tangos con *Todesfuge*, el poema en alemán de Paul Celan de 1945 acerca de los campos de concentración (originalmente escrito en rumano y titulado *Tangoul Mortii* –Tango de la Muerte–).³⁹ Ibarlucía identifica temas, modos y figuras de la poesía argentina que dialogan, por así decirlo, con el poema de Celan: elementos del *Fausto* de Estanislao del Campo y de sainetes de Alberto Novión, el tango “Plegaria” de Eduardo Bianco y un

³⁸ Vianna articula este argumento a partir de la lectura de Ramos Tinhorão y Gilberto Freyre, fundamentalmente. Hermano Vianna, op. cit., capítulo 2 “Elite brasileira e música popular”.

³⁹ “La perspectiva del zorzal: Paul Celan y el *Tango de la muerte*”, en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXX, n°2, Buenos Aires, primavera de 2004. Vale la pena recordar que fue la lectura de este poema lo que condujo a T.W. Adorno a replantear su aserto de 1949 acerca del carácter bárbaro de toda poesía después de Auschwitz. El tema de los “tangos de la muerte” está desarrollado también en Julio Nudler, *Tango judío*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998, pp. 27-32, a propósito del éxito comercial de la orquesta de Eduardo Bianco en la Europa de los años ‘30. Cuenta Enrique Cadícamo en su libro sobre el tango en París –epicentro del tango en Europa–, que la orquesta de Bianco se presentó en Berlín luego de 1933, frente a un público entre el que se contaban Adolf Hitler y la plana mayor del régimen nazi; también relata, sin mencionar sus fuentes, las conversaciones entre Hitler y los músicos durante un asado en la sede de la delegación diplomática argentina. Este es simplemente un ejemplo del tipo de informaciones a ser integradas en una historia fáctica, y no puramente interpretativa, del tango. Enrique Cadícamo, *La historia del tango en París*, Corregidor, Buenos Aires, 1975, pp. 153-155.

“Tango de la muerte” cantado por Gardel. Lo que probablemente nunca sabremos es si ese diálogo fue efectivo, en el sentido de que hayan existido influencias directas de un tango o pieza teatral sobre Paul Celan; en todo caso fue, por así decirlo, epocal, fruto de la diseminación de figuras trágicas en las culturas populares de uno y otro lado del Atlántico. Lo que Ibarlucía sugiere explícitamente –y este es el punto más interesante para iluminar las letras de tango y de samba–, es que el flujo de personajes y formas poéticas desde comienzos del siglo XX entre las culturas populares del mundo –en este caso, entre la Europa judía y nazi y Buenos Aires– se intensifica de modo tal con el cine y la música industrializada, que la letra de una canción popular o el personaje de una película “expresan algo más que la simple transposición del lirismo desde las alturas sublimes de la poesía romántica sobre el plano del kitsch”.⁴⁰ Lo que expresan es un tipo de intercambio cultural inédito en la historia en el que los objetos han perdido su “aura” y por lo tanto el seguimiento de una tradición particular (“nacional”) no puede realizarse acabadamente sin rastrear sus múltiples lazos con una cultura internacional mundializada.

⁴⁰ Ibarlucía, p. 307.

Desde esta perspectiva, que concibe al kitsch-romántico popular como efecto de la moderna circulación mundial de figuras poéticas, pueden comprenderse notables similitudes como las del tango y el samba que citamos a continuación y cuyo tema es la redención por el amor. En el vals “Yo no sé que me han hecho tus ojos” de Francisco Canaro (c. 1930), el amor es, sencillamente, una promesa de redención y un misterio indescribable:

Yo no sé si es cariño el que siento,
yo no sé si será una pasión,
sólo sé que al no verte, una pena
va rondando por mi corazón...
Yo no sé qué me han hecho tus ojos
que al mirarme me matan de amor,
yo no sé qué me han hecho tus labios
que al besar mis labios, se olvida el dolor.

Tus ojos para mí
son luces de ilusión,
que alumbra la pasión
que albergo para ti.
Tus ojos son destellos
que van reflejando
ternura y amor.
Tus ojos son divinos

y me tienen preso
en su alrededor.
Tus ojos para mí
son el reflejo fiel
de un alma que al querer
querrá con frenesí.
Tus ojos para mí serán
la luz de mi camino
que con fe me guiarán
por un sendero
de esperanzas y esplendor
porque tus ojos son, mi amor!

Yo no sé cuántas noches de insomnio
en tus ojos pensando pasé;
pero sé que al dormirme una noche
con tus ojos pensando soñé...
Yo no sé qué me han hecho tus ojos
que me embrujan con su resplandor,
sólo sé que yo llevo en el alma
tu imagen marcada con el fuego del amor

En “Só teu amor” (1923), de Eduardo Souto, la gratitud y la devoción alcanzan la misma intensidad:

Só teu amor me traz tanta alegria
E é toda a causa do meu viver...
Só nele penso de noite e de dia
Porque só ele me dá prazer

Ai quem me dera viver assim
E no teu colo dormir, sonhar!
Teu coração bem juntinho a mim
Contar segredos e (a) palpitar

Que doce harmonia
Quanta alegria!
Que paraíso!
Traz o teu sorriso
Tanta ventura
Que me leva à loucura
Esse amor!
Bendita esta calma
Que trago n'alma
Sempre contente
Pois só quem sente

Vive a sonhar
Vive a cantar
O seu amor!

Mulheres raras e de mais fulgor
Não há no mundo, não pode haver
Não tem o encanto do teu casto amor
Porque só ele me dá prazer

Eu não lastimo viver na pobreza
E nem de glórias quero eu saber
O teu amor pra mim é riqueza
Porque só ele me dá prazer

Un rápido repaso por boleros de las décadas inmediatamente posteriores alcanzaría para confirmar que en este tipo de evocación amorosa los sambas y los tangos están inaugurando un patrón sentimental de largo aliento, patente en expresiones como “Teu coração bem juntinho a mim; sólo se que yo llevo en el alma / tu imagen marcada con el fuego del amor; Traz o teu sorriso / tanta ventura / que me leva à loucura; el reflejo fiel / de un alma que al querer / querrá con frenesí”, etc. Concatenados alternadamente, parecen parte de un mismo discurso amoroso.

Las hipótesis de Charles Lindholm sobre las vinculaciones entre el amor de tipo romántico y la estructura social pueden iluminar nuestro objeto.⁴¹ Ni particularidad occidental moderna ni universal transcultural, “el lenguaje del amor romántico” aparece en la evidencia literaria de numerosos contextos sociales: la corte del Japón del siglo X, los mitos de Krishna y otros relatos de la India, las tribus Beduinas del Medio Oriente en el siglo XIII, Francia bajo el absolutismo, la Roma Imperial, entre los indios Ojibway de los grandes lagos norteamericanos, y muchas otras configuraciones sociales. En todos estos casos, “enamorarse es un acto de la imaginación por el cual el otro es investido de un valor absoluto”, y esto tiende a suceder cuanto más “fluida, competitiva, insegura y riesgosa” sea la formación social para los individuos. En todas estas diferentes sociedades el amor romántico es un modo de escapar a las presiones sociales estructurales por medio de la experiencia –cercana al éxtasis religioso– del amor trascendente por otra persona.⁴² La permanente presencia de un *yo* sufriente y a menudo escéptico en las letras de tango y de samba de esta época indica que estas transformaciones de los lazos son percibidas en términos de la sensibilidad individual. De la multiplicidad de

⁴¹ Charles Lindholm, “Love and structure”, en *Theory, culture and society*, vol. 15, nro. doble 3-4, pp. 243-263, SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi, 1998. Véase traducción de este artículo en la presente edición de Apuntes.

⁴² *Idem*, p. 258.

emociones de las que es portadora una subjetividad en un contexto semejante, es el amor la emoción medular, pues a través de ella se percibe en última instancia el grado de conexión o de alienación respecto del mundo social.

La temática urbana está presente en el tango desde principios de siglo, y en el samba lo hace sólo a finales de la década de 1920. Estas canciones suelen ser cínicas y crudas. En el tango “¡Qué querés, con esa cara!” escrito por Pascual Contursi en 1915, el sacrificio aparece como sinónimo de los códigos de conducta que suponen una integración positiva en la vida social, y en los elementos cotidianos el lector reconocerá prefigurado el ambiente de “Mi noche triste”. En este caso, estaríamos frente al proxeneta que cambia de vida en vano, por amor:

Por vos dejé mis amigos,
dejé el juego y la bebida
y empecé una nueva vida
y al laburo me entregué

Cuando ya comprendimos
del amor que me tenías
con mi dicha y mi alegría
te fuiste sin comprender
que me dejabas llorando,
que triste es mi destino
te cruzaste en mi camino
para hacerme padecer

Al piantarte del bulín
me dejaste las postales,
la cortina en los cristales,
tus cartas y un almohadón
y un corsé que estaba roto
un par de tarros fuleros
me dejaste el sombrero
llevándote el corazón

Esta misma futilidad de la integración a los códigos de conducta respetables aparece años más tarde en el samba “Filosofía” (1933) de Noel Rosa (música de André Filho), pero en una clave resignada, en la que el poeta, en vez de adaptarse al mundo llevado por la ilusión del amor, reivindica su pobreza frente a la hipocresía del mundo del que la mujer (y su amor) forma parte:

O mundo me condena
E ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber
Se eu vou morrer de sede
Ou se eu vou morrer de fome

Mas a filosofia
Hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim

Não me incomoda
Que você me diga
Que a sociedade é minha inimiga
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba
Muito embora vagabundo

Quanto a você
Da aristocracia
Que tem dinheiro
Mas não compra alegria
Há de viver eternamente
Sendo escrava dessa gente
Que cultiva a hipocrisia

Mediante esta reivindicación “filosófica”, resignada y, en cierto modo, resentida, de la pobreza, el protagonista finge que es rico para evitar las burlas. En “Filosofía”, Noel Rosa propone el arquetipo del sambista desencantado, consciente de la desigualdad social y del lugar marginal del músico o poeta en la sociedad. Pero lo interesante es que, aun así, sigue siendo *ella* el objeto de la declamación; en otras palabras, como si el *pathos* amoroso fuese la condición para hablar del mundo musicalmente.

En otro samba de 1933, titulado “Positivismo”, Noel Rosa combina también el amor y la filosofía, como si uno fuese la excusa para parodiar al otro: “O amor vem por princípio, a ordem por base / O progresso é que deve vir por fim / Desprezaste esta lei de Augusto Comte / E foste ser feliz longe de mim”. En este caso el objeto es la filosofía positivista que proporcionó las bases ideológicas del Orden y el Progreso, lema de la bandera misma

⁴³ El paralelo cinematográfico entre el tango y el samba fue desarrollado en un iluminador ejercicio de historia cultural comparada por Florencia Garramuño (“Tránsitos intranquilos”, op.cit.), a partir de las trayectorias en la pantalla grande de Gardel y Carmen Miranda, símbolos nacionales de Argentina y Brasil, nacidos en Francia uno y en Portugal la otra, estrellas los dos de films producidos y realizados en Francia y Estados Unidos. El desfase cronológico entre una y otra figura plantea, sin embargo, diferencias en la formación de la cultura popular en un país y en otro. La vinculación de Noel Rosa y los sambistas de su época con la radio y la construcción del público nacional del samba puede verse en el exhaustivo estudio de Bryan MacCann, *Hello, Hello, Brazil. Popular music in the making of modern Brazil*, Duke University Press, 2004.

del Brasil. La ironía y la parodia encontraron en Rosa a un eximio cultor, y un análisis de las letras de su corta vida musical (murió de tuberculosis en 1937, con apenas 26 años y un centenar largo de canciones registradas fonográficamente) merece una mayor extensión. Cabe señalar a propósito de esta figura fundamental el hecho de que junto con otros músicos de Vila Isabel –su barrio, situado física, sociológica y simbólicamente entre el morro y la ciudad– Rosa fue responsable de la popularización del samba ya “moderno”, en el sentido que Sandroni otorga a las transformaciones compositivas del samba entre finales de los años ‘20 y principios del ‘30. A partir de Rosa el samba entra de lleno en la era de la radio y de la industria discográfica, un poco a la manera del tango con Gardel, fallecido trágicamente sólo dos años antes –aunque el sambista de Vila Isabel era notoriamente menos agraciado que el zorzal del Abasto, y su vida sentimental fue mucho más convencional–.⁴³

Retomando el discurso amoroso como sostén de una mirada amarga acerca de las relaciones humanas, cabe citar una serie de canciones que advierten al oyente el sufrimiento provocado por el amor, presentando vidas de mujeres que naufragaron por su causa, como “Santa milonguita” de Enrique Cadícamo (1933):

Santa Milonguita,
bandeada de pena,
por ley del arroyo,
volvió al cabaret...
No tuvo la suerte,
de la Magdalena,
que con cuatro llantos
volvió a ser mujer.

Todas las amigas,
la historia escuchaban,
de aquella muchacha,
que quiso soñar...
Y al final del cuento,
vieron que lloraban,
sus ojos aquellos,
color verde mar.

El mismo año, “Pipistrela”, de Juan Canaro, presenta vidas fracasadas por la espera infructuosa de un ascenso social sólo realizable mediante la relación amorosa:

Me llaman la Pipistrela
y yo me dejo llamar;
es mejor pasar por gila
si una es viva de verdá.

Soy una piba con clase,
manyen qué linda mujer..
¡La pinta que Dios me ha dado,
la tengo que hacer valer!

Ya estoy seca de tantos mucamos,
cocineros, botones y guardas;
yo me paso la vida esperando
y no llega... el otario...

Yo quisiera tener mucho vento
pa'comprarme o sombrero y zapato,
añaparme algún coso del centro
pa' dejar esta manga de patos...

Lo que está en juego en esta clave escéptica son las lógicas que se cruzan en el mercado matrimonial, como en la *marchinha* “Vamos namorar” compuesta en 1922 por Freire Júnior, cuyo tono alegre no oculta la crudeza sociológica de sus afirmaciones:

Vamos namorar
Vamos namorar
A vida é muito curta
É preciso aproveitar

Casados e solteiros
Os viúvos e outros mais
Quando estão soltos na rua
Todos eles são iguais

Bolem aqui, mexem acolá
E ninguém disso se queixe
Tudo que cair na rede
É considerado peixe

As sabidas hoje em dia
Cá no Rio de Janeiro
Deixam os moços bonitinhos
Pelos velhos com dinheiro

Ambos tem utilidade
Quer o jovem ou o “coronel”
Dá o moço a nota “chic”
O velho, a nota e o papel

O homem na flor da idade
Se é bonito e sacodido
Basta olhar com assiduidade
Para ser correspondido

Mas se velho inda conquista
É bem triste o seu papel
Traga a carteirinha à vista
Pra bancar o “coronel”

A mulher quando mocinha
Crê no amor e na paixão
Pois qualquer almofadinha
Leva a “zinha” no arrastão

Mas quando fica madura
Abandona o coração
Um maridinho procura
Que lhe garanta o feijão

La misma cruda resignación hacia el mercado matrimonial campea en “Amor sem dinheiro”, de Sinhô (1926):

Amor, amor
Amor sem dinheiro
Meu bem
Não tem valor

Amor sem dinheiro
É fogo de palha,
É casa sem dono
Que mora a canalha

Amor sem dinheiro
É fole sem vento
É fruta passada
Chorar sem lamento

Amor sem dinheiro
É flor que murchou
São quadras sem rimas
Me leva que eu vou...

Pareciera, de acuerdo con estas últimas crudas letras, que el límite del amor es la imposibilidad de franquear las desigualdades económicas. Pero al mismo tiempo, lo que el lamento, la evocación y la redención estarían vehiculizando sería el otro lado del amor: la posibilidad sincera de hallar algún tipo de plenitud.

6

Un resumen de los tópicos centrales de los tangos y sambas mencionados puede identificar cuatro grandes temas. En primer lugar *el lamento*, que adquiere la forma de la nostalgia por un pasado dorado que se ha perdido irremediablemente, y que conduce a menudo al resentimiento; en segundo lugar la *evocación idealizante*, que aparece a veces bajo la formulación de una imagen o estado idílico, completo, suficiente y elevado, y en otras de una devoción sencilla y sincera, capaz de suplir la precariedad de la existencia cotidiana; en tercer lugar, la *redención* a través del amor; y finalmente, la contracara de estas temáticas que es el *escepticismo*, a menudo irónico, vehículo de una resignación que permite asumir el dolor del poeta y del mundo. Estas claves aparecen frecuentemente combinadas, y se fortalecen hacia la década de 1930. A partir de entonces, la poética de los dos estilos se desarrollará como lo hacen las tradiciones artísticas consagradas: mediante infinitas variaciones de un canon o remisiones siempre renovadas, brillantes o reiterativas, a lo que ya es clásico.

Nada de esto escapa por completo a lo que el oyente habituado pueda intuir de modo espontáneo, ni a lo que el oyente especializado conoce en detalle aun sin habérselo propuesto de manera explícita. La función específica del abordaje histórico de la música popular consiste simplemente, creo, en dialogar con las escuchas establecidas para señalar en ella cortes, establecer distinciones y sugerir interpretaciones si no objetivas, al menos neutrales, que la pura pasión musical suele desdeñar.

A modo de conclusión, vale la pena señalar una serie de aspectos relativos a la historiografía de la música popular. El lector habrá notado que en este artículo la letra se impuso sobre la música propiamente dicha. Este problema es en verdad un problema de considerable amplitud que la historiografía de la música popular no ha sabido resolver. Seguir una melodía con sus entonaciones y silencios, acompañar el ritmo y las sucesiones armónicas, silbar un estribillo, cantar para sí y para otros y muchas otras actividades produci-

⁴⁴ Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Ed. de Minuit, París, 2001, p. 22. Subrayado en el original.

⁴⁵ Claudio Benzecry, “De nativos, músicos y sociólogos”, en revista *Apuntes de Investigación del CECYP*, nro. 9, Buenos Aires, marzo de 2004.

⁴⁶ Por ejemplo el trabajo de Sandroni, ya citado, sobre el samba, y el de Esteban Buch sobre una música clásica que ha devenido tan popular e internacional como el tango o el samba: *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Gallimard, París, 1999.

⁴⁷ A riesgo de cometer omisiones imperdonables, y habiendo realizado una indagación mayor en la bibliografía argentina que en la brasileña, me inclino a pensar que han sido demasiado escasos los seguidores de las obras fundamentales de Mário de Andrade en Brasil y Carlos Vega en Argentina, en los años ‘30 y ‘40. Una excepción, relativa, a esta afirmación algo tajante es el trabajo de Luis Adolfo Sierra sobre la evolución instrumental del tango: *Historia de la orquesta típica*, Corregidor, Buenos Aires, 1985 [primera edición, 1966], además, desde luego, del trabajo de Sandroni.

⁴⁸ Me refiero a los principales eruditos de la música popular. Los hermanos Héctor y Luis Bates, y más tarde Blas Matamoro, León Benarós y Horacio Ferrer han escrito buena parte de lo que sabemos sobre esta música, y por lo tanto cualquier revisión crítica de sus aportes —sesgados, discutibles, realizados bajo premisas diferentes a las de la historiografía actual— debe tener en cuenta la vieja figura del enano que ve más lejos desde los hombros del gigante.

⁴⁹ Op. cit., p. 7.

das por la escucha son formas de *apropiación* musical. Quien, de estos modos, *escucha* una música, realiza una actividad similar a la de quien transcribe, o incluso plagia, adapta o arregla una obra ajena, pues de cualquiera de estas maneras uno la hace propia. Este es el planteo de Peter Szendy, orientado por la pregunta acerca de la posibilidad de transmitir una escucha —en otras palabras, de hablar o escribir sobre música—: “¿se puede *hacer escuchar una escucha*?, ¿puedo transmitir *mi* escucha, tan singular?”⁴⁴. Práctica a la vez personal y socialmente construida, su abordaje analítico se ha visto tensado, como ha señalado Claudio Benzecry, entre la aproximación que enfatiza la infabilidad y el misterio de la experiencia de la escucha y la que busca reconstruir las mediaciones sociales de la recepción.⁴⁵ Dos preguntas, al menos, se derivan de este punto: cómo integrar la escucha en la reconstrucción histórica, y cómo hacerlo incluyendo el análisis musical como parte de la argumentación y no como mera ilustración de los procesos y las estructuras sociales (a la inversa, cómo plantear un análisis musical en el que la historia no sea un mero “contexto” argumentalmente decorativo). Algunos valiosos estudios han abierto recientemente este camino.⁴⁶

Camino poco transitado: tango y samba, materiales musicales y poéticos originados en el seno de las culturas populares porteña y carioca, comenzaron en los años ‘20 a ser incorporados a un acervo discursivo y estético que, desde las propuestas vanguardistas hasta los ensayos de “interpretación nacional”, buscó en ellos o bien la expresión de una estética modernista propia, o bien, directamente, la clave del alma secreta de ambos pueblos. Esos discursos, que se desarrollaron de manera independiente en cada país, fueron fundamentales en la legitimación de ambos estilos musicales y en la proyección internacional de las identidades nacionales argentina y brasileña. Pero fueron discursos que pocas veces abordaron la dimensión específicamente musical de estos símbolos.⁴⁷

El papel de la historiografía del tango y del samba en este proceso fue ambivalente. Realizada por ensayistas, periodistas, antropólogos, sociólogos, musicólogos, críticos literarios e historiadores —profesionales y amateurs—, la literatura sobre estos estilos musicales alternó entre la reconstrucción histórica, la interrogación (a menudo pesimista) del enigma identitario encerrado en ellos y la descripción apologética y pintoresquista de tono nacionalista.⁴⁸ El baile aparece tematizado en los ensayos de interpretación orientados por lo que Rest llamó —no sin sorna— la “hermenéutica ontológica o metafísica”⁴⁹ del tango, ensayos impresionistas en los que las referencias a la poesía, el baile y la

música ofrecen meras ilustraciones de argumentos elaborados previamente acerca de la realidad nacional, como el denostado mestizaje de las clases populares (Carlos Ibarguren), la crítica del imperialismo cultural (Juan José Hernández Arregui), la anomia producida por la geografía en la cultura (Ezequiel Martínez Estrada) o la espontánea inclinación existencialista del bailarín de tango (Ernesto Sábato), por mencionar sólo algunos ejemplos. Estas aproximaciones son más útiles para una historia intelectual argentina que para la comprensión del tango, por más estimulantes e imaginativas que sean, a veces, sus intuiciones. En el caso brasileño la vinculación del samba con la problemática política más amplia de la opresión racial y del lugar del negro en la sociedad brasileña condujo a investigaciones más rigurosas.⁵⁰

⁵⁰ Cf. Hermano Vianna, *passim*.

Más recientemente, el giro culturalista de las ciencias sociales continúa en cierto modo esas orientaciones, aunque ahora desde un punto de vista desmitificador: el acento puesto en aquello que la construcción de identidades nacionales tiene de invención, ficción y narración. De distintas maneras, pues, el énfasis en la identidad y en su invención (sea para condenarlas, celebrarlas o explicarlas) tiende a desplazar la historia *social* de la cultura, enfocando el tango y el samba como mitos o símbolos en sí mismos, más que como vía de acceso a las prácticas y experiencias de la cultura popular.

Quizá sea el momento de comenzar a integrar estas múltiples perspectivas e incorporarlas en un relato más amplio espacialmente. El tema del amor —el papel de *Eros* en la cultura, el anudamiento de los cuerpos y no la dominación entre ellos—⁵¹ es una de las formas posibles para emprender este camino.

⁵¹ José Emilio Burucúa, *La sacralidad y la risa en la modernidad clásica —siglos XV a XVII—*, Miño y Dávila, Madrid, 2001, p. 27.

Principales iniciativas 2007

Proyecto "Forestación para combatir la desertificación, mitigar el cambio climático y proteger la biodiversidad en Argentina – Grupos Ambientales Juveniles". Implementado conjuntamente con el Grupo Ambiental para el Desarrollo (GADE), financiado por el Ministerio de Ambiente y Territorio de Italia.

Programa Orgánicos 1. Desarrollo en conjunto con el Instituto para la Cooperación Económica Internacional (ICEI) y el Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia (MAE).

Programa Orgánicos 2. Desarrollo en conjunto con ICEI, financiado por la Unión Europea.

Proyecto 8 de Mayo (Construcción de una planta de clasificación y recuperación de residuos sólidos urbanos). Desarrollo en conjunto con ICEI, financiado por el Ministerio de la Producción de la Provincia de Buenos Aires.

Proyecto "El fenómeno de la violencia intrafamiliar", URBAL, financiado por la Unión Europea.

Revista *Apuntes de Investigación del CECYP*, N° 11 y 12.

Miembro del Comité Ejecutivo de "Agua y Juventud. Primeras Jornadas Internacionales".

Activa participación en la Quinta Sesión de la Implementación de la Convención de Lucha contra la Desertificación (CRIC-5) que se realizó en Buenos Aires.

Activa participación en encuentros internacionales, organizados por la Secretaría de la Convención de las Naciones Unidas de Lucha contra la Desertificación (CNULD) en el marco de la Lucha contra la Desertificación.



...y seguimos trabajando, afianzando nuestro compromiso de implementar acciones pluralistas y convergentes, intentando contribuir a alcanzar una mejor calidad de vida...



Cochabamba 449
C1150AAE - Ciudad de Buenos Aires
Teléfonos: (54 11) 4361-8549 // 4307-0545
e-mail: fundasur@fundasur.org.ar
Página web: www.fundasur.org.ar